

РУССКАЯ ХРИСТИАНСКАЯ ГУМАНИТАРНАЯ АКАДЕМИЯ

**XX СВЯТО-ТРОИЦКИЕ
ЕЖЕГОДНЫЕ МЕЖДУНАРОДНЫЕ
АКАДЕМИЧЕСКИЕ ЧТЕНИЯ**

в Санкт-Петербурге

27–30 мая 2020 года

Сборник научных статей и материалов





**XX СВЯТО-ТРОИЦКИЕ
ЕЖЕГОДНЫЕ МЕЖДУНАРОДНЫЕ
АКАДЕМИЧЕСКИЕ ЧТЕНИЯ**

в Санкт-Петербурге

27–30 мая 2020 года

Сборник научных статей и материалов

Санкт-Петербург
2020

УДК 1/2/8
ББК 71:86.2:87.2
Д22

Представлено к печати оргкомитетом XX Свято-Троицких ежегодных международных академических чтений в Санкт-Петербурге

Ответственный редактор —
доктор философских наук, проф. Д. К. Богатырев
Составитель и редактор —
доктор филологических наук, проф. О. В. Богданова

Д22

XX Свято-Троицкие ежегодные международные академические чтения в Санкт-Петербурге 27–30 мая 2020 г.: сборник научных статей и материалов / отв. ред. Д. К. Богатырев, сост. и ред. О. В. Богданова. СПб.: Изд-во РХГА, 2020. 414 с.

ISBN 978-5-907309-07-4

Свято-Троицкие академические чтения — ежегодный форум, включающий в себя научно-теоретические и практические мероприятия, направленные на осмысление истории и современных проблем культуры и образования в ценностно-гуманитарной перспективе. За двадцать лет Свято-Троицкие академические чтения стали заметным событием в философско-культурологической, религиоведческой и научно-педагогической жизни Санкт-Петербурга и Северо-Запада России, приобрели не только межрегиональный, но и международный статус.

УДК 1/2/8
ББК 71:86.2:87.2

© Коллектив авторов, 2020

ISBN 978-5-907309-07-4

© Русская христианская гуманитарная академия, 2020

ОГЛАВЛЕНИЕ

Н. А. Некрасов: pro et contra **Личность, деятельность, творческое наследие Некрасова в оценках** **отечественных мыслителей и исследователей**

<i>Баталова Т. П.</i> Жанровая взаимосвязь «Коробейников» Н. А. Некрасова, «Бесов» Ф. М. Достоевского, «Двенадцать» А. А. Блока в свете социологической поэтики П. Н. Медведева	9
<i>Богданова О. В., Некрасов С. М.</i> В поисках пратекста поэмы Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо»	18
<i>Козлик И. В.</i> Романизация лирики Н. А. Некрасова («панаевский цикл»)	29
<i>Кошелев В. А.</i> Гриша Добросклонов о воплощении русского будущего	41
<i>Красильников Г. В., Богданова О. В.</i> Образ слуги-дворянина в главе «Счастливые» из поэмы Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо»	49
<i>Митрофанова И. А., Богданова О. В.</i> Н. А. Некрасов в рамках традиции русской литературы	56
<i>Святославский А. В., Якуев Е. О.</i> Мотив женского воспоминания в поэмах Н. А. Некрасова «Русские женщины» и «Мороз, Красный нос»	65
<i>Семенова А. Л.</i> М. Горький о творчестве Н. А. Некрасова в «Истории русской литературы»	71

<i>Талашов Г. П., Богданова О. В.</i>	
Мотив пьянства в поэме Н. А. Некрасова (главы «Сельская ярмонка», «Пьяная ночь»)	76
<i>Филипповский Г. Ю.</i>	
«Железная дорога» Н. А. Некрасова: типология, влияния, взаимодействия	87
<i>Вахрушева А. Е., Зайцева А. В., Зверева И. А., Семенова В. К., Тетрадзе Е. А.</i>	
Анализ стихотворения Н. А. Некрасова «Ты всегда хороша несравненно...»	100

Максим Горький как мировое явление

Роль Горького в литературе, критике, публицистике, политике, культуре и искусстве, театре, кино, современной инфосфере

<i>Белова Т. Д.</i>	
Синтез публицистического и художественного в стиле «Жизни Клима Самгина» как шифр прочтения неканонической повести	106
<i>Власова Е. А.</i>	
Горьковские аллюзии в прозе Сергея Довлатова	113
<i>Гавриш Т. Р.</i>	
Художественный образ детства в «Записках доктора Ряхина» как претексте романа М. Горького «Жизнь Клима Самгина»	125
<i>Гудков М. М.</i>	
Американский «Достигаев» в «красные тридцатые», или «Почему Америка процветает?...»	132
<i>Захарова В. Т.</i>	
«Жизнь Клима Самгина» М. Горького: своеобразие поэтики художественного пространства	138
<i>Кормилов С. И.</i>	
Суждения мужчин и женщин о женщинах в горьковской «Жизни Клима Самгина»	145
<i>Никё Мишель</i>	
Типология экфрасиса в «Жизни Клима Самгина» М. Горького	152
<i>Оляндэр Л. К., Богданова О. В.</i>	
Максим Горький — живописец Серебряного века: язык цвета и света в романе «Жизнь Клима Самгина»	160

<i>Примочкина Н. Н.</i> «Душа человека — поле битвы дьявола с Богом» (проблематика и поэтика рассказа М. Горького «Карамора»)	172
<i>Примочкина Н. Н.</i> Мемуарный очерк М. Горького «Владимир Ленин»: новое прочтение	179
<i>Святославский А. В.</i> Роль женских образов в выявлении характера главного героя в романе М. Горького «Жизнь Клима Самгина»	191
<i>Спиридонова Л. А.</i> Творчество М. Горького в контексте Серебряного века (проблема жанра)	201
<i>Уртминцева М. Г.</i> Аллюзии на библейские и евангельские тексты в переписке М. Горького 1900-х годов	212
<i>Шапкина О. И.</i> Рецепция творчества М. Горького критиками журнала «Весы»	217
<i>Шум О. Ю.</i> Загадка образа «хозяина» в романе М. Горького «Жизнь Клима Самгина»	222
<i>Шум О. Ю.</i> Человек-«система фраз» и «шикарная словесность»: парадигма тропов говорения в романе М. Горького «Жизнь Клима Самгина»	229

М. А. Булгаков: pro et contra **История и современное отношение к наследию Михаила Булгакова**

<i>Астрахан Н. И.</i> «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова: от «романа о дьяволе» к роману о Боге	234
<i>Биберган Е. С.</i> Аллюзийный пласт романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» в рассказах В. Сорокина	242
<i>Бобров С. Д.</i> Прроопавшее имя Пилата	250
<i>Давыдова Т. Т.</i> Диалог М. Булгакова с Ч. Айтматовым и традиция назира	255

<i>Давыдова Т. Т.</i>	
«Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова в рецепции русского литературоведения	260
<i>Джулиани Рита</i>	
Булгаковские «штуки», или Как превратить «бродячего философа» в Мессию	269
<i>Иваньшина Е. А.</i>	
Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» в контексте культурной типологии	277
<i>Капурсова М. Н.</i>	
Мотив инициации Маргариты в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»	285
<i>Колчанов В. В.</i>	
К источникам сцен «великого бала у сатаны» в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»	295
<i>Лопачева М. К.</i>	
О «пречистенских мудрецах» Михаила Булгакова	303
<i>Мишуrowsкая М. В.</i>	
Кто виноват в пропаже рукописи? Г. Круговой о романе «Мастер и Маргарита»	310
<i>Омори Масако</i>	
Роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» в контексте космологии П. А. Флоренского	317
<i>Урюпин И. С.</i>	
Эллинистический контекст и философия кинизма в «древних главах» романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»	327
<i>Хатямова М. А.</i>	
Формы саморефлексии в драме Е. Замятина и М. Булгакова 1920–1930-х годов	338
<i>Шилов В. В.</i>	
«Все врут календари...» (М. А. Булгаков в кривых зеркалах энциклопедий)	349
<i>Щукина Д. А.</i>	
Особенности речи повествователя в романе о Мастере	362

**Современная русская литература:
аксиологические проблемы
(90-летию со дня рождения В. М. Шукшина посвящается)**

<i>Ай Хуэйжун</i>	
Эволюция образа хора и его функций в драматургическом мире А. Н. Арбузова	369
<i>Большакова А. Ю.</i>	
Модернистские тенденции в деревенской прозе: В. М. Шукшин и В. П. Астафьев	376
<i>Гончаров П. А.</i>	
Фаза генезиса «деревенской прозы»	384
<i>Смирнова А. И.</i>	
Художественная антропология В. М. Шукшина (проблемы жизни и смерти)	391
<i>Оляндэр Л. К.</i>	
Роман Кузьмы Чорного «Млечны шлях» на площади рассказа	397
<i>Щедрина Н. М.</i>	
Тип сознания исторического и вымышленного героя в произведениях В. М. Шукшина	403
<i>Ян Сяоди</i>	
Страх и абсурд бытия: о поэме И. А. Бродского «Горбунов и Горчаков»	409

Н. А. Некрасов: pro et contra
Личность, деятельность, творческое наследие Некрасова в оценках
отечественных мыслителей и исследователей

УДК 821.161.1

Баталова Тамара Павловна,
кандидат филологических наук,
Санкт-Петербург
batalovatk@yandex.ru

ЖАНРОВАЯ ВЗАИМОСВЯЗЬ «КОРОБЕЙНИКОВ» Н. А. НЕКРАСОВА,
«БЕСОВ» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО, «ДВЕНАДЦАТИ» А. А. БЛОКА
В СВЕТЕ СОЦИОЛОГИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ П. Н. МЕДВЕДЕВА

Автор предлагаемой статьи ставит своей целью проанализировать жанровую взаимосвязь поэмы Н. А. Некрасова «Коробейники», романа Ф. М. Достоевского «Бесы» и поэмы А. А. Блока «Двенадцать». При изучении поставленной проблемы автор опирается на учение о «жанре» социологической поэтики П. Н. Медведева (1891–1938). На основании анализа жанров рассматриваемых произведений делается вывод о том, что Некрасов, Достоевский и Блок в русской жизни изображаемых ими периодов выделили сходные черты — жизнь «без Креста», появление деклассированного слоя, представители которого — «на всё готовые личности». Эти черты при переходе от «Коробейников» к «Бесам» и далее к «Двенадцати» в связи с обострением в России общественно-политического кризиса углубляются, драматизм русской жизни усиливается, что отражается в литературе в усложнении жанров произведений. Вместе с тем, это говорит и о жанровой взаимосвязи поэмы Некрасова «Коробейники», романа Достоевского «Бесы» и поэмы Блока «Двенадцать».

Ключевые слова: Н. А. Некрасов, Ф. М. Достоевский, А. А. Блок, П. Н. Медведев, жанровая взаимосвязь, жизнь без креста, социологическая поэтика.

Batalova Tamara P.,
Candidate of philological Sciences,
Saint-Petersburg
batalovatk@yandex.ru

GENRE INTERRELATION OF “KOROBAYNIKY” BY N. NEKRASOV,
“DEMONS” BY F. DOSTOEVSKY, “TWELVE” BY A. BLOK
IN THE LIGHT OF P. MEDVEDEV’S SOCIOLOGICAL POETICS

The author of the proposed article aims to analyze the genre relationship of the poem “Korobayniki” by N. Nekrasov, the novel “Demons” by F. Dostoevsky and the poem “Twelve” by A. Blok. When studying the problem, the author relies on the doctrine of the “genre” of sociological poetics of P. Medvedev (1891–1938). Based on the analysis of the genres of the works under consideration, it is concluded that Nekrasov, Dostoevsky and Blok in the Russian life of the periods they depict have identified similar features — life “without the cross”, the appearance of a declassified layer, whose representatives are “all ready-made personalities”. These features are deepened in the transition from “Korobayniki” to “Demons” and then to “Twelve”, in connection with the aggravation of the sociopolitical crisis in Russia, the drama of Russian life increases, which is reflected in literature in the complexity of genres of works. At the same time, this indicates the genre relationship of Nekrasov’s poem “Korobayniki”, Dostoevsky’s novel “Demons” and Blok’s poem “Twelve”.

Keyword: Nekrasov, Dostoevsky, Blok, Medvedev, genre interrelation, life without the cross, sociological poetics.

Современное осмысление методологических принципов изучения художественного произведения уходит своими корнями в литературоведение 1920-х гг., в дискуссию по данной проблеме между «формальной школой» (Ю. Н. Тынянов [22], В. Б. Шкловский [24], Б. М. Эйхенбаум [25] и др.) и «социологической» (П. Н. Сакулин [19], П. Н. Медведев [14], В. М. Фриче [23], В. Ф. Переверзев [17]).

Дискуссионные вопросы отчётливо проявились при обсуждении характера поэзии Н. А. Некрасова — «спорного» поэта. Представители обоих направлений признавали выдающуюся роль Некрасова в развитии русской литературы. Эйхенбаум в статье «Некрасов» (1922) утверждал, что необходимость поэзии Некрасова вызвана самим временем: «Некрасов <...> создал именно тот тип поэзии, который был необходим для создания нового восприятия», совершил в поэзии «сдвиг», чтобы уйти от высокого, пушкинского «священного» стиля [25, с. 343]. Эйхенбаум, как и Тынянов, исследует развитие некрасовских стиховых форм, отмечает, что этот процесс завершается в поэме «Кому на Руси жить хорошо» [25, с. 373].

Медведев отмечает, что «...исследования метрики и ритмики стиха — <...> наиболее солидный вклад формалистов в науку» [14, т. 2, с. 120–121]. Но «формалисты» историческую роль Некрасова ограничивали введением им новых стиховых форм, отрицая значение содержания в некрасовской поэзии. Свою статью «Некрасов» Эйхенбаум заключает: «Пусть прекратятся разговоры о том, что в поэзии Некрасова важно "содержание"» [25, с. 373]. Этот тезис обоснован тем, что формалисты отрицали взаимосвязь искусства с жизнью. Эйхенбаум пишет: «Никакой *причинной* связи ни с "жизнью", ни с "темпераментом" или "психологией" оно <искусство> не имеет» [25, с. 357]. В противоположность этому Медведев подчёркивает что, формалисты лишают поэзию идеологичности, что делает её бессодержательной.

Дискуссию завершил основной труд Медведева «Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику» (1928) [14, т. 2, с. 35–255], где он разрабатывает теорию «жанра» — центральный методологический принцип социологической поэтики.

«Жанр есть сложная система средств и способов понимающего овладения и завершения действительности» [14, т. 2, с. 205]. «Каждый жанр способен овладеть лишь определёнными сторонами действительности, ему принадлежат определённые принципы отбора, определённые формы видения и понимания этой действительности, определённые степени широты охвата и глубины проникновения» [14, т. 2, с. 202]. *Жанр* реализуется в конкретных разновидностях, определяющихся тем или иным видом *завершения, т.е. в жанры*. В исторической поэтике приняты категории — «жанр» и «жанры». П. Н. Медведев разрабатывал «жанр», М. М. Бахтин — «жанры» [10]. Жанр, овладевший определёнными сторонами действительности может завершиться в жанры — поэму, повесть, роман и др.

Таким образом, при изучении художественного произведения необходимо опираться на знание его «жанра».

«Коробейники», «Бесы» и «Двенадцать» различны по «жанрам» — поэма, роман, поэма. Но сущность их жанра сходна. Писатели понимают и завершают — изображают, каждый по-своему, важнейшую черту русской жизни 1860–1910-х гг. — распространение безверия, что выражается в лейтмотиве — «жизнь без Креста».

В поэме Некрасова «Коробейники» (1861) русская жизнь показана через мировосприятие героев — коробейников Тихоныча и Ваньки.

Поэма начинается удалой песней Ваньки. Далее мажорная тональность (главы I и II) переходит в драматизм (главы III и IV), и трагедию (главы V и VI). Контраст исходной и финальной ситуаций, сообщающий произведению и лиризм, и трагизм, усиливается автором при работе над текстом [16, с. 326–328]. Противоположная тональность сюжетных линий героев придаёт художественную целостность произведению, усиливает его идейное содержание. Весёлому настроению Ваньки — как мрачный аккомпанемент — звучат комментарии Тихоныча увиденному в их торговом путешествии. Старый Тихоныч сокрушается происшедшим изменениям в жизни деревни: «нынче» — «не те года» [16, с. 61].

Нынче баре деревенские
Не живут по деревням [16, с. 65].

Он смеётся над «нашей барыней»:

Хоть бы наша: баба старая,
Угреватая лицом,
Безволосая, поджарая,
А оделась — стог стогом!
Говорить с тобой гнушается:
Ты мужик, так ты нечист!
А тобой-то кто прельщается?
Долог хвост, да не пушист! [16, с. 65].

Старый коробейник противопоставляет её прежней барыне:

Выдет барыня красивая,
С настоящею косой,
Вожеватая, учтивая
<...>
Вот так барыня-душа! [16, с. 65].

Так через народное видение охарактеризован отрыв высших сословий от народа. Позднее эта мысль развивается в «Бесах» и в «Двенадцати».

«Подошла война проклятая» — новые бедствия народу:

Весь народ повесил голову,
Стон стоит по деревням.
<...>
Бабы сохнут с горя с этого,
Мужики — в кабак идут [16, с. 61–62].

Крестьяне оказались во власти целовальников, которые «снимают крест с убогого» [16, с. 61]. Тихоныч с возмущением вспоминает:

Ты попомни целовальника,
Что сказал — подлец седой!
«Выше нет меня начальника,
Весь народ — работник мой!
Лето, осень убиваются,
<...>
Что родит земля им, матушка,
Всё несут в мою казну!» [16, с. 62]

И. Г. Прыжов отмечал: «Откупные сборы <...> превращались в основную статью государственного бюджета» [18, с. 232].

У коробейников возникают эсхатологические настроения:

Ой ты, зелие кабацкое,
Да китайские чаи,
Да курение табашное,
Ходим — сами не свои...
С этим пьянством да курением
Сломишь голову как раз.
Перед светопреставлением,
Знать, война-то началась [16, с. 62].

Таким образом, в сюжете поэмы возникает лейтмотив: «Без креста», который достигает своего апогея в финале произведения.

Путешествие героев заканчивается в поздний час в глухом лесу. Коробейники, решив идти напрямик, сбились с пути. Некрасов поэтизирует фольклорную шутку, из родных ему ярославских краёв, ставшую эпиграфом к главе V «Коробейников» — «Много ли вёрст до Гоголина? / — Да обходом три, а прямо-то шесть» [16, с. 66]. В тексте главы:

Эх! Пословица-то есть:
Коли три версты обходами,
Прямыми будет шесть! [16, с. 68]

«Сбились с пути» — леймотив и «Бесов», и «Двенадцати».

Тревога коробейников граничит с опасениями встречи с нечистой силы. По народным представлениям нечистая сила («Чёрт попутал — мы поверили» [16, с. 69]) «водит» человека — сбивает с пути. В этой обстановке коробейники встречают Лесника, сбившегося с круга крестьянина:

Да и сам христов охотничек
Ростом мал и с виду слаб:
Выше пояса измочена
Одежонка лесника,
Борода седая включена,
Лычко — вместо пояса.
А туда же — пёс в ошейничке
По прозванию — «Упырь»
Подивились коробейники:
Ой, ты — горе-богатырь! [16, с. 71]

Этот «горе-богатырь» — олицетворение народного горя. Его «ружьё», «деревенским плотничком» сработанное, символизирует готовность к преступлению этого «глупого», доведённого до отчаяния нищетой.

В душевном потрясении Тихоныч вспоминает песню Титушки-ткача — Песню Убогого странника — песню о безысходности народного горя:

Холодно, страничек, холодно!
Холодно, родименький холодно!
Голодно, страничек, голодно!
Голодно, родименький, голодно! [16, с. 73–74]

Трагедию Титушке-ткачу принесли «чёрные вороны»: «По ошибке заседатели / Упекли его в острог» [16, с. 72], где 12 лет «напрасно маялся».

Наконец, «молодой судья»
Пред зеркалом, в облачении
Отпустил — ступай к жене!
«А за что вы, чёрны вороны,
Очи выклевали мне?» [16, с. 72–73]

Титушка-ткач — «христов угодничек» —

Он весь век с сумой ходил
И про странника бродячего
Песню длинную сложил [16, с. 72].

Сопоставление «христов охотничка» Лесника и «христов угодничка» Титушки противопоставляет жизнь «без креста» христианской заповеди «Не убий», подчёркивает безбожие убийцы.

В эпилоге поэмы вновь возникают значимые образы — «кабак», «мирские и питейные власти», «судьи» («чёрны вороны»).

В кабаке шумит, бахвалится
Тем же вечером лесник
<...>
И мирские, и питейные
Тут же власти собрались
<...>
Утром позвали судей,
Судьи тут же всё довели
(Только денег не нашли!) [16, с. 76]

Через «рифму ситуаций» (термин И. М. Мейера [15]) эти образы связаны с сюжетными ситуациями основной части поэмы. Благодаря этому эпилог выражает основную идею произведения [12] — «и мирские, и питейные власти» и «судьи» — поддерживают в «Руси крещёной» жизнь «без креста», что усиливает народные бедствия.

Таким образом, Некрасов, осмысляя положение России второй половины XIX в., завершая свои идеи в поэму, выделяет наиболее важные последствия русской жизни «без Креста». Частный случай — убийство из ружья, «деревенским плотничком» сработанного, поставленное сюжетно-композиционным центром, свидетельствует о том, что существующий в России жизненный уклад создаёт деклассированный слой, который в условиях безбожия становится источником социальных трагедий.

За 150 лет со дня выхода в свет романа Ф. М. Достоевского «Бесы» (1872) о нём не сложилось единого мнения. Споры о романе идут до последнего дня [11, 13, 21, 7, 9, 2]. В исследовательской литературе рассматривались различные стороны его содержания и формы, поэтики, но жанровая взаимосвязь «Бесов» с «Коробейниками» и «Двенадцатью» — не была предметом специального изучения. В романе «Бесы» Достоевским осмыслена и завершена российская действительность конца 1860 — начала 1870-х гг. Жанровая взаимосвязь «Коробейников» и «Бесов» проявляется в том, что в них выделены сходные характерные для российской жизни того времени черты — отрыв от народа высших сословий, жизнь «без Креста», появление в результате крайнего обеднения деклассированного слоя. По циничной оценке Верховенского-младшего, «русский Бог уже спасовал перед “дешовкой”». Народ пьян, матери пьяны, дети пьяны, церкви пусты, а на судах: “двести розог, или тащи ведро”» [8, с. 399].

В «Бесах» также возникает мотив «сбились с пути», но по сравнению с «Коробейниками», в другом значении: его раскрывает первый эпиграф к роману — отрывок из стихотворения Пушкина «Бесы». Образованная молодёжь, оторвавшаяся от родной, русской почвы, теряет своих богов, и не только живёт «без Креста», но и действует вопреки Кресту. Степан Трофимович сравнивает заблудившихся — и себя самого — с евангельским «бесновавшимся». Слушая Евангелие, он проникает в сущность «болезни» пореформенной России, видит следствие её — преступления «Петруши и тех», и свою вину в этих событиях. Он прозревает:

«<...> это точь-в-точь как наша Россия. Эти бесы, выходящие из больного и входящие в свиней, — это все язвы, все миазмы, вся нечистота, все бесы и все бесенята, накопившиеся в великом и милом нашем больном, в нашей России, за века <...>. Но великая мысль и великая воля осенят ее свыше, как и того безумного бесноватого, и выйдут все эти бесы, вся нечистота, <...> Это мы, мы и те, и Петруша... <...> и я, может быть, первый, во главе <...>» [8, с. 651].

Таким образом, второй эпиграф — Евангелие от Луки. Глава 8, 32–36 помогает понять и оценить сущность заблуждений сбившихся с истинного пути.

Причины и сущность заблуждений Николая Всеволодовича Ставрогина можно понять из его «письма» к Дарье Павловне. Эта «исповедь» вскрывает путь превращения человека, наделённого «избранной душой» [8, с. 40] в «человека-маску», в «живого мертвеца», сеющего смерть вокруг себя. Ставрогин потерял связь с родиной. Он признаётся, что в России ему «всё так же чуждо, как и везде» [8, с. 669]. Он понимает, что вместе с этим «те-

ряет и богов своих и все свои цели» [8, с. 670]. Николай Всеволодович не возразил Петру Степановичу против его «программы» духовного оскудения русского народа. Ставрогин пишет, что быть вместе с «нашими отрицающими» ему «мерзило» [8, с. 670]. Но это не помешало ему составить для их «общества» новый устав; именно он подсказывает, какой «мазью» «скрепить» «кружок», что способствовало убийству Шатова [8, с. 394]. Он признаётся, что «пробовал большой разврат и истощил в нём силы» [8, с. 670]. В «листках», принесённых Тихону, сообщается об этом подробнее [8, с. 414–428]. Его цинизм, убивающий душу, проявился в отказе от предложенного ему Тихоном искупления грехов [8, с. 436]. Характерные черты Ставрогина раскрывают причины всего преступного заблуждения «наших». Его самоубийство символизирует бесперспективность деятельности сбившихся с пути и, прежде всего, «энтузиазма» [8, с. 235] Верховенского-младшего.

Пётр Степанович прочит себя и Николая Всеволодовича — в «правители» России и планирует реализовать свою программу превращения русского человека «в гадкую, трусливую, жестокую, себялюбивую мразь» [8, с. 399–400].

Верховенский-младший заявляет: «Мы пустим пьянство, сплетни, доносы; мы пустим неслыханный разврат; мы всякого гения потушим в младенчестве» [8, с. 397]. Он стремится установить в России полное «послушание, полную безличность» и разрабатывает «первый шаг»: «Мы пустим пожары». «Ну-с, и начнётся смута! Раскачка такая пойдёт, какой ещё мир не видал...» [8, с. 400]. Для выполнения этой программы Пётр Степанович

«перезнакомился почти мгновенно со всем городом <...> У губернатора был принят прекрасно, до того, что тотчас же стал в положение близкого или <...> облаканного молодого человека» [8, с. 204].

Опираясь на поддержку властей, Верховенский-младший организовал «пятёрку» своих единомышленников, скрепил её «общим делом» — убийством Шатова.

Пётр Степанович подчиняет себе своего бывшего дворового человека, проигранного Степаном Трофимовичем в карты в солдаты, оказавшегося на каторге и бежавшего Фёдора Фёдоровича, превратившегося в Федьку Каторжного, «на всё готовую личность» — разбойника и грабителя церквей.

Пётр Степанович посылает Федьку Каторжного распространять прокламации на фабрику Шпигулиных, «купцов-миллионеров». На фабрике — 900 рабочих, — «рассадник холеры, не чистят 15 лет и фабричных усчитывают» [8, с. 218]. Федька Каторжный, Фомка шпигулинский и ещё присоединившиеся к ним человека 3 подбивали шпигулинцев на бунт.

Пётр Степанович при согласии Николая Всеволодовича заставляет Федьку Каторжного за деньги зарезать и сжечь Лебядкиных. Затем они же с помощью ещё двоих-троих из шпигулинцев устроили городской пожар [8, с. 536–537].

Если судьбы Лесника и коробейников пересеклись случайно, то Федька Каторжный совершает преступления осознанно, за деньги. У него и других, подобных ему, появляются вожди — Верховенский-младший и Ставрогин. Федька Каторжный отличается от Лесника и тем, что «имеет убеждения», он противоречит Петру Степановичу, называет его «подлецом»; от его пощёчин Верховенский-младший падает «в беспамятстве» [8, с. 564]. Пётр Степанович организует убийство Федьки Каторжного [8, с. 566].

Таким образом, изображённые в «Коробейниках» и «Бесах» сходные черты русской действительности — жизнь «без Креста», отрыв высших сословий от народа, появление деклассированного слоя — в романе Достоевского достигли своего наивысшего развития. Неслучайно С. Булгаков назвал «Бесы» «русской трагедией» [6].

В современном литературоведении широко исследованы темы «Достоевский и Блок» [26, с. 239], «Некрасов и Блок» [20]. Но проблема жанровой взаимосвязи поэмы «Коробейники», романа «Бесы» и поэмы «Двенадцать» предметом специального изучения не была. Блок в поэме «Двенадцать» осмыслил и завершил те же, что в «Коробейниках» и «Бесах», но иначе проявляющиеся в условиях 1917 г., характерные черты русской жизни.

Под влиянием революционных событий роман «Бесы» переосмысливается как пророческий. Его герои «вышли на улицы». С. С. Борщевский пишет в 1918 г.:

«Жуткие образы Липутина, Верховенского и присных обрели своё выражение в злобе нашего дня, воплотились в живых людей современности. И Россия, в массе безграмотная, читает, не ведая того, пророческие страницы «Бесов» [5].

Те же мысли разделяют Н. А. Бердяев [3], Ю. И. Айхенвальд [1].

Блок в «Двенадцати», продолжая Достоевского и Некрасова, даёт иную, противоположную интерпретацию происходящего. Вытесненные жизнью «без Креста» [4, с. 11] на общественное «дно» Лесники и Федьки Каторжные — их уже двенадцать — вооружены их вождами «австрийскими винтовками» и превращены в «красногвардейцев». Число «двенадцать» подсказывает некрасовских «двенадцать разбойников» («Кому на Руси жить хорошо»), о чём писал и сам поэт [14, с. 520]. О связи «двенадцати» с Лесником и Федькой Каторжным говорят характеризующие слова Некрасова и Достоевского, усиленные Блоком, — «Рваное пальтишко, австрийское ружьё» [4, с. 12], «Холодно, товарищи, холодно!» [4, с. 11], «горе-горькое» [4, с. 12, 17], «примят картуз», «бубновый туз», «был <...> наш, теперь солдат» [4, с. 11], «Уж я ножичком, ножичком / Полосну, полосну!» [4, с. 17], «Ко всему готовые, / Ничего не жаль» [4, с. 11]. При ощущении этой взаимосвязи произведений, в общественной атмосфере 1917 г. возникает вопрос: кто вожди двенадцати? почему они не показаны в поэме? Восприятие «Бесов» в этой обстановке даёт подразумеваемый поэтом ответ.

Поэма скреплена рефренами, выражающими лейтмотивы: «Без креста», «Без имени святого», «Неугомонный не дремлет враг». Они характеризуют ситуацию, в которой складываются судьбы двенадцати. Сущность этих судеб проявляется в столкновении центральных фигур — красногвардейца Петрухи, Катьки, изменившей ему с солдатом Ванькой.

Петруха, застрелив Катьку, убил свою душу. В этом контексте несколько раз встречается слово «душа» [4, с. 13, 16]. Расстроенный Петька под окриком «товарищей»: «Поддержи свою осанку! / Над собой держи контроль!» — становится таким же, как все красногвардейцы: «Он головку вскидывает, / Он уже повеселел...» [4, с. 17]. Этот факт показывает обезличивание человека в новом государстве.

Красногвардейцы ищут «неугомонного врага». Невольно возникает вопрос: кто он? Среди героев поэмы кроме двенадцати и Ваньки с Катькой это Старушонка, Барыня в каракуле, Писатель, Поп, Буржуй, Бродяга, Проститутки — Врага нет. Красногвардейцы готовятся стрелять в Христа:

Кто там машет красным флагом
Впереди? Стрелять начнём! [4, с. 18]

Но природа преграждает им путь. «Ветер», который дует «Во всём Божьем свете» [4, с. 7], выражая тревогу, беспокойство, неустойчивость, зыбкость, превращается во «вьюгу».

Разыгралась чтой-то вьюга,
Ой вьюга, ой вьюга.
Не видать в ночи друг друга
За четыре за шага.
И пылит им вьюга в очи
Дни и ночи напролёт [4, с. 18, 19].

Таким образом, здесь, также, как в «Коробейниках» и «Бесах», возникает мотив «сбились с пути». Но двенадцать со своими вождями не просто «заблудились», а оказались в тупике.

Символистский стиль поэмы обуславливает значимость заключительной ситуации — «Впереди Иисус Христос» [4, с. 20] — как эпилога. В смысловом отношении эта ситуация и

противостоит всем сюжетным линиям, и завершает сюжет произведения. П. Н. Медведев указывает, что всё построение поэмы связывает двенадцать с Христом [14, т. 1, с. 370]. Эта взаимосвязь интертекстуально ориентируется на прозрение Степана Трофимовича.

Поэма Блока выражает безнадежность революции, но, одновременно, образ Христа символизирует надежду на Спасение Руси.

В 1922 г. Медведев пишет, что «Двенадцать» Блока — «единственная подлинно-революционная поэма наших дней» [14, т. 1, с. 369].

Таким образом, в «Коробейниках», «Бесах» и «Двенадцати» авторами осмыслены и завершены характерные черты российской действительности 1860–1917 гг.: «жизнь без Креста» и её последствия — появление деклассированного слоя. В этих произведениях последовательно показана социальная роль представителей этого слоя: от случайного убийцы — до основной революционной силы.

Исследование этих сторон «Коробейников», «Бесов» и «Двенадцати» в свете социологической поэтики П. Н. Медведева приводит к выводу о жанровой взаимосвязи этих произведений, возникшей на основе общности изображённой в них идеологической действительности.

Литература

1. Айхенвальд Ю. И. Особое мнение // Вопросы литературы. 1921. № 10. С. 1.
2. Баталова Т. П. Поэтика завершения в романе Ф. М. Достоевского «Бесы» // Проблемы исторической поэтики. Электронный журнал. 2020. Т. 18. № 1. С. 260–275.
3. Бердяев Н. А. Духи русской революции // Из глубины: сб. ст. о русской революции. М.; Пг.: Русская мысль. 1918.
4. Блок А. А. Полн. собр. соч.: в 20 т. М.: Наука, 1997–2014. Т. 5. С. 7–20.
5. Борщевский С. С. Новое лицо в романе Достоевского «Бесы» // Слово о культуре. М.: М. Гордон-Константинова, 1918. С. 21–46.
6. Булгаков С. Н. Русская трагедия. О «Бесах» Достоевского, в связи с инсценировкой романа в Московском Художественном театре // Русская мысль. 1914. № 4. С. 1–26.
7. Викторovich В. А. «Бесы»: русский апокалипсис // Викторovich В. А. Достоевский. Писатель, заглянувший в бездну. М.: Rosebud Publishing, 2019. 452 с. С. 273–290.
8. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Канонические тексты. Петрозаводск: ПетрГУ, 2010. Т. 9. [Приложение]. 365 с.
9. Заваркина М. В. Жанр как категория поэтики (проблемы, тенденции, перспективы) // Проблемы исторической поэтики. Электронный журнал. 2020. Т. 18. № 1. С. 7–35.
10. Захаров В. Н. Проблема жанра в школе Бахтина // Русская литература. 2007. № 3. С. 19–31.
11. Захаров В. Н. Снова бесы // Захаров В. Н. Имя автора — Достоевский. М.: Индрик, 2013. С. 353–377.
12. Краснов Г. В. Сюжеты русской классической литературы. Коломна, 2001. 141 с.
13. Криницын А. Б. Сюжетология романов Ф. М. Достоевского. М.: МАКС Пресс, 2017. 456 с.
14. Медведев П. Н. Собр. соч.: в 2 т. СПб: Росток, 2018.
15. Мейер И. М. Рифма ситуаций в одном романе Достоевского // Четвёртый Междугор. съезд славистов. Мат-лы дискуссии. Т. 1. М.: АН СССР, 1962. 600 с.
16. Некрасов Н. А. Полн. собр. соч.: в 15 т. Л.; СПб.: Наука, 1980–2000. Т. 4. Поэмы. 1855–1857. 342 с.
17. Переверзев В. Ф. Творчество Достоевского. М.: Госиздат, 1922. 353 с.
18. Прыжов И. Г. История кабаков в России. М.: Дружба народов, 1992. 378 с.
19. Сакулин П. Н. Социологический метод в литературоведении. М.: Мир, 1925. 240 с.
20. Скотов Н. Н. Некрасов. Современники и продолжатели. М.: Сов. Россия, 1986. 334 с.
21. Тихомиров Б. Н. Репетиция русского апокалипсиса // Достоевский Ф. М. Бесы: роман в 3 ч. Кн. 1. СПб.: Изд-во «Пушкинский Дом», 2018. С. V–LXXX.
22. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 574 с.
23. Фриче В. М. Социология искусства. М.; Л: ОГИЗ, 1929. 204 с.

24. Шкловский В. Б. Искусство как приём // Сборник по теории поэтического языка. Вып. 2. Пг., 1917. С. 3–14.
25. Эйхенбаум Б. М. Некрасов // О прозе. О поэзии. Л.: Худож. лит-ра, 1986. 459 с. С. 340–373.
26. Юрьева О. Ю. «Реально-Достоевский стиль» в поэме А. Блока «Двенадцать» // Достоевский и современность. Мат-лы XXXIII Международных Старорусских чтений 2018 г. Вел. Новгород: НГУ, 2019. С. 238–254.
-

УДК 821.161.1

Богданова Ольга Владимировна,
доктор филологических наук, профессор,
Российский государственный педагогический
университет им. А. И. Герцена
olgabogdanova03@mail.ru

Некрасов Сергей Михайлович,
доктор культурологии, профессор,
Всероссийский музей А. С. Пушкина
(Мемориальный музей-квартира Н. А. Некрасова)
snekrasoff@mail.ru

В ПОИСКАХ ПРАТЕКСТА ПОЭМЫ Н. А. НЕКРАСОВА «КОМУ НА РУСИ ЖИТЬ ХОРОШО»¹

В статье рассматривается вопрос оригинальности идеи и названия поэмы Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» и проводится сопоставление с фольклорными текстами песен и причитаний. В ходе исследования выявляется, что поэма Некрасова построена по модели фольклорного текста песен о птицах, а именно — «Каково птицам жить на Руси». Авторы статьи полагают, что Некрасов адаптировал «птичий» материал, насытив его социальной проблематикой, ориентированной на идеалы времени.

Ключевые слова: Н. А. Некрасов, поэма «Кому на Руси жить хорошо», фольклор, традиция и новация, адаптация и заимствование.

Bogdanova Olga V.,
Doctor of philological Sciences, Professor,
Russian state pedagogical University named after A. I. Herzen
olgabogdanova03@mail.ru

Nekrasov Sergey M.,
Doctor of cultural studies, Professor,
Director of All-Russian Museum of A. S. Pushkin
(The Nekrasov apartment museum)
snekrasoff@mail.ru

IN SEARCH OF THE PRATEXT OF N. A. NEKRASOV'S POEM “TO WHOM IN RUSSIA TO LIVE WELL”

The article considers the question of originality of the idea and title of the poem by N. Nekrasov “To Whom in Russia to live well” and compares it with folk lyrics of songs and lamentations. The research reveals that Nekrasov's poem is based on the model of the folklore text of songs about birds, namely, “What is it like for birds to live in Russia”. The authors of the article believe that Nekrasov adapted the “bird” material, saturating it with social problems focused on the ideals of time.

Keywords: N. Nekrasov, the poem “To Whom in Russia to live well”, folklore, tradition and innovation, adaptation and borrowing.

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-012-00272 «Н. А. Некрасов: pro et contra. Личность, деятельность, творческое наследие Некрасова в оценках отечественных мыслителей и исследователей».

Современные исследователи в последнее время уже обращались на новом уровне к тексту поэмы Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» и ставили ряд вопросов о «подражательности» поэмы, о ее «перепевческом» (от псевдонима Некрасова — Перепельский) характере [см. 2–5]. Как показали наблюдения над текстом первых двух частей поэмы, замысел ее и ответ на титульный вопрос фактически были получены автором уже на раннем этапе создания произведения. По завершении «Первой части» бесперспективность странствий крестьян становилась очевидной. Некрасов со всей несомненностью четко осознавал, что продолжение поэмы утрачивает релевантность, ибо найти счастливого героя-крестьянина вряд ли смогут. Другими словами — в поиске ответа на поставленный вопрос поэма должна была неизбежно остаться объективно незавершенной, по существу своему незавершаемой¹. Между тем заявка на доведение начатого текста до логического финала, хвалебные отклики единомышленников² заставляли Некрасова вновь обращаться к тексту поэмы, потому работа над ней растянулась более чем на десять лет (при этом так и осталась незавершенной). Как показали проведенные исследования [3, 5], появившийся через семь лет после первой части «Последыш» со всей очевидностью отношения к первоначальному замыслу уже не имел. Глава «Последыш» была самостоятельной и (в известной мере) чужеродной «народному эпосу».

Между тем, кажется, понимая бесперспективность продолжения поэмы «Кому на Руси жить хорошо», Некрасов не думал о ее скором завершении, но, наоборот, и много лет спустя возвращался к оставленному тексту с намерением продолжить и развить его, эпизировать согласно заявленному определению поэмы как «эпоса крестьянской жизни». Подобная настойчивость не находит видимой объективной мотивации, но именно на этом пути возникла глава «Крестьянка» («Из третьей части»)³, уже только по подзаголовку оказывающаяся (как и «Последыш») изолированной от «Части первой» и отстоящая во времени создания от первых глав почти на десять лет (время работы над главой — 1873 г.).

В отличие от предшествующей главы «Последыш» структура «Крестьянки» не односложна, но многочленна, это не единый повествовательный текст, но восемь (достаточно) самостоятельных (под)главок, связанных повествовательным голосом и имеющих собственного героя и соответственно самостоятельное конкретизирующее название, развивающих самостоятельный фабульный подсюжет:

Пролог
Глава I. До замужества
Глава II. Песни
Глава III. Савелий, богатырь святорусский
Глава IV. Демушка
Глава V. Волчица
Глава VI. Трудный год
Глава VII. Губернаторша
Глава VIII. Баба притча

Поглавное структурирование «Крестьянки», фрагментирование сюжета, новый персонажный состав части позволяли Некрасову определить ее на жанровом уровне как самостоятельную поэму. Между тем автор был намерен включить «Крестьянку» в единый корпус поэмы, поэмы-эпопеи, можно предположить — поэмы-романа⁴, тем самым актуализируя, с одной стороны, черты цельности создаваемого произведения, с другой — обеспечивая признаки дополнителности его отдельных частей. Неслучайно формальным объединительным принципом в «Крестьянке» по-прежнему остаются образы крестьян-правдоискателей, обращающихся к героине «третьей части» — крестьянке Матрене Тимофеевне Корчагиной — с вопросом о счастье:

«Освободи нас, выручи!
Молва идет всесветная,
Что ты вольготно, счастливо
Живешь... Скажи по-божески:
В чем счастье твое?» [10, с. 128]

Однако, как и в части «Последыш», присутствие героев-странников носит исключительно формальный (необязательный) характер, ориентированный на обеспечение «единого» текста образом-связкой (в данном случае коллективным образом семи крестьян), необходимой исходной сюжетной ситуацией-завязкой, которая позволила бы героине взять на себя нарративную функцию, а автору в продолжение всей «Части третьей» опереться на монологизированный субъектный рассказ «сквозного» персонажа.

Кардинальная трансформация повествовательной стратегии, предпринятая Некрасовым в «Крестьянке», провоцирует вопрос: с чем были связаны столь решительные изменения? чем они были продиктованы? от какого претекста отталкивался поэт?⁵

В ответе на эти вопросы возникает потребность обратиться к прошлому поэта, к доминантным (преобладающим) принципам его творческой самореализации. Речь должна идти о Некрасове-Перепельском, о поэте, который умел «перепевать» чужие мотивы, талантливо адаптировать услышанные *чужие* истории на *свой* лад⁶.

Что касается главы «Крестьянка», то в данном случае источником «чужих историй» («перепевов»), со всей несомненностью, становится фольклор, устное народное творчество. В «третьей части», более чем в других, Некрасов непосредственно и буквально ориентировался на русский фольклор, неслучайно в «Крестьянке» художественный текст последовательно и устойчиво оснащен ссылками-пояснениями, в которых поэт многократно дает объяснения тем или иным выражениям и речевым оборотам, мотивам и развернутым метафорам, образам и деталям.

Ориентация Некрасова на фольклор отмечалась многими исследователями-некрасоведами, и всеми без исключения ставилась автору в заслугу. Между тем в суждениях компетентных и наиболее чутких ученых (порой) обнаруживали себя такие определения-квалификации, которые можно интерпретировать как слова-проговорки, психологически точно отражающие бессознательный («не контролируемый») план восприятия некрасовского текста. Так, примером такого рода «проговорок» могут послужить рассуждения известного некрасоведа Н. Н. Скатова. С одной стороны, характеризуя слог некрасовской народной поэмы, исследователь словно бы восторженно констатирует: «Почти каждое <...> “словечко” значимо не только само по себе, но опирается на народную пословицу или песню, на поговорку или легенду, почти каждое впитало многовековой опыт народной жизни, так что поэма оказалась как бы произведением не одного поэта, но и народа в целом» [13, с. 117–118]. Но, с другой стороны, исследователь как бы спорит с самим собой, опровергает собственные «неозвученные» мысли: «*Но поэма совсем не стала лишь своеобразной реставрационной мастерской, дающей новую жизнь старым притчам и преданиям...*» [13, с. 118] (выд. нами. — О. Б., С. Н.). Авторитетный ученый невольно, но весьма точно квалифицирует преобладающий характер творческой интенции Некрасова — реставрация, перепевы.

Известно, что наиболее яркими страницами творчества Некрасова становились те, за которыми легко распознается текстуальный «прародитель», «праавтор» и «праисточник», как, например, знаменитые «Записки» княгини М. Н. Волконской, послужившие «материалом» для одной из глав поэмы «Русские женщины», или «Размышления у парадного подъезда», основанные на горьких впечатлениях А. Я. Панаевой. Между тем понятие фольклора «безличностно», ибо folk+lore продукт коллективного народного (со)творчества, следовательно, о неких конкретных образцах для подражания вряд ли можно говорить. Однако специалистам хорошо известно, что это не так, и комментарии к собранию сочинений Некрасова тому свидетельство.

Текстологи, анализировавшие черновые наброски и пометы на листах рукописи поэмы «Кому на Руси жить хорошо», обратили внимание, что замысел главы «Крестьянка» относится к началу 1860-х годов, т.е. к самым первым годам работы над текстом задуманной поэмы. По утверждению авторов комментария, первые наброски к «Крестьянке» зафиксированы «в перечне ее глав или эпизодов двумя записями: “Баба — конь в корене” и “Губернаторша”» [10, с. 652; см. также: 1].

Псарь.
Помещ<ик> бед<ный> (стул).
Молодые помещики.
Высовывай язык.
Медведь.
К начальник<у> губ<ернии>.
Подрядчик.
Баба — конь в корене.
Под мостом.
Рожь кормит всех.
Губернаторша.
Флор.
Мы тут ворует лес [10, с. 592].

При этом относительно фрагмента под названием «Баба — конь в корене» комментаторы уточняют: «Видимо, поэт хотел нарисовать тип сильной женщины, на которой держится дом, хозяйство <...>. Не случайно действие главы с самых ранних набросков к ней развертывается в костромских местах: в связи с массовым уходом мужчин на отхожие промыслы женщины занимали там ведущее место в хозяйстве, отличались смелостью и инициативностью» [10, с. 652; см. также: 13, с. 68–70].

Наброски к главе «Губернаторша», по мысли исследователей, «дают возможность утверждать, что речь должна идти о женщине, которая в поисках справедливости и защиты от каких-то семейных и административных притеснений идет в город и добивается помощи губернаторши» [10, с. 652]. Комментаторы добавляют: «Возможно, что в основе замысла “Губернаторша” лежит какой-то реальный случай, о котором Некрасов слышал и который он зафиксировал, как это часто делал, “одним словечком”. Известно, например, что в 1864 г. городской голова Костромы А. А. Акатов на свои средства открыл богадельню на 10 мест (Костромские губернские ведомости, 1864, № 10); С. В. Акатова (видимо, его жена) числилась в списках местных филантропов (Костромские губернские ведомости, 1863, № 17). Летом 1862 г. в Костроме построили новое здание городской больницы, но отделение для женщин и детей было очень маленьким и тесным. Может быть, этим фактом навеян один из ранних набросков к главе — “Пришла в больницу женщина...”» [10, с. 652].

Примечательно, что замысел будущей части под названием «Крестьянка» как будто бы уже намечался в 1860-х годах, по крайней мере запись «Губернаторша» в набросках поэта может рассматриваться в коррелятивной связи с «Губернаторшей» восьмой главы окончательного текста «Крестьянки». Между тем в 1860-х годах ни глава «Баба — конь в корене», ни «Губернаторша» написаны не были. Их отголоски проступили в тексте поэмы лишь десять лет спустя. То есть материала для полноценных глав на раннем этапе у Некрасова не было, он появился позже.

Исследователи давно установили тот факт, что импульсом к созданию главы «Крестьянка» послужили записи народных песен, сказаний, легенд, которые вышли из печати в 1870-х годах. В «Комментариях» значится: «Толчком для реализации раннего сюжетного замысла о судьбе крестьянки, удостоившейся губернаторской милости, явилось для Некрасова знакомство с вышедшим в 1872 г. первым томом “Причитаний Северного края”, собранных Е. В. Барсовым. Большую часть тома составляли похоронные плачи замечательной народной поэтессы, олонецкой вопленицы И. А. Федосовой; здесь же была опубликована автобиография ее, записанная Барсовым. Поэтическое богатство, глубокий психологизм и драматизм федосовских причитаний, своеобразие биографии сказительницы захватили Некрасова. Он читает сборник Барсова, а также третью и четвертую части “Песен, собранных П. Н. Рыбниковым”, где содержались, в числе других фольклорных материалов, свадебные песни и причитания, делает из этих книг многочисленные выписки (л. 94, 95, 116, 118–119 автографа ИРЛИ А), рассматривая причитания как ценнейший поэтический документ о жизни русской деревни и русской женщины-крестьянки» [10, с. 652]. Более того, как сообщают комментаторы, «уезжая летом 1873 г. за границу, Некрасов берет эти сборники

с собой»: «На основе творческой переработки народно-поэтических текстов сборников Барсова и Рыбникова, автобиографии И. А. Федосовой, громадного массива народных поговорок, загадок, песен и присловий, которыми было насыщено поэтическое сознание Некрасова, и строит он, в значительной мере, рассказ Матрены Корчагиной» [10, с. 652].

Заметим, что «Песни, собранные П. Н. Рыбниковым» (1861–1867) вышли значительно раньше «Причитаний...», собранных Е. В. Барсовым (1872), и Некрасов, несомненно, был знаком с ними. Однако в 1860-х годах замысел части-фрагмента о женской судьбе осуществлен не был — поэтическому воображению не на что было опереться, стержневой фабульной линии недоставало. Песни, собранные Рыбниковым, не отвечали «печальной лире» Некрасова-идеолога, как известно, главным образом поэтизировавшего трагедийную сторону народной жизни. Рыбниковские же тексты, преимущественно «счастливые» — героические, богатырские, сказочные [11], не давали поэту фабульно-ситуативного материала, не отвечали «горькой» тенденции.

Так, «Часть первая» (1861) и «Часть вторая» (1862) «Песен...» Рыбникова содержали тексты народных былин, старин и побывальщин, песен былевых — княжеских, молодецких, героями которых были «богатыри старшие», «богатыри киевские», «удальцы новгородские», героини «безыменные». «Часть третья» (1864) и «Часть четвертая» (1867) — наряду с народными былинами, старинами, побывальщинами и историческими песнями включали в себя песни бытовые и «беседные», сказки, поверья, суеверия, заговоры. «Заплачки свадебные и похоронные», связанные с субъективированными переживаниями радости и потерь, составляли весьма малую часть третьего тома. То есть знакомство Некрасова с изданием П. Н. Рыбникова со всей очевидностью должно было иметь влияние на поэта, однако это влияние отчетливо не эксплицируется. «Песни...» П. Н. Рыбникова, кажется, не предоставляют образцов прямых текстовых переключек и точных параллелей. Может показаться, что влияние «Песен...» на Некрасова обнаруживает себя весьма поверхностно, обобщенно, неконкретно.

Между тем появление «Песен, собранных П. Н. Рыбниковым», несомненно, имело влияние на Некрасова и непосредственно на поэму «Кому на Руси жить хорошо». Достаточно указать тот факт, что первоначально, создавая образ Павла Веретенникова из «Первой части» поэмы, Некрасов намеревался дать герою фамилию Рыбников. В «Комментариях» к собранию сочинений отмечено: «...там “добрый барин” прямо назван Рыбниковым» [10, с. 636].

По мысли комментаторов, Павлуша Веретенников — это образ «народного заступника» из дворян, который «вызывает ассоциации с реальными деятелями демократического движения 1860-х гг., прежде всего с известными фольклористами и этнографами Павлом Якушкиным и Павлом Рыбниковым <...>» [10, с. 636].

Веретенников у Некрасова — «добрый барин», собиратель народного фольклора. О самом герое сообщается мало, но дается его портретная характеристика.

Какого роду-звания,
Не знали мужики,
Однако звали «барином».
Горазд он был балясничать,
Носил рубаху красную,
Поддевочку суконную,
Смазные сапоги;
Пел складно песни русские
И слушать их любил.
Его видали многие
На постоялых дворах,
В харчевнях, в кабаках [10, с. 33].

На постоялых дворах, в харчевнях и кабаках Павлуша Веретенников не просто слушал песни русские, но записывал их.

И видят: Веретенников
<...>

Беседует с крестьянами.
Крестьяне открываются
Миляге по душе:
Похвалит Павел песенку —
Пять раз споют, записывай!
Понравится пословица —
Пословицу пиши! [10, с. 41]

Современные исследователи высказывают предположение, что за образом Павла Веретенникова у Некрасова стоит личность хотя и обобщенная, но вполне конкретная и даже реальная. См. в «Комментариях»: «<...> в окончательной редакции текста Некрасов воспользовался фамилией журналиста П. Ф. Веретенникова, посещавшего несколько лет подряд Нижегородскую ярмарку и известного своими публикациями-отчетами о ней в “Московских ведомостях”...» [10, с. 636].

Между тем известно и другое: «При доработке текста фамилия доброго “барина” Рыбникова <была> переделана (сначала — Хлебников, затем — Веретенников)» [10, с. 623].

В одном из вариантов поэмы — Иван Иванович Хлебников:

А. Да был тут [баринок.
Его уж знали многие
Крестьяне: у священника
Он в Заозерье жил
По деревням похаживал
Поглядывал, расспрашивал
В тетраточку писал]
Б. Да был тут [молодец]
Иван Иванович Хлебников... [10, с. 285]

В другом варианте — Павел Хлебников:

У столбика дорожного
Знакомый голос слышится:
Подходят наши странники
[И видят: Павел Хлебников]
(Что башмачки козловые
Вавиле подарил) [10, с. 298]

Сказал [тот барин Хлебников]
Сказал [Павлуша Хлебников]
Одно нехорошо [10, с. 298]

Обратим внимание, что фамилия Хлебников со всей очевидностью рифмически соответствует фамилии Рыбников (Хлебников // Рыбников) и устанавливает с первой ассоциативную связь. Если вдуматься, фамилия героя Рыбников происходит не от слова «рыба», как можно было бы предположить, но от слова «рыбник», т.е. крестьянский «хлеб», пирог с рыбой. И таким образом вариант «Хлебников» упрочивает связь героя Павлуши Веретенникова (в первоначальных редакциях Рыбникова-Хлебникова) именно с собирателем П. Н. Рыбниковым, а, например, не с орловским фольклористом П. И. Якушкиным [9].

Хотя о П. И. Якушкине как прототипе некрасовского Веретенникова убедительно пишет В. А. Кошелев: По наблюдениям исследователя, «Павлуша Веретенников по деталям характера, отраженным в поэме, больше напоминал <...> близкого поэту, собирателя фольклора Павла Ивановича Якушкина. “Лицо его корявое / Крестьянам примелькалось...” (5, 285) — указал Некрасов в одном из вариантов. “Корявое лицо” — это “примета” именно Якушкина, который, еще в 1840-е годы, одним из первых стал систематически записывать народные песни, загадки, заговоры и т.п.» [7, с. 30].

В связи с фамилией «Хлебников» следует напомнить еще один факт: имя Андріянъ Хлѣбниковъ зафиксировано в «Причитаниях», записанных В. Е. Барсовым, и звучит в авто-

биографии сказительницы Анны Лазорихи [12, с. 325]. Рассказывая историю замужества, она сообщает: «просватали нехотя — баринъ Андріянъ Хлѣбниковъ» [12, с. 325]. Однако этот источник оказался в руках Некрасова позднее «Песен...» П. Н. Рыбникова.

Но как бы то ни было — был ли Павлуша Веретенников порождением представлений поэта о *Павле* Н. Рыбникове, *Павле* И. Якушкине, *Павле* Ф. Веретенникове или др. — в любом случае текст поэмы явно указывает на знакомство поэта с изданием рыбниковских «Песен...». И это утверждение влечет за собой новые важные соображения.

Во-первых, можно предположить, что народная стилистика нарративного плана всей поэмы «Кому на Руси жить хорошо» (ориентация на фольклор и апелляция к фольклору) в самом начале 1860-х годов, когда появился первый том издания Рыбникова (1861), была подсказана Некрасову именно записями последнего, одним из первых осуществившего работу по собиранию песен исторических, былинных, бытовых, беседных и проч.⁷

Во-вторых, возможно, сама стратегия «собирания» единой поэмы из впечатлений семи героев, отправившихся по дальним дорогам и побывавших в различных деревнях, навеяна странничествами собирателя П. Н. Рыбникова (и др.).

Наконец, можно предположить (и утверждать!), что само название поэмы Некрасова порождено «Песнями...» П. Н. Рыбникова — в частности песней № 87 (из первого тома) и песней № 59 (из второго тома рыбниковского издания).

Обратимся к песне № 59 под названием «Каково птицам жить на Руси» (Sic!):

Прилетела малая птичка-пташка
Изъ заморья, изъ тихаго лукоморья,
И спрашивала у Русскихъ птицъ:
«Каково вамъ жить на Руси? [11, с. 310–311]

И далее вся песня «Каково птицам жить на Руси» построена на ответе «русских птиц»:

Отвѣчали Русскія птицы:
— Хорошо намъ жить па Руси:
— Всѣ птицы у насъ при дѣлѣ,
— Всѣ птицы у насъ при работѣ
— И всѣ птицы у насъ при каравулѣ.

Живутъ оны въ домахъ по рагузамъ.
Губанъ птица на морѣ плотникъ.
Зуй птица на морѣ поваръ.
Ястребъ на морѣ стряпчій:
Съ богатаго двора беретъ по полушкѣ,
Со вдовы съ сироты беретъ по двѣ и по три, —
То есть великая въ немъ неправда.
Лебеди на морѣ бояра.
Гусь на морѣ морской ходатай <и т.д.> [11, с. 312]

Следует признать, что параллель между образами птиц и людей (боярин, стряпчий, ходатай, повар, плотник и др.) отчетливо эксплицируется в народном тексте и подсказывает возможность смены повествовательной перспективы: развертывания сходного субъектного диалога не между птицами (русскими или заморскими), но между персонажами-людьми (крестьянами и попом, крестьянами и помещиком, крестьянами и вельможей, и др.).

Обратим внимание, что песня № 87 (часть I) представляет собой «обратный» вариант, когда русские птицы обращаются к птице заморской:

Ты скажи, заморская птица,
Скажи намъ, не утай же,
Скажи-то Божію правду:
Кто у васъ на морѣ большій,
Кто на Дунайскомъ меньшій? [11, № 87]

По словам заморской птицы, у них на Дунае меньших нет:

Колпикъ у насъ – Бѣлый царь,
А бѣлая колпица — царица,
А ясный соколъ — тотъ воевода,
Селезни — торговые гости (и т.д.) [11, № 87]

«Парные» песни № 87 (часть I) и № 59 (часть II) демонстрируют кардинальную смену дискурсивной адресации и, как следствие, трансформацию смыслового поля нарратива — тем самым подсказывая поэту механизм транспозиции фольклора в художественное литературное творчество.

Пояснение Петра Безсонова (П. А. Бессонова) к записям песен о птицах содержит следующие наблюдения: по мнению издателя, птицы русские в песне № 87 «заговорили поскорее о том, что больше всего вертится на душе у мира-народа, при задачах его жизни гражданской» [11, № 87]. Комментатор делает акцент: «...и спросили не просто, а до того искренно и взаправду, что молили о правде именем Божьим, да не утай, да скажи правду» [11, № 87]. Стилистика диалогического общения, персонажной коммуникации — поиска *правды именем Божьим* — явно унаследована (заимствована) Некрасовым из той же песни (песен) о птицах.

Таким образом, совершенно очевидно, что несколько модифицированный титульный (заглавный) вопрос, константный характер вопросно-ответной формы композиционного построения, формирование устойчивых речестилевых нарративных стратегий прямо указывают на «пратекст», послуживший Некрасову непосредственным толчком к его «эпическому» замыслу — это песня «Каково птицам жить на Руси», записанная П. Н. Рыбниковым⁸.

И хотя доминирующая историческая, былинная, богатырская («молодеческая») тематика основного корпуса «Песен...» П. Н. Рыбникова в малой степени могла дать бытовой (конкретизированный) материал к разворачиванию магистрального замысла будущей поэмы, связанного в первую очередь с общественной и гражданской жизнью России середины XIX века (речь у Некрасова не могла идти о Царе Петре или Стеньке Разине, исторических героях, об Илье Муромце или Микуле Селяниновиче, былинных героях, персонажах первых томов «Песен...» Рыбникова), тем не менее, как становится ясно, имплицитную (надтекстовую, генеральную) основу будущего эпоса «Кому на Руси...» Некрасов заимствовал именно из «Песен...» Рыбникова. Но если преобладающий пафос народной героики «Песен...» мало подходил поэме «о крестьянской жизни», не мог стать базой для необходимой Некрасову бытовой (внегероической) конкретики, то «Причитания Северного края» Е. В. Барсова («Плачи...»), появившиеся десятью годами позже, открывали для поэта совершенно иные тематические и интонационные перспективы (в том числе и прежде всего для создания главы «Крестьянка»).

В этой связи со всей определенностью можно констатировать, что исходно поэма «Кому на Руси жить хорошо», и соответственно ее «Часть первая», создавалась под непосредственным и самым сущностным влиянием «Песен...» П. Н. Рыбникова (несомненно, и под влиянием В. И. Даля, и П. В. Киреевского, но можно утверждать — начальным толчком послужил именно П. Н. Рыбников).

«Из части второй» — глава «Последыш» — была порождена [как было продемонстрировано ранее, см. 3, 5] живым откликом на популярный в какой-то момент в некрасовском кругу анекдот о барине, не желавшем знать о реформе Александра II, рассказанный (вполне вероятно, по некоей случайности) одним из декабристов, возвращающимся из ссылки, — возможно, А. В. Поджио и/или услышанный Некрасовым в пересказе Н. А. Белоголового.

Наконец, глава «Крестьянка» — «Из части третьей» — стала непосредственным откликом на появление «Причитаний Северного края», собранных Е. В. Барсовым.

Появление книги Е. В. Барсова — преимущественно похоронных плачей («Часть I. Плачи похоронные, надгробные и надмогильные», 1872) — оказалось стилистически и идеологически «сродственным» Некрасову, близким его тенденции в изображении народной жизни. Состав первого тома издания Барсова включал в себя именно *плачи*, не песни:

Плачь вдовы по мужѣ
Плачь дочери по отцѣ
Плачь дочери по матери
Плачь по женѣ
Плачь по сынѣ
Плачь по дочери
Плачь по крестницѣ
Плачь по родному братѣ
Плачь по сестрѣ
Плачь по дядѣ родномъ
Плачь по братѣ двоюродномъ
Плачь по дядѣ двоюродномъ
Плачь по сватѣ
Плачь по убитомъ громомъ-молніей
Плачь о потопшихъ
Плачь о упьянсливой головушкѣ
Плачь о старостѣ
Плачь о писарѣ
Плачь о попѣ отцѣ духовномъ

Более того, (авто)биографии И. А. Федосовой и других плакальщиц, с которыми работал Барсов, помещенные в издании («Свѣдѣнія о вопленицахъ, отъ которыхъ записаны причитанья»), позволяли Некрасову, наконец, выстроить сюжетный (развернутый) стержень главы, в которой на первый план выходил образ главной героини-женщины, а у ее рассказа появлялась связная и развернутая фабульная нить, яркие биографические (жизненные, бытовые) эпизоды, которые теперь могли быть нанизаны на стержень сквозных воспоминаний персонажа, а их разрозненность могла обрести оправданную (мотивированную) корреляцию. По сути Некрасов воспользовался сходным тактическим приемом, как и во всей поэме, — образ крестьянки Матрены Тимофеевны (как и образы семи странников-крестьян) позволял «упорядочить» жизненные впечатления, систематизировать фрагменты людских судеб, расположить их в единстве последовательной сюжетной цепи. И далее — вплести в них те задумки, которые были означены в писательских черновиках еще десять лет назад, а именно — «Баба — конь в корене» и «Губернаторша». Часть «Крестьянка», наконец, получала возможность обрести содержательную реализацию, основанную (в главном) на рассказе о собственной жизни талантливой сказительницы И. А. Федосовой. Как и в случае с М. Н. Волконской, Некрасов переложил («перепел») индивидуально-авторский федосовский рассказ, исполненный ярких субъективных чувств и выразительных эмоциональных переживаний. После появления «Плачей» Ирины Федосовой Некрасов был избавлен от сложностей творения им образа героини-крестьянки (что не давалось ему долгие годы), теперь его задача состояла в том, чтобы максимально точно воссоздать прочитанное и подслушанное в народе, поэтически приблизить зафиксированный печатно фольклорный материал к восприятию современного читателя, сформировать (скорректировать) в тексте искомую авторскую модальность.

Прав был И. С. Тургенев, когда писал: «Ты сказал свое — да не вовремя, а он — *не свое сказал* — да вовремя. Следовательно, он прав — а тебе остаются утешения собственной твоей совести» [14, с. 161].

Примечания

1. Уже Б. Я. Бухштаб выявлял парадокс первой части поэмы: «Если <...> считать счастливыми богатых, знатных, беззаботных бездельников, заглавный вопрос поэмы сведется к тавтологии: “Счастливы ли счастливые?”, а ответ к парадоксу: “Счастливые несчастливы”...» [6, с. 119], хотя и оставлял без рефлексии аксиологию бесперспективности некрасовского сюжета, как и все советские исследователи не решаясь подвергнуть сомнению народность и революционность «эпического» творения поэта-демократа.

2. См., напр., «Комментарии» к Собранию сочинений Некрасова: «Сразу по завершении публикации первой части, 26 февраля 1870 г., он <Некрасов> обратился к поэту А. М. Жемчужни-

кову, рассчитывая получить поддержку своим творческим намерениям: “Напишите мне, пожалуйста, Ваше мнение о последних главах „Кому на Руси жить хорошо” во 2 № „От<естественных> з<аписок>”. Продолжать ли эту штуку? Еще впереди две трети работы». В ответном письме из Висбадена от 25 марта (6 апреля) Жемчужников с восторгом отозвался о напечатанных главах и горячо поддержал замысел Некрасова: «Две последние главы Вашей поэмы „Кому на Руси жить хорошо” и в особенности „Помещик” — превосходны. Поверьте, что я не желаю расточать перед Вами учтивости и комплименты. Вы желаете узнать мое мнение, и я сообщаю Вам его правдиво и серьезно. Эта поэма есть вещь капитальная и, по моему мнению, в числе Ваших произведений она занимает место в передовых рядах. Основная мысль очень счастливая; рама обширная, вроде рамы „Мертвых душ”. Вы можете поместить в ней очень много. *Продолжайте*; без всякого сомнения *продолжайте* <...>” (Лит. наследство. Т. 51–52. С. 284)» [10, с. 627].

3. Впервые опубликовано: Отечественные записки. 1874. № 1. С. 5–74, под заголовком: «Кому на Руси жить хорошо (Из третьей части). Крестьянка».

4. Например, по образцу романа в стихах А. С. Пушкина.

5. Можно добавить: как поэту удалось создать столь яркую «Крестьянку»? Уже только авторы комментариев к собранию сочинений утверждают, что «Крестьянка» — «лучшая часть <...> поэмы» [10, с. 655].

6. Перепельский — как известно, ранний псевдоним Некрасова (см. об этом подробнее: [8]).

7. Этим фактом разрешается вопрос о том, мог ли Некрасов в еще 1860 году сделать первые наброски к будущему плану [«Кому на Руси жить хорошо»]: мог, поскольку песни и былины Рыбникова начали печататься с 1859 года («Олонецкие губернские ведомости»).

8. В «Комментариях» исследователи-специалисты указывают на 3 и 4 томов «Песен» Рыбникова. В свете выше приведенных наблюдений следует признать важность прежде всего 1 и 2 томов рыбниковского издания.

Литература

1. Беседина Т. А. Крестьянка Матрена Корчагина (о приемах типизации в творчестве Некрасова) // Ученые записки Ленинградского гос. пед. ин-та. 1966. Т. 309. С. 184–209.

2. Богданова О. В. Поэма Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» (главы «Поп», «Сельская ярмонка», «Пьяная ночь», «Счастливые», «Помещик»). СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2020. Серия «Литературные направления и течения. Анализ литературного произведения». Вып. 109. 60 с.

3. Богданова О. В. Поэма Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» (глава «Последыш»). СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2020. Серия «Литературные направления и течения. Анализ литературного произведения». Вып. 110. 30 с.

4. Богданова О. В. Поэма Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» (глава «Пир на весь мир»). СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2020. Серия «Литературные направления и течения. Анализ литературного произведения». Вып. 114. 48 с.

5. Богданова О. В., Некрасов С. М. Девиация как доминантная черта главы «Последыш» (поэма Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо») // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. 2020. № 3. (в печати).

6. Бухштаб Б. Я. О замысле поэмы «Кому на Руси жить хорошо» // Бухштаб Б. Я. Н. А. Некрасов. Проблемы творчества. Л.: Сов. писатель, ЛО, 1989. С. 108–135.

7. Кошелев В. А. «Кому на Руси жить хорошо»: о великой поэме и о вечной проблеме. Вел. Новгород: НГУ, 1999. 165 с.

8. Макеев М. С. Николай Некрасов. М.: Молодая гвардия, 2017. 461 с.

9. Народные русские песни из собрания П. Якушкина. СПб.: Тип. А. А. Краевского, 1865. 288 с.

10. Некрасов Н. А. Собрание сочинений: в 15 т. / ИРЛИ СССР, Пушкинский Дом. Т. 5. «Кому на Руси жить хорошо» / подгот. текстов и комм. О. Б. Алексеева и др.; ред. Ф. Я. Прийма. Л.: Наука, ЛО, 1982. 688 с.

11. Песни, собранные П. Н. Рыбниковым: ч. 1 / сост. П. Н. Рыбников; изд., авт. предисл. П. Безсонов, Д. Хомяков. М.: Тип. А. Семена, 1861. 524 с.; ч. 2 / сост. П. Н. Рыбников; изд., авт. предисл. П. Безсонов, Д. Хомяков. М.: Тип. А. Семена, 1862. 734 с.; ч. 3 / сост. П. Н. Рыбников. Петрозаводск: Изд. Олонецкого губернского статистического комитета, 1864. 460, LXXI с.; ч. 4 / сост. П. Н. Рыбников. М.: Изд. Д. Е. Кожанчикова, 1867. 398 с.

12. Причитанья Северного края собранные Е. В. Барсовым / изд. подгот. Б. Е. Чистова, К. В. Чистов. СПб.: Наука, 1997 (Лит. памятники).
13. *Скатов Н. Н.* «Я лиру посвятил народу своему». О творчестве Н. А. Некрасова. М.: Просвещение, 1985. 174 с.
14. *Тургенев И. С.* ПСС: в 28 т. / АН СССР. ИЛИ (Пушкинский Дом). М.; Л.: Изд-во АН СССР («Наука»), 1960–1968. Т. 13. Кн. 1. Письма. 1880–1882. [М.]; Л., 1968. 622 с.
-

УДК 82.0:821.61.1(091)

Козлик Игорь Владимирович,
доктор филологических наук, профессор,
Прикарпатский национальный университет им. Василя Стефаника,
ihor.kozlyk@pnu.edu.ua

**РОМАНИЗАЦИЯ ЛИРИКИ Н. А. НЕКРАСОВА
(«ПАНАЕВСКИЙ» ЦИКЛ)**

В статье представлен системный историко-литературный анализ несобранного «панаевского» цикла Н. А. Некрасова как явления романизации лирики.

Ключевые слова: романизация лирики, «панаевский» цикл, Н. А. Некрасов, М. М. Бахтин, романизация жанров, русская поэзия XIX века, несобранный стихотворный цикл.

Kozlyk Ihor V.,
doctor of Philology, Professor,
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University,
ihor.kozlyk@pnu.edu.ua

**NOVELIZATION OF N. A. NEKRASOV'S LYRIC POETRY
(«PANAeva» CYCLE)**

The article presents a systematic historical and literary analysis of N. Nekrasov's uncollected «Panaeva» cycle as a phenomenon of novelization of lyric poetry.

Key words: novelization of lyric poetry, «Panaeva» cycle, N. Nekrasov, M. Bakhtin, novelization of genres, Russian poetry of the 19th century, uncollected poetic cycle.

Под романизацией жанров М. М. Бахтин понимал процесс их освобождения от каноничности, «от всего того условного, омертвевшего, ходульного и нежизненного, что тормозит их собственное развитие» и «превращает их рядом с романом в какие-то стилизации отживших форм» [1, с. 482]. Более конкретно романизация жанров связывалась учёным с усилением их пластичности, с обновлением их языка, диалогизацией, проникновением в них иронии, юмора, элементов самопародирования и проблемности, специфической незавершённости. В основе всего этого, согласно бахтинской концепции, лежит не прямое и непосредственное влияние романа как жанра на другие жанры, а прежде всего перемещение жанров в особую зону построения художественных образов — в зону живого контакта с неготовой, становящейся современностью, контакта с настоящим в его незавершённости. Даже там, где влияние романа «может быть точно установлено и показано, оно, — пишет учёный, — неразрывно сплетается с непосредственным действием тех изменений в самой действительности... которые обусловили господство романа в данную эпоху» [1, с. 451]. Этот процесс жанрового развития литературы получил название «романизации» именно потому, что зону контакта с незавершённым настоящим впервые в литературе освоил именно роман [1, с. 450–451].

М. М. Бахтин указал также и на основные последствия обращения литературы к современной незавершённой действительности. Во-первых, для художественно-идеологического сознания время и мир «становятся историческими», раскрываются «как становление, как непрерывное движение в реальное будущее» [1, с. 472–473]. Во-вторых, в зоне контакта с незавершённым настоящим предмет изображения теряет абсолютную завершённость и смысловую неизменность: его смысл и значение «обновляются и растут по мере дальнейшего развёртывания контекста». Вследствие этого образ приобретает специфическую акту-

альность и получает отношение к продолжающемуся и сейчас событию жизни, к которому автор и читатели существенно причастны [1, с. 473]. Отсюда облегчённость вхождения реципиента в роман и романизированный жанр, и отсюда же опасность самоотождествления реципиента с литературным героем, опасность замены его реальной жизни романом. В-третьих, отсутствие в предмете изображения внутренней завершённости, истощённости «приводит к резкому усилению требований внешней и формальной, особенно сюжетной, законченности и истощённости. По-новому ставится проблема начала, конца и полноты» [1, с. 474]. В-четвёртых, совершается перестройка образа человека в литературе. Человек предстаёт незавершённым, с нереализованными до конца потенциями, перестаёт совпадать с самим собой, появляется расхождение между его подлинной сущностью и его внешним явлением, его точка зрения на себя уже не совпадает с точкой зрения на него других (в частности, автора и реципиента), изображающий не совпадает с изображением, появляется исповедь-саморазоблачение. Наконец, «человек приобретает идеологическую и языковую инициативность, меняющую характер его образа (новый и высший тип индивидуализации образа)» [1, с. 480; см. также: 1, с. 478, 479].

Следовательно, применительно к лирическому несобранному циклу Некрасова методологическая идея о романизации жанров означает изучение того, как лирика подошла к освоению романного в вышеуказанном смысле гносеологического материала и при этом сохранила свою родовую природу, как она на новом материале проявила свои специфические, недоступные другим литературным родам художественные возможности, как она нашла в общем гносеологическом объекте — незавершенном настоящем — свою, только ей доступную познавательную зону. В таком понимании проблема романизации лирики Некрасова значительно шире и глубже, нежели вопросы о влиянии прозы на поэзию, о появлении в поэтических текстах прозаических элементов и т.п.

Поэтому изучение «панаевского» цикла в аспекте проблемы романизации жанров означает его рассмотрение с полным учётом специфики его родовой природы. Необходимость этого уже давно осознана в некрасоведении [см.: 4, с. 239–242; 3, с. 17–19, 50–51 и др.]. Правда, такой подход возможен только в том случае, если существование несобранного цикла стихотворений Некрасова, вызванных к жизни (а не только непосредственно посвящённых) историей его отношений с А. Я. Панаевой, изначально принимается и признаётся в качестве объективно существующего историко-литературного факта, воспринимается как определённая идейно-художественная целостность¹.

Бахтинская теория романизации жанров показывает очевидную условность, метафоричность определения «панаевского» цикла как «лирического романа». И не только потому, что, вопреки прочно устоявшемуся мнению, в нём нет характеров героя и героини, подобных характерам в русском психологическом (добавлю — как и в любом другом) романе, на что в своё время вполне справедливо обратила внимание Л. Я. Гинзбург [см.: 4, с. 239–242]. Некрасовский цикл при всех своих связях с романной прозой всё же совершенно не прочитывается как роман, пусть даже «лирический». В нём отсутствует изображение *истории* как разворачивающихся в пространстве и времени событий, в которых или по отношению к которым проявляют себя её участники. А потому нет в нём и фабулы в обычном, применимом и для романа значении этого слова.

Из всего разнообразия возможных и обычных для реального течения отношений между любящими перипетий в «панаевском» цикле внимание фокусируется, по сути, только на одном событии, которое в виде «прямой цитаты» из реальности в форме реплики из протекающего «за кадром» конкретного разговора заявлено уже в начальном стихотворении-компоненте «Если, мучимый страстью мятежной...». Эта реплика от лица некоего «третьего лица», стремящегося примирить героев, помочь им выйти из состоявшейся размолвки, сразу указывает на главный предмет лирического осмысления всего цикла — на противостояние между героями как характерную черту их взаимоотношений, на противостояние, как выяснится в следующих стихотворениях-компонентах, не прекращающееся ни в момент тяжёлого горя, ни в период разлуки, переходящей в окончательный разрыв отношений. Отсюда важно

не то, что в «панаевские» стихотворения входят бытовые ситуации ссор, размолвок, взаимных пререканий, обвинений. Важно то, что именно на них акцентируется внимание, благодаря чему они получают особую функцию представительства всей «закадровой» реальности и приобретают этим знаковый характер.

Если в предшествующей традиции любовь («отрадное мечтанье» в точном определении Лермонтова) изолировали от повседневной реальности и этим снимали вопрос о реализации идеала в жизни, предоставив ему духовный мир личности, то Некрасов снова заговорил о реализации желаемого в жизненной практике, переместив любовную тему в сферу повседневных реальных отношений между людьми. При этом поэт по-новому, на психолого-идеологическом уровне поставил проблему неравенства в любви, тогда как в преромантической традиции изначально данным и естественно принимаемым было именно равенство героев в их чувстве.

Стихотворение «Если, мучимый страстью мятежной...» — ключ ко всему циклу на всех основных уровнях. Оно вводит главную тему цикла — тему дисгармонии, конфликтности в отношениях между любящими — как некую проблемную ситуацию, заявленную, но не исчерпывающуюся представленной репликой, а также сразу обозначает новый, нетрадиционный предмет лирического познания — конкретные явления незавершённого настоящего, протекающие в повседневности, незаконченные и незавершенные конфликтные отношения между двумя любящими людьми. Ворвавшись в поэтический текст посредством драматизированной, диалогической реплики автора как участника непосредственно проходящего сейчас и еще незаконченного разговора с героями, реплики, построенной как прямое, логически выверенное, точное выражение конкретной мысли, этот по существу романский предмет изображения резко понизил концептуальную самодостаточность и смысловую полноту, исчерпанность отдельно взятого стихотворения. Эта неисчерпанность изображением претворенной в нём же модели, ситуации тоже порождает некое ожидание продолжения, а значит, и ощущение необходимости возникновения лирического цикла, т.е. такой особой поэтической формы, которая позволила бы совместить тенденции к углубленному аналитическому рассмотрению каждого фиксируемого в отдельном стихотворении мига, единичного ракурса (например, психического состояния), каждого отдельного явления и пласта действительности «с тенденцией к воссозданию сложного, внутренне расчленённого и в то же время цельного, обобщённого художественного образа...» [25, с. 228–229]. Показательна в этом отношении неканоничность цикла как литературной формы, отсутствие у него традиции в организации и восприятии, отсутствие эстетической «памяти» [см. об этом: 18, с. 185]. И эта черта роднит лирический цикл с романом.

Указанное стихотворение представляет возможных субъектов лирического сюжета: автора, героя и героиню. Автор, являющийся субъектом речи только в двух (правда, принципиально важных) «панаевских» стихотворениях — «Если, мучимый страстью мятежной...» и «Тяжёлый крест достался ей на долю...», выступает неким «третьим лицом», созерцателем со стороны, позиция которого по системе приоритетных категорий (понимание, прощение, снисхождение, доброжелательность, вера в раскаяние) фактически сливается с позицией героя — непосредственного участника «закадровых» событий. Герой является единственным носителем речи в 19 из 21 стихотворения цикла. Эта попытка разделить единое поэтическое сознание на две соотносимые точки зрения — героя и автора — может восприниматься и как движение лирики в сторону усиления многосторонности изображения, и как преодоление (пусть частичное) органичной, обычной для неё монополии единого поэтического сознания, претендующего на абсолютность.

Начальное стихотворение «панаевского» цикла указывает на возможные конкретные объекты и формы лирического выражения: 1-я и 6-я (заключительная) строфы порождают ожидание развёртывания психологического состояния героя, а значит, и использования традиционных поэтических жанров, с успехом служивших ранее для воплощения именно этой сферы. 2-я и 3-я строфы допускают возможность появления в стихотворениях сцены, непосредственно, в виде прямой цитаты вводящей в поэтический текст некую внетекстовую

реальность, а значит, и стихотворений с внутренне диалогизированной речевой организацией. Строки «И в душе твоей, кроткой и нежной, / Злое чувство проснулося вдруг» и «Но когда, отдохнув от волнения, / Ты поймёшь его грустный недуг» [11, с. 61] могут породить ожидание непосредственного появления, проявления или выражения в стихотворениях внутреннего мира героини.

Стихотворение «Если, мучимый страстью мятежной...» определяет структурно-стилевые принципы построения лирического изображения в цикле. Изображение это характеризуется ясностью синтаксиса, «наготой» слов, прямым называнием понятий, «взятых вне всякого образного истолкования, в самом общем своем значении» [4, с. 228] («отвечай негодующим взором», «...постыдный порыв подозренья / Без того ему много принёс / Полных муки тревог сожаленья...» [11, с. 61]), и активным употреблением перекодируемой традиционной поэтической лексики, которая и составляет лексическую основу всего цикла. Так, романтические формулы включаются в общую стихию «разговорности» и входят во внутренне диалогизированную (присутствие в реплике другой точки зрения) речевую конструкцию, воспринимающуюся как естественная, сохраняющую живые интонации разговорной речи. Получат в дальнейшем развитие и некоторые способы перекодировки и актуализации поэтизмов. Первый: смысловая конкретизация поэтизма, прямая прикреплённость его к единичной, индивидуальной ситуации.

Если, мучимый страстью мятежной,
Позабылся ревнивый твой друг... [11, с. 61; курсив мой. — И. К.]

Тяжёлый крест достался ей на долю:
Страдай, молчи, притворствуй и не плачь... [11, с. 164; курсив мой. — И. К.]

Да, наша жизнь текла мятежно,
Полна тревог, полна утрат... [11, с. 73; курсив мой. — И. К.]

Второй: уплотнение романтического фразеологизма. Например, в стихотворении «Если, мучимый страстью мятежной...» типичный романтический фразеологизм «страсть мятежная» уплотняется словом «мучимый», которое усиливает в нём элемент психологической характеристики, оживляет его и заставляет воспринимать его компоненты в их реальном лексическом значении.

Именно с помощью активного использования традиционной поэтической лексики, за которой стоит определённая, устойчивая система ценностей, задаётся и тема «панаевского» цикла, и исходные экспозитивные характеристики героев. Но при этом общность средств выражения не означает их тождественности. Так, «мучимый страстью мятежной», «ревнивый», «безумный, но любящий друг» — предельное уплотнение поэтизма. То, что прежде было дифференцировано, употреблялось в отдельном виде², у Некрасова воплотилось в одной обобщающей формуле, которая указывает на искренность и подлинность любви-страсти героя, иррациональной по своей природе и не подвластной в своём эмоциональном течении разуму. При этом Некрасов, используя традиционные поэтизмы для обозначения некоей реальности отношений между героями, не подвергает какому-либо сомнению разработанную в предшествующей любовной лирике систему ценностей, которую данные поэтизмы выражают. Показательно в этом плане сравнение с поэзией Е. П. Ростопчиной, где тоже наблюдается движение к уплотнению (правда, посредством градации и параллелизма) поэтических формул:

Не понял он, как страстно, как безумно,
Как искренно любила я!
(«Ссора», 1838)

Или у неё же:

Велите петь цыганке черноокой
Про страсть, про ревность, про любовь —
Про всё, про всё, что в жизни одинокой
Волнует ум, сжигает кровь!
(«Цыганский вечер», 1847)

В заданности героя «панаевского» цикла не наблюдается противоречия с предшествующей поэтической традицией и её ценностями. Такое противоречие проявилось в заданности образа героини, в рядоположенности понятий «кроткая и нежная» и «злое чувство», «гнев правдивый», несовместимых с точки зрения традиционных поэтических представлений. В прежней системе ценностей нежность и кротость соотносятся исключительно с любовью, смиренностью, снисходительностью, участием, добротой, чуткостью, радостью, гармонией отношений³ и выступают как то, что «душу услаждает» и «вселяет в грудь покой» (Н. М. Карамзин. «Мы желали — и свершилось!..», 1794), как то, что отличает любимую и любящую женщину и порождает у любимого ею и любящего её человека стремление отдать ей «всю жизнь», ей «лишь посвящать, разлуки не страшась, / Дыханье каждое и каждое мгновенье» и сердцем близ неё «обновясь, / В улыбке уст» любимой «печалей пить забвенье» (В. Н. Олин. «Стансы к Элизе», 1822–1823 [15, с. 129–130]). Именно с душой любимой, «смелой и нежной», можно разделить участь, именно к «святой и нежной» любимой можно приникнуть «главой... мятежной», с ней «себе и небу веря вновь» (Е. А. Баратынский. «Когда, дитя и страсти и сомненья...»). Отсутствие нежности (ср. в «панаевском» цикле характеристики героини — «Так добра ты, скупая на ласки» [11, с. 64]; «рассчитанно суровым, / Коротким и сухим письмом» [11, с. 71]) воспринималось как свидетельство отсутствия любви (см.: В. Н. Станкевич. «Прости!», 1830). Озлобленность же и связанная с нею горделивость всегда противопоставлялись и были несовместимы с нежностью и кротостью, а значит, и подлинной любовью:

Нет! более надменна, чем нежна,
Ты всё ещё обид своих полна...
(Е. А. Баратынский. «Оправдание», 1824)

В таком смысловом наполнении и вошли понятия «нежность» и «кротость» в живой язык и аккумулярованную в нём народную память⁴, соотносясь в христианском учении с «присутствием той Премудрости, Которая свыше» (Иак 3.13, 17) [см.: 19, с. 513]. Эти-то «кротость» и «нежность» были для некрасовского героя наиболее значимыми и желанными⁵, были тем, что порождает в душе, говоря словами Лермонтова, «отрадное мечтанье», и тем, чего он так и не получил от «скупой на ласки», с «насмешливым умом» героини, нашедшей себе прочную опору в «ненависти гордой» [11, с. 158].

Так восприятие «панаевского» цикла изначально ориентировано на привлечение широкого поэтического контекста, на фоне которого и выявляется его подлинное своеобразие. Например, многое сближает «панаевский» цикл с опытом русской поэзии переходного периода сентиментализма и преромантизма (1790–1810-е годы). Это и мастерское использование в качестве ведущего лексического пласта традиционного лирического материала. Это и обращение к разработанным поэтическим жанрам. В этом отношении «Так это шутка? Милая моя...» вполне соотносимо с посланием, стихотворным письмом, «Тяжёлый крест достался ей на долю...» названо К. И. Чуковским «гениальным русским романсом» [26, с. 620, 621], использование романсной тематической конструкции наблюдается в «Мы с тобой бестолковые люди...», романсный напев дан в «Ты всегда хороша несравненно...», в стихотворении же «Где твоё личико смуглое...» Б. М. Эйхенбаум увидел интересный пример пародийного романа [27, с. 368–369]. Как на промежуточных стадиях развития лирического сюжета «панаевского» цикла («Давно — отвергнутый тобою...», «Зачем насмешливо ревнуешь...», «Я посетил твоё кладбище...»), так и в его финале, где осуществляется итоговая,

окончательная концептуальная и тематическая его переакцентовка («Три элегии»), обобщающая функция отводится традиционному жанру элегии. С опытом русской поэзии сентиментализма и преромантизма связана и единая, реализующаяся в «панаевском» цикле художественная установка на «стиль, отвечающий теме» [13, с. 214], и на предельную смысловую насыщенность при строгой лаконичности, «простоте» стиха — установка, позже сформулированная Некрасовым в «Подражании Шиллеру» (1877)⁶.

Столь же ощутимые связи объединяют «панаевский» цикл с русской романтической поэзией 1820–1830-х годов. Так, смешение традиционных элементов классической элегии с интонациями романса, с элементами песенной структуры [см.: 26, с. 608–609, 623–625 и др.; 24, с. 22–23 и др.] позволяет соотнести «панаевские» стихотворения с интимной лирикой В. И. Красова [5, с. 48–49]. В свою очередь, стихотворения «Я не люблю иронии твоей», «Прощание» вполне сопоставимы с жанром медитативного фрагмента, разрабатывавшимся, в частности, в поэзии Н. С. Тепловой (см. её стихотворение 1830 года «Просьба» [15, с. 582]). Форма короткой диалогической сценки, культивировавшаяся в поэзии А. А. Якубовича (см. его стихотворение «Заветные слова» [16, с. 266]), может быть соотнесена со стихотворениями-сценами в «панаевском» цикле. Наконец, использование в «панаевском» цикле наряду с поэтизмами и прозаизмов, элементов обыденной, бытовой речи явно связывает некрасовский несобранный цикл с балладами П. А. Катенина, которого Ю. Н. Тынянов назвал «как бы Некрасовым 20-х годов» [23, с. 45]. Прочитав следующие строчки из катенинской баллады «Убийца»:

Один в лесу день целый бродит,
От встречного бежит,
Глаз напролёт всю ночь не сводит,
И всё в окно глядит.
Особенно когда день жаркий
Потухнет в ясну ночь...

Ю. Н. Тынянов заметил, что «на такой прозаизм, как “особенно”, не всегда дерзал даже и Некрасов» [23, с. 42]. Но именно в «панаевском» стихотворении «Где твоё личико смуглое...» возникает это же «особенно», причем в еще более прозаизированной, обытовленной форме:

Помнишь, тебе *особливо*
Нравились зубы мои... [11, с. 183; курсив мой. — И. К.]⁷

Одним из следствий вступления лирики в романную зону непосредственного контакта с незавершённым настоящим была утрата ею готовой, завершённой системы ценностей, на которой всегда базировалось единство поэтического сознания. Исходная принятая изображающим сознанием в «панаевском» цикле система ценностей не согласуется с реальным ходом «закадровых» событий, с которыми себя непосредственно соотносит, перестаёт идеологически охватывать их и этим сама становится предметом познания, подвергается испытанию на прочность, истинность и всеобщность.

В «панаевском» цикле с самого начала заявлена некая новая система ценностей, сложившаяся за текстом и представленная мотивами-сигналами «злого чувства», «гнева правдивого», бичующего любимого человека «жгучим укором» [11, с. 61]. В основе этой системы ценностей лежит абсолютизация идеи свободы личности, её жизненного выбора. Вот почему важно для героя то, что героиня «свободно... решала выбор свой / И не как раб упал» он «на колени» [13, с. 200]. «Злое чувство», «гнев правдивый» в этой системе выступают проявлениями свободы личности, её стремления к равенству, что выдвигается как абсолютная приоритетная ценность.

Указанные мотивы-сигналы органично коррелируются с одним из ведущих мотивов всей поэзии Некрасова — мотивом обличающей, «карающей лиры» «злобивого поэта», который «питает ненавистью грудь» [11, с. 97], «проповедует любовь / Враждебным словом

отрицанья» [11, с. 98], любит — ненавидя [11, с. 98] и глубоко убеждён в том, что то «сердце не научится любить, / Которое устало ненавидеть» [11, с. 182]. В этой системе ценностей призыв к героине отвечать на «слово ревнивое» героя «негодующим взором», осмеять «оправданья и слёзы», поразить «жгучим укором», излить «всю до капли досаду» [11, с. 61] означает проявление той ненависти, без которой невозможна «любовь».

Однако истинность этой системы ценностей подвергается сомнению уже во втором стихотворении-компоненте «Ты всегда хороша несравненно...» — единственном оптимистическом стихотворении цикла, в котором предметом «насмешливого ума» героини являются только внешние объекты (враги героя), а седьмое стихотворение-компонент прямо начинается словами «Я не люблю иронии твоей...». В стихотворении «Мы с тобой бестолковые люди...», которое может восприниматься сокращённым, вариативным «дублетом» стихотворения «Если, мучимый страстью мятежной...», та же тема «гнева правдивого» претерпевает смену интонационного решения и на элегической основе, с резким по сравнению с «Если, мучимый...» сокращением (уменьшением) императивности, усиленным обращением «друг мой» явно смягчается, превращаясь из безапелляционного призыва в дружеский совет. Здесь наблюдается также и смена мотивации «гнева правдивого», тоже заменённого стихом «Говори же, когда ты сердита...» [11, с. 94]. Если в начальном стихотворении «гнев правдивый» имеет некую самоценность и внимание акцентируется на полноте его выражения, то предложением «сердиться открыто» в соотнесенности со строкой «Легче мир — и скорее наскучит» он явно снижается, смягчается, а возможно, и обытовляется.

С новой силой, возвращающей читателя к начальному стихотворению цикла, тема любви-ненависти возникает в стихотворении «Зачем насмешливо ревнуешь...», где снижение, вплоть до самопародирования этого мотива осуществляется иными способами, в частности посредством привлечения широкого поэтического контекста. В этом стихотворении герой снова защищает заявленную ранее систему ценностей со всем рвением ее приверженца, стремительно, вдохновенно. Но именно здесь и происходит её некое саморазоблачение.

Стихотворение «Зачем насмешливо ревнуешь...» имеет диалогическую структуру и предстаёт как полемическое слово в защиту героини, обвинённой в том, что она свой «гордый смех» и «презрения страшное искусство» «купила» «ценою чувства, / Ценой душевной теплоты...» [11, с. 158]. Для опровержения такого мнения в конце стихотворения используется по сути кинематографический прием — вводится крупный план изображения, чуть ли не зрительный и явно символический образ «Музы юности» героя, которая, по его собственному утверждению, героине «родная с колыбели»:

Слезой увлажнены ланиты,
Глаза поникнуты к земле,
И свежим тернием увитый
Венец страданья на челе... [11, с. 158]

Этот зримый облик «Музы юности моей», отождествляемый субъектом речи — героем — с героиней, не единственный в цикле. Образ такого же плана, но наполненный совершенно противоположным содержанием, даётся и в стихотворении «Поражена потерей невозвратной...», где он тоже относится к героине, которая в минуту горя могла бы, но не взывает «к свету»:

Лицо без мысли, полное смятенья,
Сухие, напряжённые глаза —
И, кажется, зарёю обновленья
В них никогда не заблестит слеза. [11, с. 68]

А этот образ, в свою очередь, соотносим с другими стихотворениями цикла, характеризующими героиню: с «Если, мучимый страстью мятежной...», в котором призыв автора к героине «позабыть ненавистное слово», не будить упреком мучительных угрызений

в герою означает, что в «закадровой» реальности она совершает совершенно противоположные поступки; со стихотворением «Ты меня отослала далеко...», где выражен мотив «поколебленной веры» в «благородное» сердце героини, по-своему воплотившийся также и в стихотворениях «Тяжёлый год — сломил меня недуг...» (3-й и 4-й стихи), «Горящие письма» (1-я и 2-я строфы), цикле «Три элегии» (7–16, 41–44 стихи 1-й элегии, 9-й стих 3-й элегии).

Всё это даёт основания утверждать, что нарисованный в стихотворении «Зачем насмешливо ревнуешь...» для отождествления с героиней образ «Музы юности» героя выявляет некий самообман, который отражает природу его сознания. Это сознание предстаёт вариантом той же структуры, что и сознание Чацкого в комедии «Горе от ума». Разница здесь лишь в том, что место «ума» в соотносительной паре «ум — счастье» у некрасовского героя занимает общность страдальческой доли, общность пережитого, которая и должна, согласно логике этого сознания, обеспечить прочность «свободного, по сердцу союза»⁸. Вот почему реальный облик героини «панаевского» цикла оказался недоступен изображающему сознанию автора-героя и так и остался для него загадочным и непознанным. Вот почему героя постоянно преследует чувство неуверенности в героине:

А ты?.. Ты так же ли печали предана?
(«Да, наша жизнь текла мятечно...» [11, с. 74])

Она молчит, свои ломая руки...
И что сказать могла б ему она?..
(«Тяжёлый крест достался ей на долю...» [11, с. 165])

И тайна всё: печаль и муку
Она сокрыла глубоко?
Или решилась на разлуку
Благоразумно и легко?

Кто скажет мне?..
(«Три элегии» [13, с. 128])

Вот почему героиня «панаевского» цикла так и не получила своего голоса.

Правда, постоянный активный интерес героя к недоступному ему внутреннему состоянию героини можно воспринимать и как элемент сентименталистской концепции счастья и любви, которая покоится на идее добровольно принимаемой несвободы. «Прожив несколько времени вместе, успев почувствовать в это короткое время всю сладость чистой и чистосердечной дружбы и все наслаждения дружеских излиятий, — писал в 1822 году В. И. Туманский своей двоюродной сестре, в которую он был влюблён, — мы узнали собственным опытом, что счастье добрых душ в искренности... Мы узнали, что первое условие союза есть совершенное доверие обеих сторон, совершенная зависимость друг от друга...» [22, с. 232].

Но возможен ещё один код для расшифровки реального ассоциативного содержания стихотворения «Зачем насмешливо ревнуешь...». Его даёт сравнение некрасовского стихотворения со стихотворением К. Ф. Рылеева «К N. N.» (1824 или 1825). В обоих стихотворениях возникает тема ненависти, злобы, мщенья, рабства. Показательно, что героиня «панаевского» цикла напоминает героя рылеевского стихотворения, в то время как некрасовский герой близок рылеевской героине:

Прощаешь ты врагам своим —
Я не знаком с сим чувством нежным
И оскорбителям моим
Плачу отмщеньем неизбежным.
<...>
Не христианин и не раб,
Прощать обид я не умею.
(«К N. N.»)

Но рылеевский герой отвергает любовь женщины, жертвуя этой любовью как личным во имя служения общему:

Любовь никак нейдёт на ум:
Увы! моя отчизна страждет, —
Душа в волненье тяжких дум
Теперь одной свободы жаждет.

Вот почему у Рылеева этот мотив внутренне оправдан и органичен. У Некрасова же в «Зачем насмешливо ревнуешь...» высокая лексика, обилие восклицаний, взятые на фоне приведенного выше поэтического контекста и контекста самого «панаевского» цикла, явно вступают в противоречие с предметом речи и ничего, кроме самопародирования изображающего сознания, не выражают.

Объективное самопародирование изображающим сознанием самого себя, возникающее на фоне более широкого, чем циклический, поэтического контекста, проявляется и в стихотворении «Прости»:

Прости! Не помни дней паденья
<...>
Но дни, когда любви светило
Над нами ласково всходило
И бодро мы свершали путь, —
Благослови и не забудь! [12, с. 30]

Для самого субъекта речи строка «И бодро мы свершали путь» не имеет никакого комического эффекта и вполне может восприниматься как варьирование той же мысли, которая была высказана в концовке стихотворения «Ты всегда хороша несравненно...»:

...с тобой настоящее горе
Я разумно и кротко сношу
И вперёд — в это тёмное море —
Без обычного страха гляжу... [11, с. 64]

Но всё же трудно избавиться от ассоциации этого «бодро» со строками из стихотворения Е. Л. Милькеева «С туч, беременных дождями...» (1842):

Но спешит на смену ведро
К неприязненным дождям...
Солнце весело и бодро
Вновь идет по небесам... [17, с. 201]

и тем более от ассоциации с известным стихотворением А. Н. Плещеева 1846 года:

Вперёд без страха и сомненья,
На подвиг доблестный, друзья!
Зарю святого искупленья
Уж в небесах завидел я!
Смелей! дадим друг другу руки
И вместе двинемся вперёд,
И пусть под знаменем науки
Союз наш крепнет и растёт.

Учитывая интимную тему некрасовского цикла, данные ассоциации не могут не породить комический эффект. Такое самопародирование словом выражаемого им поэтического сознания — факт, порождённый именно процессом романизации лирики.

Таким образом, войдя в романную зону непосредственного контакта с незавершённым настоящим, лирика Некрасова сохранила родовую определённую, проявив свои специфические познавательные возможности. «Панаевский» цикл строится по лирическому

принципу двупланового изображения, при котором смысл стихотворения как целого не сводится к прямому смыслу представленного в нём высказывания субъекта речи и, как правило, противоречит прямому значению этого высказывания. Движение лирического сюжета цикла предстаёт как смысловое наращивание мотивов, как концентрация ассоциативных «узлов», благодаря чему внутренний мир героя-автора — главного и единственного носителя изображающего сознания в цикле — оказывается значительно более сложным, богатым, противоречивым, нежели принятая и демонстрируемая им идеологическая схема и её шкала ценностей.

Некрасову не удалось в цикле воспеть «новую» женщину и «новую» любовь («стансы», о которых упоминается в «Трёх элегиях», так и не получились). Зато — и это более важно — поэту удалось на новом материале снова открыть, по-своему ценностно актуализировать проблему трагического одиночества в любви, проблему духовного (идеального) начала в отношениях между любящими и в целом заново акцентировать внимание на тех общечеловеческих началах межличностных отношений, значимость которых не подлежит влиянию времени. При этом тема одиночества в любви усиливает свою трагичность в контексте всей лирической системы Некрасова: ведь не только любимая женщина не поняла героя, но и другая его глубинная привязанность — «тот, о ком пою в вечерней тишине, / Кому посвящены мечтания поэта, — / ...не внемлет он — и не даёт ответа...» [13, с. 152]. Поэтому одиночество в любви предстаёт как проявление некоего рокового, глобального одиночества некрасовского героя в мире.

Несмотря на то, что научное некрасоведение насчитывает необозримое количество исследований жизни и творчества поэта, а даже имеет свою, так сказать, классику, сегодня всё же можно с уверенностью повторить сказанное в 1920-е годы Б. М. Эйхенбаумом и Ю. Н. Тыняновым: «Некрасов — очередная тема... Некрасовым действительно пора заняться. Пора показать, что Некрасов — сложная и живая историко-литературная проблема, для уяснения которой, несмотря на существование... специалистов, облюбовавших себе эту “лёгкую” тему, сделано очень мало» [27, с. 340] и «многое, как и раньше, остаётся здесь недосказанным» [24, с. 18]. Вследствие этого любовная лирика Некрасова, как и всё его творчество, оказалась плотно окружённой литературоведческими мифами, освободиться от которых может только строгий филологический анализ некрасовских текстов, которому может содействовать и бахтинская теория романизации жанров. Всё это позволит не только приблизиться к реальному образу поэта, но и более адекватно представить объективные закономерности историко-литературного процесса конкретной эпохи литературно-художественной эволюции.

Примечания

1. Кстати, такое целостное восприятие «панаевских» стихотворений было недоступным не только современникам поэта, но и многим последующим поколениям читателей. Так, в IV разделе «Стихотворений» 1856 года вперемешку с другими поэтическими произведениями, в последовательности, не соответствующей хронологии написания, было напечатано 12 стихотворений этого цикла: «Ты всегда хороша несравненно...» (1847), «Тяжёлый крест достался ей на долю...» (1855), «Мы с тобой бестолковые люди...» (1851), «Так это шутка? Милая моя...» (1850), «Я посетил твоё кладбище...» (1856), «Да, наша жизнь текла мятежно...» (1850), «Давно — отвергнутый тобою...» (1855), «Если, мучимый страстью мятежной...» (1847), «О, письма женщины нам милой...» (под названием «Отрывок»; 1852), «Поражена потерей невозвратной...» (под названием «В чёрный день»; 1848), «Я не люблю иронии твоей...» (1850), «Прости» (1856). При этом стихотворение «Да, наша жизнь текла мятежно...» было напечатано здесь с подзаголовком «Из Шенье», т.е. выдавалось Некрасовым за перевод из другого поэта и, следовательно, так и могло восприниматься читателями. И только начиная со «Стихотворений» 1859 года Некрасов печатал его без подзаголовка. Похожая судьба и у стихотворения «Тяжёлый год — сломил меня недуг...», которое с 1861 года (момента первой публикации) и во всех прижизненных изданиях «Стихотворений» поэта печаталось с подзаголовком «Из Ларры», который был снят лишь в «Стихотворениях» 1879 года, т.е. спустя 23–24 года после его написания. «При помощи подзаголовка, — отмечает А. М. Гаркави, — поэт хотел скрыть от

любопытства посторонних подробности личной жизни. Видимо, поэтому он вообще долго не печатал стихотворение» [12, с. 338]. По той же причине в 1861 году в 1-м номере «Современника» без имени автора появилось стихотворение «Где твоё личико смуглое...», тоже включённое поэтом в собрание своих сочинений лишь спустя 8 лет после написания [см. об этом: 11, с. 639]. Стихотворение «Когда горит в твоей крови...» впервые было напечатано в 1848 году в 12-м номере «Современника» в составе романа «Три страны света» и в прижизненных изданиях «Стихотворений» не публиковалось. Точно так же не входили в прижизненные издания «Стихотворений» поэта цикл «Три элегии», впервые опубликованный в сборнике «Складчина» (СПб., 1874), и стихотворение «Горящие письма», впервые увидевшее свет в 1877 году во 2-м номере «Отечественных записок». Наконец, стихотворения «Зачем насмешливо ревнуешь...», «Ты меня отослала далёко...», «Не гордись, что в цветущие лета...», «Прощанье» вообще впервые были опубликованы лишь в 1930-е годы [см. об этом: 11, с. 634; 12, с. 339, 341]. Такие условия публикации «панаевских» стихотворений могли демонстрировать многогранность, широту творческого потенциала и таланта Некрасова, но полностью нейтрализовали их циклическую природу, а сам несобранный цикл любовной лирики поэта в сознании читателей делали несуществующим. Более того, «панаевский» цикл как целостное, самостоятельное явление в творческом наследии Некрасова игнорируется и некоторыми известными некрасоведами [см., например: 8, с. 299–317 и др.].

О конкретных основаниях выделения именно вышеприведенного примерного состава «панаевского» цикла, включающего 21 стихотворение, см.: [7].

2. См. стихотворения Е. И. Кострова «Песня» (конец XVIII века), В. И. Туманского «Май», «К кн. Н. А. Цертелеву» (1823), В. К. Кюхельбекера «Любовь» (1829), А. С. Пушкина «Нет, я не дорожу мятежным наслаждением...» (1827–1836), Е. П. Ростопчиной «Когда б он знал!» (1830), «Простонародная песня» (1831), «Ссора» (1838), Э. И. Губера «Душе» (1839), М. Ю. Лермонтова «Они любили друг друга так долго и нежно...» (1841), Н. Ф. Щербины «Письмо» (1844), Е. А. Баратынского «Когда, дитя и страсти и сомненья...» (1844).

3. См. стихотворение Н. М. Карамзина «К соловью» (1793), Е. И. Кострова «Песня», С. Д. Нечаева «К ней» (1824), А. С. Пушкина «Простишь ли мне ревнивые мечты...» (1823), «Я вас любил: любовь ещё, быть может...» (1829), М. Ю. Лермонтова «Они любили друг друга так долго и нежно...» и др.

4. Ср. приводимые В. Далем примеры: *лютость бедит, кротость побеждает; духом кротос-ти, а не палкой по кости; говорит озлобленному: «Помяни, Господи, царя Давида и всю кротость его!»* [6, с. 199].

5. Об органической близости поэзии Некрасова христианским ценностям см.: [10].

6. О структурных признаках поэзии русского сентиментализма и преромантизма см.: [9, с. 5, 7, 14, 15, 22 и др.; 2, с. 236–239].

7. О связях поэзии Некрасова с романтизмом см.: [21; 20; 14].

8. Сфера межличностных отношений любящих предстаёт в сознании героя как та сфера, в которой всё зависит только от самих людей. Возможно, именно поэтому в «панаевском» цикле практически отсутствует развёртывание темы враждебной любящим внешней силы (толпы). «Молва» с её «клеветой жестокой» [11, с. 65] лишается какой-либо значимости, если «горит в... крови / Огонь действительной любви» и «убеждение... глубоко», если душа «кроткая и нежная». Правда, это не означает, что в «панаевском» цикле полностью отсутствует мотив социальности. Он присутствует в скрытых, глубинных пластах мотивации надрывной кризисности сознания героя. Но это уже самостоятельный вопрос, требующий специального рассмотрения.

Литература

1. Бахтин М. М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит-ра, 1975. 504 с.
2. Винокур Г. О. Наследство XVIII века в стихотворном языке Пушкина // Винокур Г. О. О языке художественной литературы. М.: Высшая школа, 1991. С. 228–297.
3. Гаркави А. М. Лирика Н. А. Некрасова и проблемы реализма в лирической поэзии: учеб. пособие по спецкурсу. Калининград: КГУ, 1979. 83 с.
4. Гинзбург Л. Я. О лирике. 2-е изд., доп. Л.: Сов. писатель, 1974. 407 с.
5. Гинзбург Л. Я. Русская поэзия 1820–1830-х годов // Поэты 1820–1830-х годов: в 2 т. Л.: Сов. писатель, 1972. Т. 1. С. 5–66.
6. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М., 1979. Т. 2. И–О. 779 с.
7. Козлик И. В. К вопросу о своеобразии «панаевского» цикла Н. А. Некрасова // Вопросы русской литературы: республ. межвед. науч. сб. Львов, 1990. Вып. 2(56). С. 48–56.

8. *Корман Б. О.* Лирика Н. А. Некрасова. Воронеж: Изд-во Воронежск. ун-та, 1964. 391 с.
 9. *Лотман Ю. М.* Поэзия 1790–1810-х гг. // Поэты 1790–1810-х гг. Л.: Сов. писатель, 1971. С. 5–62.
 10. *Мостовская Н. А.* Храм в творчестве Некрасова // Русская литература. 1995. № 1. С. 194–203.
 11. *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч.: в 15 т. Т. 1. Стихотворения, 1838–1855 гг. Л., 1981. 719 с.
 12. *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч.: в 15 т. Т. 2. Стихотворения, 1855–1866 гг. Л., 1981. 447 с.
 13. *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч.: в 15 т. Т. 3. Стихотворения, 1866–1877 гг. Л., 1982. 511 с.
 14. *Пайков Н.* «Философия гения» в творческом мирозерцании Н. А. Некрасова // Современное прочтение Н. А. Некрасова: V Некрасовские чтения. Ярославль: Яросл. кн. изд-во, 1990. С. 5–7.
 15. Поэты 1820–1830-х годов: в 2 т. Л.: Сов. писатель, 1972. Т. 1. 792 с.
 16. Поэты 1820–1830-х годов: в 2 т. Л.: Сов. писатель, 1972. Т. 2. 767 с.
 17. Поэты 1840–1850-х годов. Л.: Сов. писатель, 1972. 541 с.
 18. *Руденко Ю. К.* Принцип циклизации в художественной системе Н. Г. Чернышевского (К постановке вопроса) // Проблемы поэтики русского реализма XIX века. Л.: ЛГУ, 1984. С. 184–212.
 19. Словарь библейского богословия / под ред. Ксавье Леон-Дюфура и др. Брюссель, 1990. 1287 с.
 20. *Смирнов А.* Просветительский идеал и романтическая ориентация в поэзии Н. А. Некрасова // Современное прочтение Н. А. Некрасова: V Некрасовские чтения. Ярославль, 1990. С. 9–11.
 21. *Теплинский М. В.* О романтическом характере лирики Некрасова (1991) // Теплинский М. В. Профессия: литературовед. Ивано-Франковск, 2007. С. 76–84.
 22. *Туманский В. И.* Стихотворения и письма. СПб.: Изд. А. С. Суворина, 1912. 434 с.
 23. *Тынянов Ю. Н.* Пушкин и его современники. М.: Наука, 1969. 424 с.
 24. *Тынянов Ю. Н.* Стиховые формы Некрасова // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 18–27.
 25. *Фридлиндер Г. М.* О закономерностях развития жанров в эпоху реализма (на мат-ле славянских литератур XIX – начала XX века) // Славянские литературы: IV Междунар. съезд славистов. Доклады сов. делегации. М.: Изд-во АН СССР, 1968. С. 222–243.
 26. *Чуковский К. И.* Мастерство Некрасова. М.: Худож. лит-ра, 1962. 728 с.
 27. *Эйхенбаум Б. М.* Некрасов // Эйхенбаум Б. М. О прозе. О поэзии. Сб. статей. Л.: Худож. лит-ра, 1986. С. 340–373.
-

УДК 821.161.1

Кошелев Вячеслав Анатольевич,
доктор филологических наук, профессор,
Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого,
viacheslav.koshelev@mail.ru

ГРИША ДОБРОСКЛОНОВ О ВОПЛОЩЕНИИ РУССКОГО БУДУЩЕГО

В статье рассматривается образ Гриши Добросклонова из поэмы Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» и выводится его родословная из типа героя-школьника, появившегося в некрасовской поэзии в 1850-е годы. Автор статьи ставит под сомнение релевантность программы будущего России, предложенной героем поэмы.
Ключевые слова: русская литература XIX века, поэма Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо», образ Гриши Добросклонова, воплощение русского будущего.

Koshelev Vyacheslav A.,
doctor of Philology, Professor,
Novgorod state University named after Yaroslav The Wise,
viacheslav.koshelev@mail.ru

GREGORY DOBROKHODOV ABOUT THE INCARNATION OF THE RUSSIAN FUTURE

The article considers the image of Grisha Dobrosklonov from the poem by N. Nekrasov "To whom in Russia to live well" and deduces his pedigree from the type of hero-schoolboy who appeared in Nekrasov's poetry in the 1850s. The author of the article questions the relevance of the program for the future of Russia proposed by the hero of the poem.
Key words: Russian literature of the mid XIX century, N. Nekrasov's poem "To whom in Russia to live well", the image of Grisha Dobrosklonov, the embodiment of the Russian future.

В некрасоведении целые тома написаны о Грише Добросклонове — революционере, готовом идти на битву за народную свободу и счастье. Уже полвека это представление является незыблемым и неколебимым атрибутом школьного изучения великой русской поэмы. Как будто мы разучились читать — и не замечаем, что Некрасов вовсе не о том пишет.

Гриша Добросклонов, как и другие герои поэмы, живет в пределах нарочито условной «географии» — в селе Большие Вахлаки Безграмотной губернии (а рядом — столь же «условные» губернии Подтянутая и Подстреленная — [4, с. 84, 90]). Но в пределах этой «условности» он вроде бы стремится к дальнейшему развитию «по прямой»: «Недаром порывается / В Москву, в новорситет!» [4, с. 216]. И одновременно по «извилистой тропочке» проходит к берегу Волги и видит страшноватую картину «обугленного города» — некий символ российского будущего на пути ее движения к прогрессу. В пределы «условной» географии поэмы здесь недаром врываются вполне реальные обозначения Москвы и Волги: эти два коренных символа Руси ничем нельзя заменить. И выбрав для себя, уже в начале путешествия, «извилистую тропочку», выйдя по ней к пожарищу, в котором «спасенными» оказались только острог да кабак, он невольно задумывается обо «всей Руси загадочной». Что его ждет? Некрасов уже в самых первых черновиках *зачеркнул* намеченный было «финал» своего героя:

Ему судьба готовила
Путь славный, имя громкое
Народного заступника,
Чахотку и Сибирь... [4, с. 517]

Некрасов *зачеркнул* этот финал отнюдь не по «цензурным соображениям», а потому, что столь «однозначное» решение оказывалось неуместным в русле всего символического замысла его поэмы. Да, собственно, Гриша — вовсе не тот «счастливец», поисками которого заняты странники. Он просто выбрал для себя необычную стезю, которая вовсе не всегда сулит житейское счастье:

И ангел милосердия
Недаром с чудной песнею
Над Гришею витал.
Года ученья минули,
И юноша, отмеченный
Печатью дара Божьего,
Стал пылким и восторженным
Певцом освобождения
Униженных, обиженных
На всей Святой Руси. [4, с. 591]

Известный народоволец и террорист С. М. Степняк-Кравчинский (1851–1895) вспоминал в своих очерках «Подпольная Россия»: «1876 и 1877 годы были самыми мрачными и тяжелыми для русских социалистов. Движение «в народ» обошлось страшно дорого. Целое поколение было беспощадно скошено деспотизмом в припадке овладевшего им безумного страха. Тюрьмы были переполнены заключенными. Так как старых не хватало, то строились новые. Но каковы были результаты всех этих жертв?.. Они были подавляюще ничтожны в сравнении с громадностью затраченных усилий! Чего можно было ждать от небольшого числа крестьян и рабочих, усвоивших идеи социализма? Что могли сделать рассеянные там и сям «колонии»? Прошлое было мрачно, будущее — темно и безнадежно» [5, с. 354–355].

Именно в 1876 году Некрасов, уже смертельно больной, вернулся к своей заветной поэме. И начал, как свидетельствуют черновики, именно с образа Гриши (первоначально — «Петруши») Добросклонова (первоначально — Благосклонова — [4, с. 579]). Сразу же поэт обозвал его «народным заступником» — но, по некотором размышлении, зачеркнул это обозначение: по сути дела, он выводил такого же *школьника*, что и двадцать лет назад. Тот же мальчик, «умная головушка», дьячков сын, крестник бурмистра, учится, как водится, в семинарии, но «порывается в Москву, в новорситет!» Как и прежний «школьник»:

Кто-нибудь свезет в Москву,
Будешь в университете —
Сон свершится наяву [3, с. 35]

И тот же светлый «сон» («Гриша спать попробовал. Спалось не спалось...»), и та же неведомая дорога, и «воплощение счастья народного» впереди...

Но если в 1856 году будущий путь «школьника» был относительно ясен (завершилась эпоха «мрачного семилетия», приближался период «эмансипации» и общественного подъема, возникла потребность в новых умных и честных деятелях на государственном, общественном, научном, культурном поприще и т.п.), то двадцать лет спустя (именно в 1876 году, в недолгое время накануне начала русско-турецкой кампании 1877–1878 годов) русская общественная действительность представила иную картину. Перестройка экономической и политической системы в России, проводившаяся «сверху», вступила в пору шаткого равновесия, приобрела некую хрупкую устойчивость. Свершились — и принесли свои плоды — основные реформы 60-х годов (крестьянская, земская, судебная, университетская и проч.). В 1874 году была проведена последняя из них — военная реформа — и тоже успела за два года показать свою жизнеспособность...

Народническое движение «первой волны» потерпело полное поражение; готовились громкие процессы по «делу 50-ти» и «делу 193-х»; а «подпольная Россия» готовилась к изменению тактики — переходу от пропаганды к террору.

Возникшее в обществе ощущение устойчивости подталкивало его деятелей прежде всего к осмыслению происходящего, требовало оценки и анализа сложившейся ситуации. Неслучайно, что в том же 1876 году, когда Некрасов возвратился к работе над поэмой, его современник Достоевский решил возобновить издание «Дневника писателя», рассматривая это издание как «отчет о действительно выжитых в каждый месяц впечатлениях», «главнейшая цель» которого «состояла в том, чтобы по возможности разъяснить идею о нашей национальной духовной самостоятельности» [1, с. 136; 2, с. 61]. Два документа одной эпохи — «Пир на весь мир» Некрасова и «Дневник писателя за 1876 год» Достоевского — странным образом «совпали» в ряде оценок и характеристик [см. 6].

В некоторых оценках Некрасов и Достоевский не сошлись. Но в одном оказались весьма единодушны: в нынешнем 1876 году почва для грядущего деятеля на ниве просвещения народа выглядит катастрофически неясной.

Кто видывал, как слушает
Своих заходящих странников
Крестьянская семья,
Поймет, что ни работою,
Ни вечною заботою,
Ни игом рабства долгого,
Ни кабаком самим
Еще народу русскому
Пределы не поставлены
Пред ним широкий путь!
Когда изменят пахарю
Поля старозапашные,
Ключки в лесных окраинах
Он пробует пахать.
Работы тут достаточно,
Зато полоски новые
Дают без удобрения
Обильный урожай.
Такая почва добрая —
Душа народа русского...
О сеятель! приди!.. [4, с. 206]

Ясно, что в эпоху разлада и «разброда» *сеятель* особенно необходим. Но кто же этот *сеятель*? Революционер? Реформатор? Просветитель? Духовный подвижник?..

Гриша Добросклонов еще не похож ни на того, ни на другого, ни на третьего. Он, пожалуй, разве что талантливый пропагандист, приучившийся своим юношеским максимализмом единым махом разрешать сложнейшие проблемы бытия. Вот он «вторгается» в ситуацию яркого философского спора о «грехе», который, вполне в духе времени, ведут между собою вахлаки. Спор не шуточный: вахлаки не просто вспоминают невзгоды своей прошлой жизни, но пытаются выяснить, *почему* они жили так, а не иначе: в голоде, унижении, обмане?.. В этом споре даже некрасовские странники закономерно переходят от поисков «счастливого» к поискам *причины*: почему же так много людей несчастных? в чем истоки этого всеобщего «несчастливого» состояния? От решения этой проблемы — один шаг до уяснения природы «греховности» и «праведности». Мужики интуитивно чувствуют, что от решения этого спора зависит основательность их надежд на возможность будущего счастья... А после того, как выясняется, что самый великий грешник — крестьянин, наступает общее уныние. Причины «греха», оказывается, не во «вне», а «внутри» каждого из них. И, соответственно, их несчастное бытие — не несправедливость, а заслуженное «воздаяние»!.. Тут является Гриша — обратим внимание на безапелляционный «напор» его пропагандистской речи.

Сначала он напоминает вахлакам, что кое-какие «радостные» достижения настоящего все-таки есть:

— Что тут у вас случилось?
Как в воду вы опущены?..

— Неволя к вам вернулася?
Погонят вас на барщину?
Луга у вас отобраны?

— Так что ж переменялося?
Закаркали «Голодную»,
Накликать голод хочется?.. [4, с. 214]

Гришин пропагандистский напор напоминает серию ударов «под дых». Кому же хочется «накликать голод», или чтоб на барщину погнали, или отобрали таким унижением и трудом заработанные «луга»? А не хотите, так нечего сомнительные разговоры заводить про какой-то «грех». С этим самым «грехом» все ясно! Тот же Гриша и объяснил:

Потолковано
Немало: в рот положено,
Что не они ответчики
За Глеба окаянного,
Всеми виною: крепь! [4, с. 215]

Гриша пронизательно «отводит» крестьян от серьезнейшей проблемы, которую они, на множестве примеров, решали. Не надо всяких самовольных аналогий — вернитесь к тому, что *в рот положено*, что провозглашено в качестве некоей *конечной истины*. Тем более что эта истина снимает ответственность с конкретного человека и переносит ее на объективные, не зависящие от конкретного «счастливого» обстоятельства... Дальнейшая речь Гриши — прямо-таки образец пропагандистской патетики, многократно слышанной нами от всяческих «лекторов обкома»:

— Змея родит змеенышей,
А крепь — грехи помещика,
Грех Якова несчастного,
Грех Глеба родила!
Нет крепь — нет помещика,
До петли доводящего
Усердного раба,
Нет крепь — нет дворового,
Самоубийством мстящего
Злодею своему,
Нет крепь — Глеба нового
Не будет на Руси! [4, с. 215]

«Крепь» в Гришиной речи выполняет ту же роль, что в речах «лектора обкома» выполнял, например, «мировой империализм», который объективно мешал советским людям успешно стремиться к «светлому будущему всего человечества»... Пропагандисту Грише можно было бы запросто возразить, что этой самой во всем виноватой «крепи» уже 15 лет как и в помине нету (глава «Пир на весь мир» писалась в 1876–77 году), а люди, «самоубийством мстящие», почему-то встречаются, и предатели интересов крестьянского «мира» попадают тоже... Да и «счастливых» на Руси что-то не очень прибавилось. Те же семь странников могли бы возразить: они уже давно усвоили, что уничтоженная «крепь», порвавшаяся «цепь великая» ударила

Одним концом по барину,
Другим по мужику!.. [4, с. 83]

Могли бы возразить — но не возразили: «победный голос» Гриши подавил и их. Поэтому Гриша, не участвовавший в споре о «грехе», остался в нем единственным победителем и покинул полемическую сцену с показательной сентенцией:

— Не надо мне ни серебра,
Ни золота, а дай Господь,
Чтоб землякам моим
И каждому крестьянину
Жилось вольготно-весело
На всей святой Руси! [4, с. 216]

Политические «контуры» этих речений и желаний Гриши не очень прояснены, — но сама биография его многозначительна. Сын легкомысленного дьячка (живущего «беднее за худалого последнего крестьянина») и «батрачки безответной», он, в сущности, существует на средства вахлацкого «мира». Он учится в семинарии — в черновике Некрасов прямо отправлял читателя, желающего узнать подробности этого учения, к книге Н. Г. Помяловского «Очерки бурсы»:

Какие были строгие
Порядки в семинарии,
Как было сыро, холодно,
Как было грязно, голодно,
Нет нужды говорить.
Есть книга Помяловского.
Крестьянин, если хочешь ты
Узнать
Добудь ее, прочти... [4, с. 515]

Голодное житье Гриши и его брата в семинарии («их недокармливал хапуга-эконом») несколько компенсировалось пребыванием дома:

Как ни бедна вахлачина,
Они в ней отъедались,
Спасибо Власу-крестному
И прочим мужикам!
Платили им молодчики,
По мере сил, работою,
По их делишкам хлопоты
Справляли в городе [4, с. 225–226]

Собираясь «в Москву, в новорситет», Гриша, естественно, тоже может рассчитывать только на помощь крестьянского «мира» и, соответственно, думать «обо всей вахлачине, кормилице своей». А «вахлачина», в свою очередь, по праву рассматривает Гришу как своего *посланца*. Это Гришино положение *посланца*, собственно и является предметом поэтического воспевания, весьма напоминающего прежние некрасовские мелодии о «школьнике»:

Немало Русь уж выслала
Своих сынов, отмеченных
Печатью дара Божьего,
На честные пути,
Немало их оплакала
(Увы! Звездой падучею
Проносятся они!).
Как ни темна вахлачина,
Как ни забита барщиной
И рабством — и она,
Благословясь, поставила
В Григорье Добросклонове
Такого посланца... [4, с. 229–230]

Посланец, то есть *избранник* всей «вахлачины» — это очень высокое положение. Но — и только. Что будет с этим «посланцем», можно только угадывать.

В черновых вариантах «Пира...» Некрасов пробовал «угадывать». Вот как, например, первоначально выглядел фрагмент об отношениях Гриши и «вахлачины»:

И скоро в сердце мальчика
С любовью к бедной матери
Любовь ко всей вахлачине
Слились, — и лет пятнадцати
Что делать, Гриша знал уже,
Каким путем идти.
Еще заря чуть брезжится,
Еще конец страданию
Народному далек... [5, с. 516]

В соответствии с этим ранним «знанием» Гриши несколько иначе был представлен и его ангел-хранитель — «ангел милосердия», который

Еще незримо носится
Над русскою землею,
Над бедными селеньями,
Соломою покрытыми,
И песней тихой, ласковой,
Лишь избранными слышимой,
Сзывает души чистые
На трудную борьбу [4, с. 516]

Из этого проистекал и знаменитый, многократно цитированный в самых разных исследованиях, предчувствуемый Некрасовым будущий жизненный путь Гриши: «...и^мя громкое / Народного заступника, / Чахотку и Сибирь... [5, с. 517]. Всё это — увы — осталось в черновиках. И не «по цензурным причинам», а потому, что ряд этих утверждений противоречил элементарной логике. В самом деле: «избранный» 15-летний мальчик уже «твердо знал» ответы на те вопросы, которые мучили умнейших и честнейших людей эпохи, уже вполне был готов «на трудную борьбу» и на все невзгоды, которые ему предстанут на этом пути... В своей устремленности он лишился того «ломоносовского» материального стимула (перестать быть «мужиком»), о котором поэт отнюдь не случайно вспомнил в своей ранней «драматической фантазии». А идти «за народ» только ради общей идеи — это немножко слишком. Это даже жестоко, наконец... И Некрасов опять-таки предпочитает «не расшифровывать» ни Гришиного «знания», ни Гришиной «судьбы». Вместо всех выделенных строк в окончательном варианте осталось:

...и лет пятнадцати
Григорий твердо знал уже,
Кому отдаст всю жизнь свою
И для кого умрет.

И такого знания, согласитесь, для 15-летнего мальчика вполне довольно.

Потом Некрасов пробовал изменить ситуацию — представить момент «вырастания» Гриши, совершившегося *этой ночью*. Под влиянием спора вахлаков о «грехе» и тех картин Руси, что мальчик увидел, свернув на «извилистую тропочку», в его душе произошел некий переворот. Вот черновой вариант финала главы «Пир на весь мир»:

Если б знали странники всё что было с Гришею,
Были бы скорее под родною крышею.
Уж нашли б счастливи<ого> в ту ночь чудную
В ночь одну не более Грише долю трудную
Жизнь-судьба готовила [4, с. 522]

Но и отсылка к «одной ночи» все-таки не давала логической возможности для определения будущей «жизни-судьбы». Поэтому поневоле возникал открытый финал:

Слышал он в груди своей силы необъятные,
Услаждали слух его звуки благодатные,
Звуки лучезарные гимна благородного –
Пел он воплощение счастья народного!.. [4, с. 235]

А народ, его путь и его существо «в ночь одну» предстали перед Гришей очень сложной загадкой. Таковой же предстали они в том же 1876 году перед Достоевским. В февральском выпуске «Дневника писателя» он поместил специальную заметку: «О любви к народу. Необходимый контракт с народом». И начал, собственно, с «загадки»: «...народ для всех нас — всё ещё теория и продолжает стоять загадкой. Все мы, любители народа, смотрим на него как на теорию, и, кажется, ровно никто из нас не любит его таким, каким он есть на самом деле, а лишь таким, каким мы его каждый себе представили». И далее — о неестественности «Гришиной» позиции: «Я думаю так: вряд ли мы столь хороши и прекрасны, чтоб могли поставить самих себя в идеал народу и потребовать от него, чтоб он стал непременно таким же, как мы» [1, с. 44].

За Гришей — два поколения «народников». Первое из них к 1876 году уже потерпело крах своих иллюзий — как раз те, что требовали от народа стать «такими же, как мы». Достоевский предлагает принципиально иное: «преклониться пред правдой народной и признать ее за правду» — а «наше пусть останется при нас». И объясняет всем будущим «сеятелям»: «Я очень склонен уверовать, что наш народ такая огромность, что в ней уничтожатся, *сами собой*, все новые мутные потоки... <...> Правда, мы сами-то не умеем ничего, а только «любим отечество», в средствах не согласимся и еще много раз поссоримся; но ведь если уж решено, что мы люди хорошие, то что бы там ни вышло, а ведь *дело-то под конец наладится*. Вот моя вера» [1, с. 45]. «Дело» наладится само собою, не надо его «подталкивать» — да и не позволит народ, чтоб его подталкивали!

Сила народная,
Сила могучая –
Совесь спокойная,
Правда живучая!
Сила с неправдою
Не уживается,
Жертва неправдою
Не вызывается... [4, с. 234]

Гриша Добросклонов, действительно, в ту бессонную ночь, когда «слагалась» его песня «Русь», пережил яркий духовный перелом. Он понял, наконец, что его народ совсем не такой «простой», каким предстает с первого взгляда. Он понял, что этот народ — «загадка», и дальше будет пытаться разрешить эту «загадку», точно так же, как ее разрешали прежние поколения и как будут разрешать новые, которые явятся в эту жизнь после Гриши. Когда от конкретных картин: поле, «извилистая тропочка», лес, река, «обугленный город» — его мысли переносятся «ко всей Руси *загадочной*», он может определить ее суть и существо народного характера только «отрицательной» системой антиномий:

Ты и убогая,
Ты и обильная,
Ты и могучая,
Ты и бессильная,
Матушка-Русь! [4, с. 233]

Во множестве советских исследований Гришу привыкли изображать в виде такого «пламенного революционера», — но, судя по этой песне, он так же далек от всякой «револю-

ционности», как и Достоевский. Вот поэтическое выражение приведенной выше идеи Достоевского о «нас» и народе:

Русь не шелохнется,
Русь — как убитая!
А загорелась в ней
Искра сокрытая, —
Встали — небужены,
Вышли — непрошены,
Жита по зернышку
Горы nanoшены!
Рать подымается —
Неисчислимая,
Сила в ней скажется
Несокрушимая! [4, с. 234]

Призыв многозначителен и многозначен. Можно видеть некрасовский пафос в «ратии» и ее «силе» — и тогда это будет призыв к насильственному, революционному переустройству несправедливого общества. Можно увидеть странное несоответствие в эпитете «небужены»: сонные рожи и неосмысленные глаза (да еще с 15-летним мальчиком впереди!). Но ведь Некрасов говорит об «*искре сокрытой*» — и тут уже его пафос очевиден. Благодаря этой «искре» представителей народной Руси и *не надо* будить. Сами, как придет время, встанут — «небужены» и «непрошены». Встанут — и удивят весь мир... Как у Достоевского: «народ такая огромность», что сам сумеет разобраться и «дело-то под конец наладится».

Нет, никакой Гриша не революционер. А кто? Поживем — увидим: мало ли кто может вырасти из *школьника*. Важно, что он вполне русское явление — этот Гриша.

«Предчувствие» появления Гриши возникло еще в «Прологе». *Семь* мужиков в споре и русском «счастливце» называют *шесть* кандидатов («два брата Губины» указывают одного «купчину толстопузого»). По законам литературной интриги счастливым должен оказаться именно *седьмой*, неназванный...

Кто это будет? Гриша — не Гриша? Как знать...

И вообще — что впереди?

То-то: *что впереди...*

Литература

1. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1988. Т. 22. Дневник писателя за 1876 год, январь–апрель. Л., 1981. 407 с.
2. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 24. Дневник писателя за 1876 год, ноябрь–декабрь. Л., 1982. 518 с.
3. Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: в 15 т. / редкол.: М. Б. Храпченко (гл. ред.) и др. Л.: Наука, 1981–2000. Т. 2. Стихотворения 1855–1866 гг. Л., 1981. 446 с.
4. Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: в 15 т. Л.: Наука, 1981–2000. Т. 5. «Кому на Руси жить хорошо». Л., 1982. 688 с.
5. Степняк-Кравчинский С. М. Соч.: в 2 т. М.: Художественная лит-ра, 1987. Т. 1. С. 354–355.
6. Чернов А. В. «Пир на весь мир» Некрасова и «Дневник писателя» Ф. М. Достоевского в свете общественно-политической ситуации 1876–1877 годов // Некрасовский сб. Вып. XI–XII. СПб.: Наука, 1998. С. 65–70.

УДК 821.161.1

Красильников Григорий Владимирович,
кандидат филологических наук, старший научный сотрудник,
Государственный литературно-мемориальный
музей-заповедник Н. А. Некрасова «Карабиха»
gvkrasilnikov@mail.ru

Богданова Ольга Владимировна,
доктор филологических наук, профессор,
Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена
olgabogdanova03@mail.ru

ОБРАЗ СЛУГИ-ДВОРОВОГО В ГЛАВЕ «СЧАСТЛИВЫЕ» ИЗ ПОЭМЫ Н. А. НЕКРАСОВА «КОМУ НА РУСИ ЖИТЬ ХОРОШО»¹

В работе анализируется образ слуги-дворового, созданный в главе «Счастливые» поэмы Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». Авторы статьи ставят под сомнение правомерность традиционного для русской литературы изображения Н. А. Некрасовым отношений преданного слуги и господина, затрагивается вопрос о том, насколько характерным для русской действительности мог быть образ героя-«лизоблюда». По мнению авторов статьи, Некрасов сознательно нарушал объективность изображения образа «счастливого» дворового, намеренно карикатурировал его, поддаваясь внешней потребности осуждения крепостного права и обличения социальной несправедливости. В работе проводится сопоставление некрасовской позиции с художественным мировоззрением писателей-предшественников, рассматриваются образы слуг Савельича из «Капитанской дочки» А. С. Пушкина, Захара из «Обломова» И. А. Гончарова, Фирса из «Вишневого сада» А. П. Чехова.

Ключевые слова: Н. А. Некрасов, преемственность, нарушение традиции, образ слуги, А. С. Пушкин, И. А. Гончаров, А. П. Чехов.

Krasilnikov Grigory V.,
candidate of philological Sciences,
senior researcher of the state literary and memorial
Museum-reserve of N. A. Nekrasov “Karabikha”
gvkrasilnikov@mail.ru

Bogdanova Olga V.,
Doctor of philological Sciences, Professor,
Russian state pedagogical University named after A. I. Herzen
olgabogdanova03@mail.ru

THE IMAGE OF A DOMESTIC SERVANT IN THE CHAPTER “HAPPY” FROM THE POEM BY N. NEKRASOV “TO WHOM IN RUSSIA TO LIVE WELL”

The paper analyzes the image of a domestic servant created in the Chapter “Happy” of Nekrasov’s poem “To Whom in Russia to live well”. Russian literature’s traditional depiction of the relationship between a devoted servant and a master is questioned. The authors also raise the question — how typical the image of the hero-“lickspittle” could be for the Russian people. According to the authors of the article, Nekrasov deliberately violated the objectivity of the image of a “happy” domestic person, deliberately caricatured it, yielding to the external need to condemn serfdom and denounce

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-012-00272 «Н. А. Некрасов: pro et contra. Личность, деятельность, творческое наследие Некрасова в оценках отечественных мыслителей и исследователей».

social injustice. The paper compares the Nekrasov position with the artistic worldview of the writers who preceded him. Thus, the article considers the images of Savelyich from “The Captain’s daughter” by A. Pushkin, Zakhar from “Obломov” by I. Goncharov, Firs from “The Cherry orchard” by A. Chekhov.

Keywords: N. Nekrasov, continuity, violation of tradition, image of a hero from the people, A. Pushkin, I. Goncharov, A. Chekhov.

Хорошо известно, что в советский период поэма Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» была признана одним из образцовых хрестоматийных произведений, в котором автор активно выступает борцом за права угнетенного народа. Среди исследований подобной направленности можно назвать классические работы В. Е. Евгеньева-Максимова [1], Б. В. Мельгунова [5], Н. Н. Пайкова [7], Ф. Я. Приймы [8], Н. Н. Скатова [9, 10], А. Ф. Тарасова [11] и др. Однако более пристальное внимание к тексту поэмы порождает ряд сомнений.

Сквозным вопросом, который задают себе семь странников-правдоискателей поэмы Некрасова и который пронизывает весь текст поэмы, как известно, становится вопрос «Кому живется счастливо, вольготно на Руси...» [6, с. 5]. В поэме Некрасова возможными претендентами на звание «счастливых» становятся не крестьяне, не представители народа, а господа-«богатеи», помещики, чиновники, служители церкви, вельможи. Неслучайно, желая знать, кому живется счастливо на Руси, герои-крестьяне сразу и уверенно называют представителей состоятельных слоев общества —

Роман сказал: помещику,
Демьян сказал: чиновнику,
Лука сказал: попу.
Купчине толстопузому! —
Сказали братья Губины,
Иван и Митродор.
Старик Пахом потужился
И молвил, в землю глядячи:
Вельможному боярину,
Министру государеву.
А Пров сказал: царю... [6, с. 5]

Как не случайно и то, что в «Первой части» поэмы две персонализированные главы так и называются — «Поп» и «Помещик». В условной «второй части» появится и глава «Последыш», связанная с образом помещика более высокого ранга — «вельможи», бывшего государственного чиновника.

Между тем взыскующим странникам из деревень

Подтянутой губернии,
Уезда Терпигорева,
Пустопорожней волости,
<...>
Заплатова, Дырявина,
Разутова, Знобишина,
Горелова, Неелова —
Неурожайка тож [6, с. 5].

искать счастливого человека среди героев-крестьян на ум не приходит. Но, создавая «энциклопедию» народно-крестьянского быта Некрасов не мог обойти стороной образы «простых» людей — и в главе «Счастливые» пытливые странники (и автор) предпринимают попытку поискать счастливого среди крестьян большого богатого села Кузьминского. Семь странников-правдоискателей даже задумывают одарить счастливого (если таковой найдется) чаркой вина из волшебным образом даруемого героям спасенной птичкой-пеночкой ведра водки.

Однако если в главе «Поп» (и позже в главе «Помещик») Некрасов будет выдерживать стратегию объективно-нейтрального повествовательного тона, то в главе «Счастливые» предпринятая крестьянами-странниками попытка одарить чаркой вина счастливого из

народа изначально и априорно представляется как бессмысленная, обреченная на неудачу и потому исходно эксплицируется автором как шутовская, явно иронизированная, насыщенная рядом комических мотивов и сатирических элементов.

По сути каждый из тех крестьян, кто героями-странниками признан или не признан счастливым, счастливы и несчастливы в равной мере. Каждый достоин чарки вина и одновременно не достоин ее. Выбор и «судейство» странников в данном случае исключительно субъективно и полагается исключительно на их симпатии/антипатии. И если раньше — в случае с попом — герой сам приходил к оценочному заключению о собственной жизни, то в главе «Счастливые» право решения вопроса счастья закреплено исключительно за обладателями «ведра водки».

Уже первый, пожелавший испытать вина, «дьячок уволенный», «тощий, как спичка серная» [6, с. 50], весьма мотивированно отказывается от понимания счастья как достатка. По его мнению,

<...> счастье не в пажитях,
Не в соболях, не в золоте,
Не в дорогих камнях [6, с. 50].

На вопрос «А в чем же?» герой отвечает мудро:

<...> В благодушестве!
Пределы есть владениям
Господ, вельмож, царей земных,
А мудрого владение —
Весь вертоград Христов! [6, с. 50]

Между тем подобный ответ практичных крестьян-судей не удовлетворяет.

Счастливая большим урожаем репы на небольшой грядке «старуха старая» тоже не вызывает у героев сочувствия:

Над бабой посмеялися,
А водки капли не дали [6, с. 50],

тогда как баба искренне счастлива невиданному урожаю.

Симпатию и расположение крестьян-судей заслуживает «солдат с медалями», который

<...> в двадцати сражениях
<...> был, а не убит! [6, с. 51]

«Счастье солдатское» [6, с. 49] располагает к себе слушателей, хотя, кажется, и в этом случае герою, израненному, нещадно «битому палками» [6, с. 50], можно было бы отказать. Поводом к чарке вина оказывается не столько счастье оставшегося в живых героя, сколько милосердное желание вознаградить его за увечья и раны.

Двойственность и недолговечность счастья простого человека продемонстрирована Некрасовым на парных персонажах — силачах, которые своей физической мощью были способны достичь почета и достатка.

Один из них — молодой молотобоец-каменотес, который живет «с женкой» и «с матушкой» и который не знает нужды:

Коли проснусь до солнышка
Да разогнусь о полночи,
Так гору сокрушу!
Случалось, не похвастаю,
Щебенки наколачивать
В день на пять серебром! [6, с. 50]

Другой — в прошлом каменщик, теперь «человек-комар» [6, с. 52], простоватый детинушка, который поддался похвальбе подрядчика, работал «за четверых» [6, с. 52] и надорвался. Один из героев-двойников получает «счастливую» чарку, другой — нет.

На примере «сдвоенных» персонажей Некрасов-повествователь показывает, сколь переменчива человеческая судьба, а его крестьяне-слушатели останавливаются на понимании переменчивости счастья простого человека. Автору-повествователю ясно, что счастье относительно и не зависит от принадлежности к некоему социальному слою, крестьяне-странники по-прежнему надеются достичь абсолюта.

Центральная в главе «Счастливые» судьба Ермилы Гирина поддерживает авторскую мысль об относительности всего сущего — кажется, счастливый Гирин, умный и грамотный, правдивый и добросердечный, пользующийся уважением и почетом мирян, уже почти заслуживший признание слушателей как счастливый человек, вдруг оказывается в остроге [6, с. 66]. Наивность и простосердечие крестьян-странников все еще — даже на примере судьбы «счастливец» Гирина — не позволяют им осознать, что поиски тех, «кому живется счастливо, вольготно на Руси», пора остановить.

Однако в главе «Счастливые» — возвращаясь к проблеме традиций, воспринятых (или не воспринятых) Некрасовым — особого внимания заслуживает фрагмент о дворовом человеке князя Переметьева.

С точки зрения самого героя, он, несомненно, счастлив.

Я счастлив, видит Бог!
У первого боярина,
У князя Переметьева,
Я был любимый раб.
Жена — раба любимая,
А дочка вместе с барышней
Училась и французскому
И всяким языкам,
Садиться позволялось ей
В присутствии княжны... [6, с. 54]

Герой действительно набрасывает черты ситуации *счастливой*, знакомой по многим произведениям русской литературы первой трети XIX века — литературы дворянской.

Подругой-товаркой, советчицей и заступницей была Софье Фамусовой дворовая девка Лизанька (Лизонька) в пьесе А. С. Грибоедова «Горе от ума».

Типологически близкая картина разворачивается в повести А. С. Пушкина «Барышня-крестьянка».

Доверенным лицом Аркаши Кирсанова была его добрая и мудрая крепостная нянька в «Отцах и детях» И. С. Тургенева.

Любимым и преданным «дядькой» был Петруше Гриневу старый Савельич в «Капитанской дочке», готовый пойти на виселицу, лишь бы в ситуации пугачевской смуты избавить любимого «дитятю» от лютой смерти.

Преданный Захар, после смерти Обломова оказавшийся на улице, отказывается от предложения Штольца жить в его имении только потому, что в Петербурге могила любимого барина преданного слуги.

Примеры подобного рода можно множить — в знаменитой пьесе А. П. Чехова «Вишневый сад» образ старого слуги Гаевых Фирса вбирает в себя черты типологически близких персонажей. И этот ряд может быть дополнен сценой из той же пьесы — с подростком Ермолаем Лопахиным, о разбитом носе которого позаботилась и «не побрезговала» молодая барыня Любовь Андреевна Раневская. Сомневаться в реалистичности подобных отношений между барями и крестьянами нельзя — история хранит немало примеров отказа крепостных крестьян от воли («несчастья», по словам Фирса) и желания остаться при господах навсегда (знаменательны слова пушкинской Арины Родионовны о ее «вечной» службе барыне).

Между тем на фоне этой мощной традиции Некрасов создает совершенно иной образ. Его дворовый человек — карикатурен, изображен даже не иронически, а сатирически и, как следствие, обличительно. Лексический ряд, к которому прибегает Некрасов при портретировании героя, оказывается характеристичным. Для акцентуации социальной роли героя автор использует не привычное и нейтральное слово «слуга», но стилистически маркированные лексемы «раб» и «раба» (как ни странно, использованные самим дворовым). Вместо преданной службы акцент сделан на низком и жалком лизоблюдстве:

За стулом у светлейшего
У князя Переметьева
Я сорок лет стоял,
С французским лучшим трюфелем
Тарелки я лизал,
Напитки иностранные
Из рюмок допивал... [6, с. 55]

Достоинством и достижением службы у барина некрасовский дворовый «раб» считает «болезнь благородную» [6, с. 55], подагру,

Какая только водится
У первых лиц в империи [6, с. 55].

Себя дворовый дерзко и открыто противопоставляет «мужичью» [6, с. 55], «сиволапым» [6, с. 303].

Дворовый изображен как глупый, жалкий, лишенный достоинства и самоуважения герой. Но, как уже было сказано ранее, среди крестьян были — и не мало — такие, которые искренне любили своих господ и пользовались их благодеяниями (вспомним даже в *комедии* Д. И. Фонвизина образ нянюшки Еремеевны, бесконечно любящей своего недостойного воспитанника-недоросля Митрофанушку). Некрасов переворачивает традицию Фонвизина и Пушкина, кардинально отталкивается от нее, создавая образ оглушенного презренного дворового, но делает это не на уровне смысловом, содержательном, правдоподобном, а на уровне поверхностном, стилевом, оценочном, отдавая дань демократической тенденции ведомого им повествования.

Намеренная тенденциозность образа дворового подчеркивается Некрасовым искусственно, намеренно даже после создания основного текста главы. Подобно тому, как глава «Помещик» подвергалась снижающей и дискредитирующей персонаж последующей правке, так и фрагмент о дворовом был дополнен разоблачительными поздними вставками, которые в еще большей степени снижали и карикатурировали образ преданного «раба».

Как показывают наблюдения текстологов, приводимые в комментариях к собранию сочинений Некрасова, эпизод с воровством, приведенный в финале главы «Счастливые», первоначально не был связан с дворовым, а относился к иному образу. Но в окончательном варианте Некрасов слил воедино образ вора и образ дворового, обнажая тенденцию в изображении преданного помещику (бывшего) крепостного. Некрасову показалось мало того, что герой раб, лизоблюд — чтобы у читателя не оставалось сомнения в его низости, персонаж предстал еще и вором.

У валика дорожного
Секут лакея пьяного —
Попался в воровстве!
<...>
«Вишь, побежал как встрепанный! —
Шутили наши странники,
Узнавши в нем балясника,
Что хвастался какою-то
Особенной болезнью
От иностранных вин [6, с. 67].

В одном из вариантов наказания «лакея-подагрика» становится ясно, что герой не только облизывал барские тарелки, допивал барские вина, но и носил барские обноски:

Так вот какой ты гусь!
Давно ли счастьем хвастался,
Ан глядь — секут счастливого,
Спустив с него *господские*
Светлейшие штаны! [6, с. 318]

На полях рукописи фрагмента о дворовом Некрасов делает уточняющую запись: «Лакей-подагрик. Скоморошество» [6, с. 303]. Именно в стилистике скоморошества и переосмыслен образ преданного дворового, знакомый читателю по предшествующей литературной традиции. При этом органичности *новый* созданный Некрасовым образ не достигает — скорее заставляет усомниться в его художественной цельности и убедительности.

Реалистические образы Д. И. Фонвизина, А. С. Грибоедова, А. С. Пушкина, И. А. Гончарова, И. С. Тургенева оказываются у Некрасова потесненными образами-сатирами в духе единомышленника и соратника сатирика М. Е. Салтыкова-Щедрина, т.е. в новой традиции литературы разночинно-демократической, того самоопределяющегося крыла русской литературы, которое сформировалось к середине XIX века в демократически настроенной разночинной (по происхождению или по образу мысли) среде. О взаимных связях и традициях этих самостоятельных течений в русской литературе можно говорить только с большими уточнениями и оговорками — доминантный принцип их взаимоотношений суть неприятие и взаимоотталкивание. Говорить о традиции (прежде всего) Пушкина в творчестве Некрасова не верно, не научно — эти писатели задавали различные ракурсы литературной динамики, определяли разные ветви русской литературы, которые вели свое развитие параллельно, не взаимодействуя и не пересекаясь. Пример тому предложенные выше наблюдения над образом «счастливого» дворового, который выписал Некрасов. Априорно признаваемого единства в русской литературе, начиная с сороковых годов XIX столетия, как можно утверждать, уже не было. О сохранении традиций русской литературы первой трети XIX века в середине столетия можно говорить, прежде всего, применительно к творчеству И. А. Гончарова и И. С. Тургенева, но далеко не Н. А. Некрасова и М. Е. Салтыкова-Щедрина. Эти размышления заставляют поставить под сомнение объективность «эпоса крестьянской жизни», но всерьез задуматься о тенденциозности и субъективности писателя-демократа, проявившихся в том числе и в поэме «Кому на Руси жить хорошо». И одним из первых новый ракурс в осмыслении наследия Н. А. Некрасова в современном некрасоведении предложил московский исследователь М. С. Макеев [см.: 4, 5], на чьи работы сегодня нельзя не опираться, ведя исследование в стилистике «pro et contra».

Литература

1. *Евгеньев-Максимов В. Е.* Творческий путь Н. А. Некрасова / АН СССР; ИРЛИ (Пушкинский Дом). М.; Л.: Наука, 1953. 282 с.
2. *Кошелев В. А.* «Кому на Руси жить хорошо»: о великой поэме и вечной проблеме. В. Новгород: НовГУ, 1999. 165 с.
3. *Макеев М. С.* Николай Некрасов. Серия «ЖЗЛ». М.: Молодая гвардия, 2017. 463 с.
4. *Макеев М. С.* Николай Некрасов: поэт и предприниматель. М.: Макс Пресс, 2009. 236 с.
5. *Мельгунов Б. В.* Некрасов-журналист. Малоизученные аспекты проблемы / АН СССР; ИРЛИ (Пушкинский Дом). Л.: Наука, 1989. 280 с.
6. *Некрасов Н. А.* Собрание сочинений: в 15 т. / ИРЛИ СССР, Пушкинский Дом. Т. 2. Стихотворения 1855–1866 гг. / подгот. текстов и комм. О. Б. Алексеева и др.; ред. Ф. Я. Прийма. Л.: Наука, ЛО, 1981. 446 с.
7. *Пайков Н. Н.* Феномен Некрасова: избр. статьи о личности и творчестве поэта. Ярославль: Яросл. гос. пед. ун-т им. К. Д. Ушинского, 2000. 120 с.

8. *Прийма Ф. Я.* Некрасов и русская литература / АН СССР; ИРЛИ (Пушкинский Дом). Л.: Наука, 1987. 264 с.
9. *Скатов Н. Н.* «Я лиру посвятил народу своему...»: о творчестве Н. А. Некрасова. М.: Просвещение, 1985. 174 с.
10. *Скатов Н. Н.* Некрасов: Современники и продолжатели: очерки. М.: Сов. Россия, 1986. 336 с.
11. *Тарасов А. Ф.* Некрасов в Карабихе. 3-е изд., доп. Ярославль: Верхне-Волжск. кн. изд-во, 1989. 224 с.
-

УДК 821.161.1

Митрофанова Ирина Анатольевна,
кандидат филологических наук, доцент,
Санкт-Петербургский государственный университет
a_blum@mail.ru

Богданова Ольга Владимировна,
доктор филологических наук, профессор,
Российский государственный педагогический ун-т им. А. И. Герцена
olgabogdanova03@mail.ru

Н. А. НЕКРАСОВ В РАМКАХ ТРАДИЦИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ¹

В статье рассматривается вопрос о традиции в творчестве Н. А. Некрасова и его преемственности в отношении к русской литературе предшествующих десятилетий, в частности, обсуждается вопрос, можно ли всерьез поэта-демократа считать наследником литературных канонов А. С. Пушкина. Авторы работы акцентируют, что в середине XIX века произошло рождение новой социальной прослойки — разночинцев-демократов, к числу которых примыкал и поэт Некрасов. Принципы восприятия мира «дворянским» крылом русской литературы и крылом «революционно-демократическим» резко противонаправлены, потому авторы статьи полагают, что Некрасов не только не следовал традиции Пушкина, но и боролся с нею, вступал с писателями-предшественниками в спор. Исследователи предлагают различать и выделять в русской литературе XIX века два независимых друг от друга литературных потока — условно «пушкинский» и «некрасовский», которые (вопреки традиции их восприятия) развивались параллельно друг другу, не смыкаясь и не пересекаясь.

Ключевые слова: история русской литературы XIX века, Н. А. Некрасов, А. С. Пушкин, традиция, тип героя, идеал художника.

Mitrofanova Irina A.,
Candidate of philological Sciences, associate Professor,
Saint Petersburg state University
a_blum@mail.ru

Bogdanova Olga V.,
Doctor of philological Sciences, Professor,
Russian state pedagogical University named after A. I. Herzen
olgabogdanova03@mail.ru

N. NEKRASOV IN THE TRADITION OF RUSSIAN LITERATURE

The article considers the question of following the tradition of Russian literature of the previous decades by N. Nekrasov. In particular, it discusses the question of whether the democratic poet can be seriously considered the heir and successor of the literary traditions of A. Pushkin. The authors emphasize that in the middle of the nineteenth century there was the birth of a new social stratum — democrats, among which the poet Nekrasov should be included. The principles of the attitude to the world of the “noble” wing of Russian literature and the “revolutionary-democratic” wing are sharply contrasted. The authors of the work claim that Nekrasov not only did not follow the tradition of Pushkin, but also fought against it, entered into a dispute with the writers-predecessors, which is not always of a creative nature. The authors of the article suggest that in the Russian literature of XIX century, two independent literary streams — conditionally “Pushkin’s” and “Nekrasov’s” — should be distinguished, which (contrary to the tradition of their perception) developed parallel to each other, without closing or intersecting.

Keywords: history of Russian literature of XIX century, N. Nekrasov, A. Pushkin, tradition, type of hero, ideal of the artist.

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-012-00272 «Н. А. Некрасов: pro et contra. Личность, деятельность, творческое наследие Некрасова в оценках отечественных мыслителей и исследователей».

Современному литературоведению привычна мысль о том, что Н. А. Некрасов явился продолжателем традиции классической русской литературы. Таковую точку зрения неоднократно высказывали такие некрасоведы, как В. Е. Евгеньев-Максимов [8], Н. Н. Скотов [21, 22, 23], Б. В. Мельгунов [15], Н. Н. Пайков [19], Ф. Я. Прийма [20], А. Ф. Тарасов [24] и др. При этом первым в ряду предшественников Некрасова всегда оказывалось имя Пушкина. Однако требуют внимания и иные суждения, согласно которым Некрасов стал не продолжателем предшествующей традиции, а основоположником новой литературы. И в восприятии последнего суждения есть необходимость присмотреться не к броскости «оборота речи», но к признанию значительности влияния поэта-демократа на отечественную литературу.

Между тем к суждению о том, что Некрасов стал основоположником новой литературы следует отнестись внимательнее и серьезнее и осознать, что именно так и происходило в русской литературе середины XIX века. Надо признать, что от традиции классической русской литературы Некрасов (и К°) отказался полностью и решительно, породив действительно новую и вскоре ставшую мощной ветвь «другой» литературы, начавшей развиваться по иным законам и воплощающей иные идеалы, чем творчество писателей-классиков, представителей русской литературы первой трети XIX столетия.

Признавая, что в середине XIX века в общественной жизни России столкнулись два диаметрально противоположных идейных течения — условно называемых «консервативное» *славянофильство* и «прогрессивное» *западничество*, исследователи тем не менее не осознают необходимости выделить (точнее — разделить) их не только на уровне общественной мысли, но и в истории литературы, вопреки очевидности представляя логику развития словесного искусства как *единую линию* русской литературы XIX века — от Грибоедова, Пушкина, Лермонтова, Гоголя последовательно к Некрасову, Тургеневу, Гончарову, Салтыков-Щедрину и далее к Достоевскому, Толстому, Чехову (и т.д.).

Однако единство в намеченном ряду литературных имен обеспечивается только хронологией, темпоральной причастностью названных писателей к тому или иному временному периоду. Общности взглядов и преемственности идей между названными писателями нет — потому было бы методологически правильно наметить в середине XIX века разделение единого русла отечественной литературы на два самостоятельных потока, каждый из которых развивался в дальнейшем по собственным законам и на различных этико-эстетических (и идейных) основаниях. Условно в середине XIX столетия литературное древо русской литературы — в том числе при активном и непосредственном участии Некрасова — распа(да)лось на две независимые ветви, каждая из которых впоследствии приносила свои плоды и формировала собственные традиции. Вопрос преемственности и продолжения традиций между наметившимися самостоятельными ветвями обретал более сложный и одновременно упрощенный характер — по известному математическому закону параллельные линии не пересекаются.

При самом поверхностном взгляде на эволюцию русской литературы XIX века может показаться, что герои Грибоедова и Пушкина, Чацкий и Онегин, так называемые «странные» или «лишние» люди, как будто бы открывали дорогу будущим «новым героям», были (или могли быть) предтечами литературного типа, возникшего в середине XIX века. Кажется, именно Чацкий был в русской литературе одним из ранних «западников», а Онегин — одним из первых борцов с крепостным правом (первым в русской литературе «ярем он барщины старинной оброком легким заменил»). В повестях Пушкина и Гоголя впервые речь зашла о социальной справедливости по отношению к судьбе «маленького человека» — о станционном смотрителе Самсоне Вырине или титулярном советнике Акакии Акакиевиче Башмакине, героях «почти» из народа.

Между тем очевидно и другое, что лидирующий в начале XIX века тип «лишних» людей принципиально отличен от «новых» людей середины столетия: первые — герои либерально-аристократической дворянской литературы, вторые — порождение литературы разночинной, демократической, (пред)революционной. Признаки отдаленного внешнего сходства героев «лишних» и «новых» — мнимые, иллюзорные, поверхностные. Вряд ли

«лишний» Онегин мог бы надолго оказаться в кругу приятелей «нового» Базарова, а дружба гончаровских персонажей Обломова и Штольца — скорее единичное и уникальное *исключение*, чем типичное и узнаваемое явление жизни. Разный тип героя (как базовая категория квалификационной системы) неизбежно генерировал и формировал различные русла в литературе — условно «дворянское» и «разночинное», то есть те (пра)течения, что в середине века получили не вполне категориальную, но ставшую привычной дефиницию славянофильства и западничества.

«Лишние» люди начала XIX века, пройдя трагические события 14 декабря 1825 года и пережив глубокое разочарование¹ (или поздно родившись), оставляли службу и удалялись в деревню (ср. двоюродный брат Скалозуба из «Горя от ума» Грибоедова: «...он службу вдруг оставил, в деревне книги стал читать...»), фактически приближаясь к образу жизни Обломова, пролеживающего жизнь на диване и по логике традиционных («консервативных») представлений о жизни примыкающего к лагерю славянофилов. А рядом с ними в обществе начинали отвоевывать позиции допущенные к образованию государственным указом Николая I разночинцы, не имевшие поместных угодий и солидного наследного состояния, но готовые собственными усилиями и непомерными амбициями достичь равного со старинными дворянами положения. Напомним клятвенное обещание Штольца отцу о том, что он придет с рекомендательным письмом к Рейнгольду только тогда, когда у него самого будет четырехэтажный дом в Петербурге. Если богатому и родовитому Обломову достаточно было снять квартиру в Гороховой улице (заметим, как и четырехсотлетнему дворянину Пушкину на Мойке), то разночинному бессребреннику Штольцу для доказательства его респектабельности необходим был собственный каменный дом в столице (как, например, Некрасову усадьба под Ярославлем).

Социальная дифференциация, происходившая в обществе и поставившая в позицию конфронтации (а не преемственности или традиции) *старое* и *новое* — не отцов и детей (психологический аспект), а дворянство и разночинство (идейный аспект) — видимо в историческом ракурсе, но малозаметно для современников начинала вычерчивать границы различных литературных пространств. То, о чем размышляли писатели, приближенные к идеям славянофильства, категорически не смыкалось и не коррелировало с тем, что занимало умы приверженцев западничества.

Между тем в общественном сознании все еще сохранялось представление о необходимости единства российского социума и о единой русской литературе. И хотя художественное видение писателей наследников литературы первой трети XIX века и молодых писателей пореформенного времени (весьма условно, славянофилов и западников) развивалось в различных (идейно-)эстетических системах, тем не менее в обществе предпринимались попытки совместить общественные, политические, этические представления одних и других, что в художественном творчестве порождало особую разновидность социальной литературной утопии. И речь в данном случае идет не о знаменитом романе-«утопии» Н. Г. Чернышевского «Что делать?» (1863), а об утопических представлениях продолжателей классического пласта русской литературы, предпринимавших попытки соединить идеалы пушкинской эпохи с идеалами времени некрасовского. Прежде всего это произведения И. А. Гончарова и И. С. Тургенева, писателей, кажется, стоящих на позиции *между* славянофилами и западниками, *между* либералами-дворянами и разночинцами-демократами.

Именно «Обломов» (1859) Гончарова и «Отцы и дети» (1862) Тургенева, привычно аттестуемые как романы реалистические, на самом деле, подобно роману Чернышевского, в перспективе исторического восприятия были маркированы утопическими идеологемами, оказались пронизанными идеалистическими мечтаниями и прекраснодушными прожекторами (см. об этом подробнее: [1, 4]). Необыкновенно близкие друг другу (неслучайно у современников возникал резонный вопрос о заимствованиях, вплоть до плагиата), близкие даже в художественных деталях, оба романа художественно проектировали некую ожидаемую будущность, когда русский человек должен будет соединить в своей натуре основы традиционного дворянского мировосприятия (прежде всего — духовно-аристократического,

ментально-интеллектуального), унаследованного от уходящих корнями в древнюю историю предков, с формирующимся в обществе представлением о недостатке деятельного и делового начала в русском национальном характере и, следовательно, о необходимости компенсации выявленного дефицита.

В гончаровском романе автор любовался «голубиной нежностью» и «хрустальной душой» мечтателя Обломова, поэтизировал сказочное царство неторопливой и мирной Обломовки, противопоставлял им прагматизм и рационализм «человека бюджета» немца Андрея Штольца, более всего на свете боящегося мечтать и тратящего дни «как рубли», умеренно и аккуратно. Характерологическое пространство в одном случае сфокусировано вокруг образа чистого небесного голубя, в другом отталкивается от представления о породистой английской лошади, состоящей из одних костей и мускулов. Образно-символические сравнения не оставляют сомнения в том, каков высший идеал художника Гончарова, каково его представление об исконном русском характере. Однако либеральное великодушие и врожденная толерантность провоцируют писателя к созданию образа «нового» человека, героя будущего, который соединит в себе прошлое и настоящее и определит грядущее. Таковым героем в романе Гончарова должен будет стать юный Андрей Обломов, *по корням* аристократ и дворянин, мягкий и добросердечный барин, похожий на своего отца Илью Ильича (в силу вступает ономасиология «говорящей фамилии» Обломов), *по воспитанию и образу жизни* (как можно предположить) должный вобрать в себя долю практицизма и деловитости «приемного отца» и воспитателя Штольца. По Гончарову-утописту, русский национальный характер должен будет в скором будущем трансформироваться, вместить в себя черты немца-западника и породить новую натуру, органично слив воедино обломовское и штольцевское.

В весьма близком ракурсе разрешает финал романа «Отцы и дети» и Тургенев. Подобно Гончарову, Тургенев возлагает будущие надежды России на юного Николеньку Кирсанова — *по корням* аристократа и дворянина, наследника доброго и «мягкого барича» Николая Петровича, *по воспитанию* — сына Кати Локтевой, рано познавшей жизненные трудности, и сибарита Аркадия, хотя бы на время приобщившегося к идеалам рационалистичного нигилиста Базарова. «Самоломанный» Базаров трагически-случайно умирает в романе Тургенева, но оставляет воспоминания по себе, те важные человеческие уроки, которые восприняли от него отец и сын Кирсановы и которые (можно предположить) будут эксплуатированы в процессе воспитания подрастающего Николеньки, нового героя, могущего соединить в вызревающем характере исконно-кирсановское и чужеродно-базаровское.

Оба художника — и Гончаров, и Тургенев — искренне ратуют за будущность России, ее судьбу и динамическое обновление русского национального характера. В попытке скорректировать и улучшить настоящее оба прозаика в пределах художественного произведения (предельно аккумулировано — в эпилоге романов) проектируют утопию, надеясь примирить противоположности, соединить несоединимое, направить в единое русло векторы разнонаправленные. Подобно аристократу Николаю Кирсанову, протянувшему руку «лекаришке» Базарову — в желании понять нигилиста, но и в надежде быть понятым им, Гончаров и Тургенев моделируют «наивные» финалы романов, в которых за величайшим творческим даром писателей-реалистов можно не разглядеть утопическую составляющую художнических надежд. Оба писателя в искренней и живой заботе о будущем России уповают соединить в характерах выписываемых героев славянофильство и западничество, опереться на дворянский либерализм (нередко и сегодня именуемый как консерватизм) и дополнить его разнотинным демократизмом, по виду деятельным, активным и прогрессивным.

Многими годами позже, на рубеже XIX и XX веков, талантливому Чехову доведется наблюдать итог гончаровско-тургеневских «утопий» — явственно услышать «звуки топора», раздающиеся в «дворянских гнездах», где вырубаются прекрасные наследные «вишневые сады». Надежды Гончарова и Тургенева на возможность сохранения Россией собственного

национального пути — посредством «обновления» национального характера — не сбылись: в своих намерениях и поступках Базаровы, Штольцы, Лопухины оказались много более деятельными и решительными, чем Обломы, Кирсановы, Раневские. Допущенные в дворянские усадьбы в качестве гостей и друзей, вскоре (как показал Чехов) деятельные демократы стали полноправными владельцами и хозяевами былых богатых поместий. Эпоха дворянская сменилась эпохой разночинной, литература дворянская уступила место литературе демократической. Точнее — обе начинали и/или продолжали свое развитие в пределах практически не пересекающихся плоскостей-параллелей.

Важно понять, что это не была одна и та же единая литература, претерпевшая деформацию (незначительные видоизменения), но это уже была иная литература, раздвоившаяся, в которой на том этапе новая — некрасовская — серьезно потеснила прежнюю — пушкинскую, с ее устоями, идеалами, этико-эстетическими ориентирами. Возникла поистине другая литература с принципиально иным центральным героем, резонером и протагонистом.

Показательным и доказательным примером размежевания литературы в середине XIX века, разделения ее на две самостоятельные (и по сути не сопоставимые) ветви может послужить творчество М. Е. Салтыкова-Щедрина.

Привычно говорить о том, что Салтыков-Щедрин наследует литературе начала XIX века (прежде всего Гоголю) и тем самым как будто бы продолжает традиции «золотого века». Между тем очевидно и другое — произведения сатирика-шестидесятника направлены не на обличение общечеловеческих нравственных пороков (как то было у Гоголя), но обращены к оппонентам-либералам в намерении дискредитировать чуждые ему идеи, низвергнуть сторонние для него идеалы. Так, если осмысленнее взглянуть на «Сказки» Салтыкова-Щедрина, например, на знаменитые тексты «Премудрого пескаря» или «Карася-идеалиста», то становится очевидным, что сатирический пафос писателя-разночинца направлен против пассивных (на взгляд сатирика) дворян-либералов, по существу против героев-идеологов Гончарова и Тургенева. Это прекраснотушные Обломы и Кирсановы, в представлении разночинного писателя Щедрина, пассивны, консервативны, идеалистичны — наивны, как карась, и трусливы, как пескарь. Ставя имя Салтыкова-Щедрина в единый ряд вслед за именами Пушкина и Гоголя и рядом с именами Гончарова и Тургенева, исследователи игнорируют пафотическую направленность сказок (шире — произведений) писателя, абстрагируются от исторического и социального контекста, упуская оппозиционность и конфронтальность позиции сатирика. Щедрин идет не вслед за предшествующей литературой, но против нее.

Смена ракурса восприятия, изменение точки зрения на одни и те же типы (литературных героев, а в широком плане — сограждан) порождает дифферентную аксиологию — вдумчиво позитивные оценки традиционного «русского духа» у Гончарова и Тургенева, и низвергающе негативную оценочность в сатирах Салтыкова-Щедрина. Неслучайно писатели-современники, некоторое время группировавшиеся вокруг журнальных изданий Некрасова — Гончаров, Тургенев, Щедрин, Достоевский, Толстой (и др.) — в конечном итоге разошлись в неприимимом и окончательном, идейном и этико-эстетическом несогласии-неприятии. Даже внешне-поверхностное (поведенческое) «западничество» Тургенева, его живой интерес к народной жизни («Записки охотника») не примирили писателя с (пропагандистско-)демотической позицией революционеров-демократов.

Едва ли можно было бы Пушкина при всей народности его творчества представить среди авторов некрасовских изданий: неслучайно никто из пушкинских современников и единомышленников (например, В. А. Жуковский или П. А. Вяземский) ни единожды не передали свои произведения в руки Некрасова-издателя. Более того, как известно, потомки и наследники А. С. Пушкина решительно протестовали против аренды пушкинского «Современника» Некрасовым.

Иными словами, литература пушкинско-тютчевско-тургеневской ветви к середине XIX века начала развиваться параллельно и независимо от некрасовско-щедринской и добро-

любовско-чернышевской, не соединяясь в единый поток, но распадаясь на рукава. Важно осознать и принять мысль о том, что в середине XIX столетия отечественное литературное дерево нач(ин)ало вегетацию, принималось ветвиться, потому говорить о традиции, преемственности и взаимовлияниях этих литературных потоков (например, в контексте традиции: Пушкин → Некрасов, Гоголь → Салтыков-Щедрин; и др.) следует с научной осторожностью и с рядом существенных аналитических оговорок.

На фоне высказанных превентивных соображений отчетливее осознается «загадка» личности Некрасова, которую вот уже полтора века пытаются разгадать литературоведы, историки, культурологи (см. об этом [13, 14]).

Некрасов был реальным участником и активным деятелем событий середины XIX века — как общественных, так и литературных. Некрасов-издатель посредством политики возглавляемого им журнала (журналов) формировал и подпитывал революционно-демократический настрой общества (по словам Н. Н. Скотова, сеял «семена революционного сознания...» [21, с. 147]), а Некрасов-поэт ориентировал российский социум на проблемы народности и поэтического выражения простонародных чаяний. Однако, как известно, цельностью натуры Некрасов не отличался: слишком кричаще репрезентативны противоречия между разгульным барством поэта и его подчеркнуто позиционируемым в лирическом творчестве народолюбием, между личностью человека и ролью писателя. Констатация этих генеральных (и многих других — более локальных) противоречий характера, поступков, взглядов, образа жизни Некрасова константно прослеживается в воспоминаниях современников (П. Д. Боборыкин, В. П. Боткин, Ф. М. Достоевский, Ф. А. Кони, Н. К. Михайловский, И. А. Панаев, А. Я. Панаева, М. Е. Салтыков-Щедрин, А. С. Суворин, Л. Н. Толстой, И. С. Тургенев и др.), объяснение же их столкновением в личности Некрасова прагматичных интенций издателя-коммерсанта и гуманистических посылов поэта-демократа, как это делает М. С. Макеев [13, 14], допустимо и убедительно, но вряд ли достигает окончательности. Следует признать, что «загадочность» природы Некрасова — результат удивительного и *уникального* внутреннего двоедушия человека и поэта, редчайшего и по своему органичному двуличия и двойственности его сильной натуры, идейного и психологического «двоемыслия» (если воспользоваться словом Достоевского).

Традиционно принято считать, что роман Тургенева «Отцы и дети» был задуман как роман-памфлет, направленный против молодых демократов-разночинцев, в том числе концентрировавшихся вокруг журнальной редакции Некрасова, в частности — против Добролюбова, и был спровоцирован известным конфликтом в связи с добролюбовской статьей «Когда же придет настоящий день?» (1860). После преждевременной смерти Добролюбова роман «Отцы и дети» был титульно (пере)адресован Белинскому — как другу Тургенева и вдохновителю демократических тенденций в русской литературе. Однако фактор прямой адресации мог иметь и имплицитную модальность — быть не просто посвящением, но и подсказкой вдумчивому читателю роли Белинского как фактического прародителя будущих рационалистических установок «западничества», которые (и) получили отражение в образе нигилиста Евгения Базарова.

Имя Некрасова в связи с романом «Отцы и дети» или прототипом центрального героя-антагониста не актуализируется. Но с учетом тесного (до определенной поры) общения Тургенева с Некрасовым и с сотрудниками его редакции (куда входил и Добролюбов) и особенно в связи с позицией Некрасова после публикации добролюбовской статьи о тургеневском «Накануне» можно высказать резонное предположение, что, создавая образ Базарова, Тургенев мог (и должен был) — сознательно или бессознательно — иметь в виду и фигуру Некрасова, отразить отдельные черты некрасовского характера в выписываемом литературном типе романного нигилиста. Личность Добролюбова — при всей бойкости его критического пера — была мелка для художественного обобщения Тургенева.

Знакомым с обстоятельствами жизненных перипетий Некрасова очевидно, что черты характера и поведения поэта в той или иной мере угадываются в образе тургеневского персонажа. Можно начать уже с того, что, подобно «самоломаному» Базарову (или

Рахметову Н. Г. Чернышевского), будущий поэт-гуманист с юных лет (особенно в ранний петербургский период) *ломал* себя, по его собственному признанию, настойчиво «убивал в себе» идеализм и решительно старался «развить в себе практическую сметку» [16, с. 47–48]. Потерпевший провал с романтическими «Мечтами и звуками», молодой Перепельский² кардинально сменил поэтические ориентиры — от перепевов романтической поэзии «по Жуковскому» решительно перестроился на демократический лад перепевов «по Белинскому». По сути весь строй рационалистически избранной демотической тенденции Некрасова соответствовал прагматическому принципу литературного героя Тургенева. Как помним, по словам Базарова, «любой порядочный химик в двадцать раз полезнее всякого поэта» [25]. Именно таковой оказалась «служебная роль» граждански ориентированной лирики Некрасова — неслучайно современники-литераторы (в их числе и Тургенев) отказывали Некрасову в причастности к Поэзии. Так А. И. Герцен писал Тургеневу 30 декабря 1856 г.: «...как-то Некрасову вовсе не идут слова Муза, Парнас...» [5, с. 69].

Народность стала главной темой, проблемой, идеей стихотворного творчества Некрасова. Между тем в контексте автобиографических записей, свидетельств современников, переписки и проч. (см. П. Д. Боборыкин, В. П. Боткин, Ф. М. Достоевский, Ф. А. Кони, Н. К. Михайловский, И. А. Панаев, А. Я. Панаева, М. Е. Салтыков-Щедрин, А. С. Суворин, Л. Н. Толстой, И. С. Тургенев и др.) создается «назойливое» впечатление, что пламенные и выразительные строки Некрасова рождались не столько в порыве вдохновения, сколько под диктовку рационализма мировосприятия и прагматики успешности социального заказа. На наш взгляд, права Л. Люизьер, когда пишет о том, что в продолжение всей жизни Некрасов был «внутренне раздвоен между разными ролями», оставался «рабом капитала» и писал «то, что хорошо продается» [11, с. 57]. Вслед за Базаровым Некрасов, вероятно, мог бы сформулировать лаконичный творческий принцип: «<Поэзия> не храм, а мастерская, и <поэт> в ней работник».

Устойчивым предметом поэзии Некрасова становится демос, поэтический разговор о тяжелой доле и судьбе народной. Подобным образом, демократически настроенный герой Тургенева как будто бы тоже понимает народ, говорит о народе, любит вступать в беседы с крестьянами (хотя и получает их оценку — «шут гороховый»). Живой интерес Базарова к жизни крестьян объясним — события романа происходят в 1859 году, в ожидании государственной реформы по отмене крепостной зависимости. Между тем — наряду с народолюбием — памятна и другая сторона взглядов Базарова, его весьма резкое суждение о русском мужике, характерологически точно контурирующее подлинные «народнические» убеждения персонажа. В ответ на слова Аркадия Кирсанова, восхищенного рачительным обустройством крестьянских хозяйств в деревне отца Базарова, Евгений восклицает: «А я [и] возненавидел этого последнего мужика, Филиппа или Сидора, для которого я должен из кожи лезть и который мне даже спасибо не скажет... Да и на что мне его спасибо? Ну, будет он жить в белой избе, а из меня лопух расти будет, ну, а дальше?...» [25]. *На словах*, кажется, озабоченный народным благом, готовый силы положить в борьбе за устройство счастливой народной жизни, *на деле*, как показывает Тургенев, Базаров весьма далек от размышлений о судьбе крестьян. И, как ни парадоксально, стихотворные шедевры народолюбивого поэта Некрасова порождают сходные раздумья, особенно на фоне его собственных рассказов о пышных охотничьих выездах, роскошных обозах, многодневном бражничестве в ярославских и новгородских деревнях — на глазах обнищавших крестьян-тружеников.

В этом отношении типологически близким Некрасову оказывается и герой романа Гончарова — Андрей Штольц. Подобно последнему, юный разночинец³ Некрасов уезжает в столицу в амбициозной надежде утвердиться в обществе (и прославиться). В первые же годы столкнувшись с жизненными трудностями в столице, молодой и озлившийся Некрасов дает себе слово-зарок, очень похожий на клятву литературного Штольца — «пробиться во что бы то ни стало»:

«Я дал себе слово не умереть на чердаке. „Нет, — думал я, — будет и тех, которые погибли прежде меня, — я пробьюсь во что бы то ни стало. Лучше по Владимирке пойти, чем

околевать беспомощным, забитым и забытым всеми“. И днем и ночью эта мысль меня преследовала... Я мучился той внутренней борьбой, которая во мне происходила: душа говорила одно, а жизнь совсем другое. И идеализма было у меня пропасть, того идеализма, который вразрез шел с жизнью. И я стал убивать его в себе и стараться развить в себе практическую сметку» (из автобиографических рассказов Некрасова (в передаче А. С. Суворина). См.: [16, с. 47–48].

Подобно гордому Штольцу (*нем.* stolz — гордый), Некрасов мужественно и самоотверженно трудится по «коммерческой стезе», создавая гостинодворские стишки и драматические сценки, поступая в услужение (если не к Жуковскому, то) к Белинскому. По словам искренне любившего поэта Достоевского, «миллион» был «демоном Некрасова» [7, с. 22]. И хотя Некрасов словесно не проговаривает штольцевское намерение о приобретении четырехэтажного дома в Петербурге, но эта амбиция гончаровского героя компенсируется реальной покупкой Некрасовым в собственное владение большого ярославского имения князей Голицыных с барским домом, флигелями, пристройками, верхним и нижним садом, прудами, оранжереями и проч. Особенно цинично (и иронично) в этом барственном приобретении певца народного горя то, что голицынское княжеское имение было куплено именно в 1861 году, в год Александровской реформы, в тот самый тяжелый период, когда получили «волю» безденежные безземельные крестьяне. Нечто противоречиво-противоестественное видится в этом пореформенном жесте «певца народного горя» Некрасова⁴.

Неоднозначный некрасовский характер, особенности поведения и поступков поэта-демократа, спроецированные в пространство русской литературы середины XIX века, пробуждают смыслоемкие параллели и актуализируют значимые ассоциации: Некрасов // Базаров, Некрасов // Штольц, позволяя через художественно отточенные образы литературных героев Тургенева и Гончарова в ином ракурсе взглянуть на личность певца земли русской.

Сегодня образы нигилиста Базарова и западника Штольца глубоко проанализированы и переосмыслены (в свете традиции отечественного литературоведения советской эпохи) современными литературоведами [см.: 1, 4, 9, 10, 12, 18]. Аксиология «прогрессивных» и «передовых» героев середины XIX века подверглась серьезной трансформации. Литературоведы-ученые с новых позиций доказали, что представление о национальном идеале русской литературы (шире — традиционной русской ментальности) было связано не с образами революционно настроенных нигилистов-западников, но либеральных дворян-аристократов, хранивших традиции былого отечественного уклада и национальной самобытности. Выявление типологического родства характера Некрасова с образами Евгения Базарова и Андрея Штольца, а не Ильи Обломова или Николая Кирсанова привносит в восприятие некрасовской личности особый ценностный акцент.

Предположение о близости литературного типа и реальной личности, мысль о возможности еще одного прототипа тургеневского Базарова (или гончаровского Штольца) не бесспорны, но имеют под собой резонные основания. Проекция литературных образов на личность Некрасова помогают живее представить себе портрет и характер «народного заступника», отчетливее осознать феномен сложной и противоречивой личности поэта.

Примечания

1. Напомним суждение Грибоедова о «передовом» Чацком. Драматург никогда не верил, что «сто человек прапорщиков» могут «изменить весь государственный быт в России...» И позже он же о декабристах: «Я говорил им, что они дураки...» Сходным образом и Пушкин, во многом симпатизировавший декабристам и близким к их кругам, сравнивал последних с «шутами»: «И я бы мог, как шут...» (см. об этом подробнее [2, 3]).

2. Как известно, первым печатным прозаическим произведением Некрасова была повесть «Макар Осипович Случайный» (1840), вышедшая в «Пантеоне русского и всех европейских театров» (№ 5). Подпись, которую использовал автор, — «Н. Перепельский» (от *фамильярн.* «перепевы», «перепевать», т.е., по Д. Н. Ушакову, «заимствовать из прежнего или у других»).

3. Некрасоведам следует перестать всерьез упоминать о дворянском происхождении Некрасова. Обилие неравных браков по прямой дедовско-отцовской линии и по боковым линиям его дядьев сви-

детельствует о том, что даже к «новому дворянству» семейство Некрасовых вряд может быть причислено на полных основаниях. Не только по образу жизни, но и по происхождению Некрасов, несомненно, был разночинцем. Другое дело, что, как и многим современникам «из низов», Некрасову хотелось подняться «выше», облагородить собственное происхождение (вспомним чеховскую героиню Венценбах и гордость мужа ее иностранным происхождением из рассказа «Толстый и тонкий»). А в случае с Некрасовым упоминание «дворянских корней» еще более прагматично — тем самым оправдать броское барство, причем не на уровне эгоистически-личностном, но на генетически-потомственном («по родителям»).

4. По словам Н. Г. Чернышевского, Некрасов (гражданин) встретил Манифест о реформе отрицательно, но как поэт откликнулся стихотворением «Свобода» (посл. строки: «Муза! С надеждой приветствуй свободу...» [17, с. 127]).

Литература

1. Богданова О. В. «Кто тут прав, кто виноват <...> решить не берусь»: «Отцы и дети» И. С. Тургенева // Вопросы литературы. 2015. № 4. С. 48–80.
2. Богданова О. В. «Наше описание вернее...» (А. С. Пушкин: образы Петра и бедного Евгения в «Медном всаднике») // Богданова О. В. Современный взгляд на русскую литературу XIX — середины XX века. СПб., 2017. С. 45–74.
3. Богданова О. В. «Сценическая поэма» А. С. Грибоедова «Горе от ума» // Богданова О. В. Современный взгляд на русскую литературу XIX — середины XX века. СПб., 2017. С. 5–44.
4. Богданова О. В. Новые грани романа И. С. Тургенева «Отцы и дети». СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2018. 87 с.
5. Герцен А. И. Собр. соч.: в 30 т. / АН СССР, ИМЛИ им. А. М. Горького. М.: Наука, 1962. Т. XXVI. Письма 1856–1859. 543 с.
6. Гин М. М., Евгеньев-Максимов В. Е. Семинарий по Некрасову. Л.: ЛГУ, 1955. 228 с.
7. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. / АН СССР, ИРЛИ (Пушкинский Дом). Л.: Наука, 1984. Т. 26. Дневник писателя, 1877, сентябрь–декабрь — 1880, август / ред. Н. Ф. Буданова и др.; текст подгот. и прим. А. В. Архипова и др. 518 с.
8. Евгеньев-Максимов В. Е. Творческий путь Н. А. Некрасова / АН СССР; ИРЛИ (Пушкинский Дом). М.; Л.: Наука, 1953. 282 с.
9. Иванникова Н. Д. Типология «жизненных миров» в романе И. А. Гончарова «Обломов». Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Елец, 2002. 16 с.
10. Краснощекова Е. Гончаров. Мир творчества. СПб.: Пушкинский фонд, 1997. 492 с.
11. Люизьер Л. Некрасов и деньги // Карабиха: ист.-лит. сб. Вып. 5. Ярославль: Изд-во «Канцлер», 2006. 317 с.
12. Ляпушкина Е. И. Русская идиллия XIX века и роман И. А. Гончарова «Обломов». СПб.: Изд-во СПбГУ, 1996. 147 с.
13. Макеев М. С. Николай Некрасов. Серия «ЖЗЛ». М.: Молодая гвардия, 2017. 463 с.
14. Макеев М. С. Николай Некрасов: поэт и предприниматель. М.: Макс Пресс, 2009. 236 с.
15. Мельгунов Б. В. Некрасов-журналист. Малоизученные аспекты проблемы / АН СССР; ИРЛИ (Пушкинский Дом). Л.: Наука, 1989. 280 с.
16. Некрасов Н. А. «Да, только здесь могу я быть поэтом!...»: избранное / сост. и авт. ст. о поэте Н. Н. Пайков. Ярославль: Верхне-Волжское изд., 1996. 585 с.
17. Некрасов Н. А. Собрание сочинений: в 15 т. / ИРЛИ СССР, Пушкинский Дом. Т. 2. Стихотворения 1855–1866 гг. / подгот. текстов и комм. О. Б. Алексеева и др.; ред. Ф. Я. Прийма. Л.: Наука, ЛО, 1981. 446 с.
18. Отрадин М. В. Проза Гончарова в литературном контексте. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1994. 168 с.
19. Пайков Н. Н. Феномен Некрасова: избр. статьи о личности и творчестве поэта. Ярославль: Яросл. гос. пед. ун-т им. К. Д. Ушинского, 2000. 120 с.
20. Прийма Ф. Я. Некрасов и русская литература / АН СССР; ИРЛИ (Пушкинский Дом). Л.: Наука, 1987. 264 с.
21. Скатов Н. Н. «Я лиру посвятил народу своему...»: о творчестве Н. А. Некрасова. М.: Просвещение, 1985. 174 с.
22. Скатов Н. Н. Некрасов. М.: Молодая гвардия, 1994. 411 с.
23. Скатов Н. Н. Некрасов: Современники и продолжатели: очерки. М.: Сов. Россия, 1986. 336 с.
24. Тарасов А. Ф. Некрасов в Карабихе. 3-е изд. Ярославль: Верхне-Волжск. кн. изд-во, 1989. 224 с.
25. Тургенев И. С. Отцы и дети. URL: ilibrary.ru. И. С. Тургенев. Отцы и дети. Текст.

УДК 821.161.1

Святославский Алексей Владимирович,
доктор культурологии, профессор,
Московский педагогический государственный университет
av.svyatoslavskij@mpgu.su

Яцкив Екатерина Олеговна,
бакалавр педагогики, магистрант,
Московский педагогический государственный университет
katya.yatskiv@mail.ru

МОТИВ ЖЕНСКОГО ВОСПОМИНАНИЯ В ПОЭМАХ Н. А. НЕКРАСОВА «РУССКИЕ ЖЕНЩИНЫ» И «МОРОЗ, КРАСНЫЙ НОС»

Статья посвящена анализу мотива женского воспоминания в поэмах Н. А. Некрасова «Русские женщины», «Мороз, Красный нос» и «Кому на Руси жить хорошо». Авторы статьи сравнивают воспоминания героинь поэм о прошлом с их настоящим, при необходимости обращаясь к фольклорным мотивам произведения (поэма «Мороз, Красный нос»). В результате исследования авторы приходят к следующему выводу: воспоминания героинь анализируемых текстов — это воплощение «золотого века» их жизни, возвращение в который невозможно.

Ключевые слова: Н. А. Некрасов, русская литература XIX века, русская поэзия, женский образ в литературе.

Svyatoslavsky Alexey V.,
Doctor of Science (Culturology), Professor,
Moscow Pedagogical State University
av.svyatoslavskij@mpgu.su

Yatskiv Katherine O.,
Undergraduate (Philology)
Moscow Pedagogical State University
katya.yatskiv@mail.ru

MOTIV OF FEMALE RECOLLECTION IN THE POEMS BY N. NEKRASOV “RUSSIAN WOMEN” AND “FROST, THE RED NOSE”

The article is devoted to the analysis of the motive of female recollections in the poems by N. Nekrasov “Russian Women”, “Frost, The Red Nose” and “Whom in Russia to live well”. The authors of the article compare the memories of the heroines of poems about the past with their present, if necessary referring to the folklore motifs of the work (the poem “Frost, Red nose”). As a result of the study, the authors come to the following conclusion: the recollections of the heroines of the texts analyzed are the embodiment of the “golden age” of their life, a return to which is impossible.

Keywords: N. Nekrasov, Russian literature of the 19th century, Russian poetry, a female image in literature.

Очевидно, что Н. А. Некрасов известен широкому кругу читателей как автор поэтических текстов так называемого гражданского направления. Тем не менее известна и любовная лирика Некрасова, посвященная гражданской жене поэта — А. Я. Панаевой. Чувство Некрасова к ней было столь велико, что, по словам К. И. Чуковского, «он убежал от нее много раз и всегда возвращался — влюбленный» [6, с. 268], но чувство это было мучительно, и любовный цикл Некрасова окрашен столь же глубоким драматизмом, как знаменитая любовная лирика Ф. И. Тютчева, хотя природа этого драматизма и даже трагизма иная. Известно и трепетное отношение Некрасова к матери. Именно мать и в жизни, и в творчестве была путеводной звездой и нравственным ориентиром писателя, источником

веры в добро, духовным центром, дающим силы на продолжение борьбы. Елена Андреевна Некрасова (в девичестве — Закревская), мать поэта, стала символом прекрасной женщины с характером ангела, страдающей от жестокости и грубости окружающих.

Поэтому и в гражданской лирике мотивы сочувствия русской женщине и одновременно уважения к ней, восхищения ею — неотъемлемая черта творчества Некрасова. Например, в стихотворении 1848 года «Вчерашний день, часу в шестом...» Муза поэта-гражданина уподобляется молодой крестьянке, избиваемой кнутом на Сенной. Муза является адресатом поэта и в стихотворении «О Муза! я у двери гроба!» (1877), в котором она представлена не только некой высшей силой, вдохновляющей поэта на свершение литературно-гражданственных подвигов, но и принимает образ реальной женщины, «бледной и окровавленной», подвергающейся тяжелым испытаниям, так что вместо уже порядком избитого «умозрительного» образа музы в поэзии — в текстах Некрасова проступают экспрессионистически яркие черты реальных женщин.

Яркие, запоминающиеся женские образы находим и в поэмах Некрасова. Героини поэм, оказавшиеся в сложных жизненных обстоятельствах, не сдаются и борются со всеми невзгодами, опираясь на свои духовные силы, источником которых является вера в возможность установления справедливости, вера в истинность собственных убеждений и ценностей. Горе, которое обрушивается на героинь поэм Некрасова, ощущается и переживается особенно остро потому, что прежняя их жизнь была воплощением жизни счастливой, о которой читатель узнает из *воспоминаний* героинь. О беззаботной жизни «в девках» вспоминает героиня поэмы «Кому на Руси жить хорошо» Матрена Тимофеевна:

Мне счастье в девках выпало:
У нас была хорошая,
Непьющая семья.
За батюшкой, за матушкой,
Как у Христа за пазухой,
Жила я, молодцы. [3, с. 130]

И труд, и отдых — все было ей в радость, все приносило удовольствие. Матрена Тимофеевна не стремилась выйти замуж («Да как я их не бегала / А выискался суженый...»), так как знала, что уход в другую семью никому счастья не принесет. Об этом ей сообщала мать, которая, очевидно, уже пережила все то, что дочери лишь предстояло пережить:

«Спи, милая, касатушка,
Спи, силу запасай!
В чужой семье – не долгод сон!
Уложат спать позднехонько!
Придут будить до солнышка...» [3, с. 130]

Поэт понимает, что любая крестьянка, перешедшая в чужую семью после замужества, обречена на тяжелый труд и безрадостную жизнь, даже в «непьющей, хорошей» семье. Следовательно, судьба Матрены Тимофеевны — это судьба любой крестьянки. «Впервые, — писал В. В. Жданов, — с такой щедростью раскрыт душевный мир простой русской крестьянки — жены, матери, труженицы» [1, с. 156].

Нередко именно из воспоминаний мы узнаем о счастливом прошлом и других героинь поэм Некрасова, в связи с чем можно обратить внимание на *мотив воспоминания* в творчестве Некрасова. Материал исследования в дальнейшем ограничим двумя хорошо известными читателям поэмами — «Мороз, Красный нос» (1862–1864) и «Русские женщины» (1871–1872).

Первые прозвучавшие воспоминания в поэме «Мороз, Красный нос» — это история жизни Дарьи, рассказанная от третьего лица. Описание «типа величавой славянки» плавно перетекает в описание судьбы конкретной героини. В создаваемом им самим образом поэт любит выходить из-под его пера собирательным образом русской крестьянки, столь

милой ему. Трудолюбивая, красивая, искренне веселящаяся, но чаще серьезная, хозяйственная — звучит как гимн внешней и внутренней красоте русской женщины.

Красавица, миру на диво,
Румяна, стройна, высока,
Во всякой одежде красива,
Ко всякой работе ловка... [4, с. 80]

Размышления Дарьи, оказавшейся в лесу после похорон мужа Прокла, начинаются с представлений о будущем вдовы, которой ей теперь суждено быть. Героиня поэмы воображает, какой красавицей станет их дочь Маша, каким пригожим женихом будет сын Гриша. Дарья думает и о своей судьбе, зная, что жизнь ее будет тяжелой и безрадостной, так как всякая крестьянка нуждается в помощи и одобрении супруга:

Некому бабью работу поправить!
Некому бабу на разум наставить... [4, с. 95].

Дарья пытается понять, почему ей досталась такая горькая судьба, чем она прогневила Бога, почему Прокл, любимый муж и отец семейства, должен был умереть:

Я ль не молила царицу небесную?
Я ли ленива была? [4, с. 99]

Чтобы убедиться, что она-то делала всё и больше, — Дарья вспоминает последние дни жизни супруга и ее попытки спасти ему жизнь. Воспоминания Дарьи обращены к страшной ночи, в которую она отправилась через лес в церковь за чудотворной иконой. Путь она начинает в метель. Известно, что метель в представлении древних — нечистое время. Ветер устраивает бурю, желая сбить путника с дороги. Ночь темна (нет ни месяца, ни звезд), героиня повсюду видит плохие приметы (заяц, пытающийся перебежать Дарье дорогу; конское ржанье; завыванье волков).

Находясь в дороге, Дарья вспоминает те пути, которые неоднократно проходил ее муж:

Едет он, зябнет... а я-то, печальная,
Из волокнистого льну,
Словно дорога его чужедальная,
Долгую нитку тяну.
Веретено мое прыгает, вертится,
В пол ударяется.
Проклушка пеш идет, в рытвине крестится,
К возу на горочке сам припрягается [4, с. 100].

Дарья будто уподоблена древнегреческой богине судьбы Мойре, отмеряющей длину жизни человека. Почти добравшаяся до монастыря, в котором и находилась исцеляющая икона, женщина вдруг видит еще один дурной знак — падающую с «Божьих небес» золотую звезду». Неужели Бог отказывается помочь Дарье? Героиня верит, что «не попустит Царица Небесная» [4, с. 101] и вступится за несчастную, а Бог милостив. Здесь, на наш взгляд, возникают аллюзии к известному апокрифу «Хождение Богородицы по мукам», в котором Матерь Божья просит помиловать грешников, мучащихся в аду. Согласимся с И. В. Коротаевой, которая пишет:

«Княгиня Волконская выступает Божьим ангелом, ее нисхождение к каторжникам Некрасов уподобляет подвигу святой Богородицы. Можно отметить также совпадение имен героинь: Богородица — Дева Мария и Мария Волконская. Важно, что именно Мария Волконская, а не Екатерина Трубецкая, спускается в глубь подземелья!» [2, с. 70].

Затем Дарья вспоминает похороны схимницы, подобной белой горлинке. Белый цвет в принципе является доминирующим в портрете усопшей, что уподобляет ее самой зиме, которая и погубила Прокла. Попытки Дарьи спасти мужа были тщетными, и снег покрыл его могилу, подобно белому савану...

Самое яркое воспоминание всплывает в памяти Дарьи тогда, когда она погружается в «заколдованный сон». Мороз, обратившийся в Прокла, целует женщину, говорит слова, которые некогда произносил Прокл, правда, тогда не муж, а жених. Замерзающая Дарья видит жаркое лето, страдное время, когда вся семья погружена в труды праведные. Но именно это время героиней воспринимается как самое счастливое! Именно в этом эпизоде мы видим всех членов семьи, собравшихся вместе, здоровыми и радостными. Благодаря взаимопомощи и поддержке, совместному труду, семья быстро управилась со сбором урожая. Помощником здесь является и савраска, ласково балующийся с детьми («И в мягкие добрые губы Гришухино ухо берет...» [4, с. 107]). Выкапываемый картофель, квас и особенно золотые снопы являются символами не только достатка, но и плодородия в целом. Не случайно Дарья носит под сердцем дитя, которое, в свою очередь, вроде обращает нас к счастливому будущему семьи, которое, однако, не произойдет (если в финале поэмы героиня все-таки умирает, то вместе с ней гибнет ее ребенок, а значит, гибнут и надежды на будущее). Чудесное воспоминание завершается по-настоящему идиллической картиной: дети с отцом едут к дымящейся риге, малыши улыбаются матери, стоящей под ослепительным солнцем. Именно этот эпизод становится тем Золотым веком Дарьи, к которому бы она хотела вернуться.

И совсем не случайно в начале поэмы автор упоминает три тяжкие доли славянки: выйти замуж за раба, родить раба и покоряться всю жизнь рабу. По мнению Некрасова, выход из этого замкнутого круга сможет вернуть Золотой век той самой сильной и гордой Славянки, которая описывается в первых главах произведения. Эта же мысль прослеживается и в «Бабье притче», которую мужикам рассказывает Матрена Тимофеевна, героиня поэмы «Кому на Руси жить хорошо» со словами святой старицы:

Ключи от счастья женского,
От нашей вольной волюшки
Заброшены, потеряны
У Бога самого!
Отцы-пустынножители,
И жены непорочные,
И книжники-начетчики
Их ищут — не найдут! [3, с. 186–187]

Но тяжелая женская доля, оказывается, может ждать не только русских крестьянок. В поэме, получившей в итоге очень характерное название «Русские женщины», автор обращается к важному в истории России событию — восстанию декабристов, представляя восприятие событий не мужским, а женским взглядом. И здесь сказывается постоянный интерес к месту и роли женщины в русской жизни. Главные героини поэмы — это жены декабристов, отправившиеся за ними в Сибирь. Княгиня Екатерина Трубецкая и княгиня Мария Волконская, по мнению Некрасова, совершили совершенно неожиданный для многих современников и потомков подвиг. Мысль следовать в Сибирь на рудники к мужьям, осужденным как изменникам и врагам престола, кажется большинству в их окружении абсурдной. Эти героини могут быть отнесены к числу героев-праведников, галерее которых создал поэт.

В поэме «Русские женщины» мотив *воспоминания* также значим. В части, посвященной Екатерине Трубецкой, Некрасов переносит читателя к событиям 1826 года. Женщина, отправившаяся в долгий путь, погружается в беспокойную дрему и видит сны, в которых и описывается ее прошлое. Трубецкой снится счастливое детство, впечатления от которого овеяны флером вечного праздника, балы, нарядные гости, роскошь. Жизнь повзрослевшей

Трубецкой также была счастливой. Она — хозяйка дома, принимающая знатных гостей. Особенно важной в воспоминаниях княгини становится поездка в Рим, посещение его древних храмов, дворцов, музеев. Точкой невозврата становится восстание декабристов, после которого:

Но не вернуть ей дней былых,
Тех дней надежд и грез,
Как не вернуть потом о них
Пролитых ею слез!.. [5, с. 128]

Сон о прекрасном Риме сменяют сны о нищей, голодной, замерзшей России, следом за которыми идет символическое сновидение о башне (стоящая наверху башни Трубецкая взирает на волнения в городе, после чего срывается с башни и падает). Встреча с мужем — «живым мертвецом» — в тюрьме — это следующий эпизод. После тяжелых, угнетающих сцен «добрый сон» дарует княгине минуту утешения. Она видит юг и своего освобожденного (безусловно, лишь в воображении) мужа.

Детство и юность княгини Марии Волконской также были беззаботными и счастливыми. Ее отец «задавал пиры», на которых она всегда была первой красавицей и царицей бала. Княгиня вспоминает свое знакомство с будущим супругом, первые недели их совместной жизни, после чего начинаются бесконечные дни безызначности (княгиня, которая носит под сердцем ребенка, ограждается родственниками от известий о случившемся восстании), затем Волконская вспоминает встречу в тюрьме, прощание с родными, с сыном, брошенное вслед проклятие отца...

Одно из самых ярких воспоминаний княгини — это прощальный вечер, устроенный в ее честь сестрой Зинаидой в Москве. Особенно примечательным он стал потому, что на нем присутствовал А. С. Пушкин, в юности, как казалось самой Марии, влюбленный в нее. Встреча со старым другом не только становится поводом убедиться в правильности принятого решения (поэт поддержал Волконскую в ее желании объединиться с мужем), но и вызывает самые теплые воспоминания о времени, проведенном с юным поэтом в Юрзуфе (современный Гурзуф), о легенде, согласно которой друг поэта — соловей, которому очень понравился Пушкин, — навсегда исчез после его отъезда.

Важно отметить, что вся вторая часть поэмы, посвященная судьбе Волконской, представляет собой воспоминания уже вернувшейся из Сибири княгини, решившей изложить былое в записках:

И вот, не желая остаться в долгу
У внуков, пишу я записки,
Для них я портреты людей берегу,
Которые были мне близки... [5, с. 148]

Таким образом, вторая часть поэмы построена по принципу матрешки: воспоминания внутри воспоминаний. Такая форма обусловлена, на наш взгляд, стремлением поэта изложить две точки зрения на произошедшие события (ведь кн. Трубецкая не вернулась из ссылки, умерев там за несколько лет до амнистии, а Волконская вернулась в центральную Россию). Кроме того, Некрасов был знаком с подлинными записками Марии Волконской.

Подводя итоги, отметим, что для Некрасова, автора поэм, крайне важным представляется обращение к мотиву воспоминания в контексте создания женских образов. Жизнь героинь делится на два периода, которые условно могут быть названы «счастье» и «беда». О периоде «счастье» читатель узнает из *воспоминаний* героини, при этом воспоминание зачастую предстает в форме сна. Счастливое прошлое обычно характеризуется весельем (балы у дворянок, игры у крестьянок), а несчастье — утратой супруга: смерть или арест, или рекрутчина. Счастливое прошлое становится «золотым веком» женщины, к которому она стремится вернуться (застывание Дарьи, отъезд жен декабристов). При этом для Некрасова не важна социальная принадлежность женщины. Первоначальное, социально маркированное

название поэмы «Декабристки» было заменено Некрасовым на более типологически обобщенное «Русские женщины». Для поэта важны личностные особенности русской женщины, которые могут вдохновить ее на подвиг ради ближнего.

Литература

1. *Жданов В. В.* Жизнь Некрасова. М.: Худож. лит-ра, 1981. 239 с.
 2. *Кортаева И. В.* Апокриф «Хождение Богородицы по мукам» в финальной сцене поэмы Н. А. Некрасова «Русские женщины» // Вестник Удмуртского ун-та. Сер. Филол. науки. 2007. № 5 (2). С. 67-72.
 3. *Некрасов Н. А.* Кому на Руси жить хорошо // Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем: в 15 т. Т. 5. Л.: «Наука», 1982. 688 с.
 4. *Некрасов Н. А.* Мороз, Красный нос // Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем: в 15 т. Т. 4. «Поэмы» Л.: «Наука», 1982. С. 77–109.
 5. *Некрасов Н. А.* Русские женщины // Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем: в 15 т. Т. 4. «Поэмы» Л.: «Наука», 1982. С. 123–186.
 6. *Чуковский К. И.* Некрасов и Авдотья Панаева // Чуковский К. И. Собр. соч.: в 15 т. Т. 8. Литературная критика. 1918–1928 / предисл. Е. Ивановой; коммент. Б. Мельгунова, Е. Ивановой. М.: Агентство ФТМ, 2017. С. 264–303.
-

УДК 821.161.1

Семенова Александра Леонидовна,
доктор филологических наук, профессор,
Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого
alsemenova@mail.ru

**М. ГОРЬКИЙ О ТВОРЧЕСТВЕ Н. А. НЕКРАСОВА
В «ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ»**

В статье анализируется текст лекций М. Горького по истории русской литературы, который он читал рабочим в Каприйской школе. Это был период близкого сотрудничества писателя с политиком и философом А. Богдановым. В тексте горьковских лекций можно наблюдать рецепцию богдановских идей. Творчество Н. А. Некрасова не получает в курсе лекций Горького обстоятельного рассмотрения, к его произведениям автор курса апеллирует эпизодически, при этом давая порой не вполне объективные и весьма резкие оценки своему предшественнику.

Ключевые слова: М. Горький, Н. А. Некрасов, Каприйская школа, А. Богданов, история русской литературы.

Semyonova Alexandra L.,
Doctor of Philology, Professor,
Novgorod state University named after Yaroslav The Wise
alsemenova@mail.ru

**M. GORKY ABOUT CREATIVITY N.A. NEKRASOVA
IN THE HISTORY OF RUSSIAN LITERATURE**

The article analyzes the text of M. Gorky's lectures on the history of Russian literature, which he read to workers at the Capri school. This was a period of close cooperation of the writer with the politician and philosopher A. Bogdanov. In the text of Gorky's lectures one can observe the reception of Bogdanian ideas. Creativity N. Nekrasova does not receive a thorough examination in the course of Gorky's lectures, the author of the course appeals to his works occasionally, while at the same time giving not very objective and very sharp assessments to her predecessor.

Keywords: M. Gorky, N. Nekrasov, Capri school, A. Bogdanov, the history of Russian literature.

Об отношении М. Горького к творчеству Н. А. Некрасова писал И. И. Вайнберг [1]. Его работа основана на широком фактическом материале, но автор стремится корректно объяснить неудобные, весьма резкие и критические интерпретации, которые Горький предлагает в курсе лекций по русской литературе, говоря о Некрасове и его творчестве. И во многом это объяснимо тем, что создавался курс лекций в тот период, который традиционно считался в советском горьковедении периодом заблуждений писателя под влиянием идей А. Богданова, непримиримого оппонента Ленина.

Горький написал курс лекций по истории русской литературы для рабочих Каприйской школы в 1908–1909 годах. Это был чрезвычайно интересный социокультурный проект, который писатель реализовывал вместе с А. Богдановым, А. Луначарским и другими единомышленниками. Каприйская школа была создана, по мнению итальянской исследовательницы Паолы Чони, потому, что «три товарища по партии верили, что главная задача интеллигенции — служить посредницей между пролетарской культурой и пролетариатом через пропаганду, партийные школы, публикацию образовательных текстов, создание энциклопедии для трудящихся. Процесс освоения и преобразования буржуазной культуры в коллективистском ключе должен был помочь пролетариату осознать свое положение. Достижение культурной гегемонии рабочего класса становилось обязательным условием

осуществления революции» [8, с. 70–71]. У организаторов этого просветительского проекта была сверхзадача — воспитать новую пролетарскую интеллигенцию, которая сможет повести за собою пролетариат к достижению социального идеала неортодоксальных марксистов.

Каприйский период жизни и творчества Горького, несомненно, связан с оригинальными идеями А. Богданова, разработавшего теорию эмпириомонизма, которая представляла собою неортодоксальный подход к наследию Маркса. Идеи философа были приняты писателем с энтузиазмом и нашли отражение как в художественном творчестве, в публицистике, так и в реализации различных просветительских проектов. Горького привлекала в философии Богданова концепция единства опыта, научность как принцип социального творчества и товарищеский коллективизм в решении политических и экономических задач.

Каприйская школа была организована при активном участии Горького. Слушателям читали различные курсы: по истории, по культуре, по экономике и внешней политике. Предметы были распределены следующим образом: А. Богданов — занятия по политэкономии и истории общественной мысли; Г. Алексинский — финансы и история рабочего движения в Бельгии и Франции; А. Луначарский — история профсоюзов, история немецкой социал-демократии, история Интернационала и история искусства; М. Лядов — история партии; В. Десницкий-Строев — отношения государства и церкви; М. Покровский — история России [7, с. 3].

Горький читал рабочим курс по истории русской литературы. В основе этого курса лекций прослеживается ключевая идея — анархически организованное общество, существующее на авторитарных принудительных нормах (Богданов) должно быть трансформировано на началах коллективного труда. В лекциях о русской литературе писатель делает акцент на разобщенности русской жизни, или как он ее определяет «хаос русской жизни».

Рукописи лекций не представляют собою завершенного текста. Это черновые записи, сохранившиеся в горьковском архиве. Они были изданы Институтом мировой литературы РАН в 1939 году под общей редакцией академика И. К. Луппола. Редакторами текста выступили И. Н. Ладыжников и М. М. Юнович. Это издание стало первым томом масштабного издательского проекта «Архив А. М. Горького».

Во введении к курсу лекций Горький пишет, что «литература — образное выражение идеологий — чувств, мнений, намерений и надежд — общественных классов и групп. <...> Она пользуется для своих целей всем опытом нации, класса, группы, она берет этот опыт и тогда, когда он уже организован в формы религиозные, философские, научные, и сама, своими силами старается организовать этот опыт» [2, с. 3]. «Богатый опытом писатель всегда противоречив, ибо обилие опыта требует широких организующих идей» [2, с. 4]. Очевидно, что для Горького при анализе исторического пути русской литературы принципиален богдановский подход, проявляющийся в ключевых дефинициях эмпириомонизма.

Думается, что обращение к творчеству Н. А. Некрасова должно было бы быть закономерным для Горького, так как Некрасов — одна из ключевых фигур демократического направления в русской мысли XIX века. Однако в «набросках плана» лекционного курса мы не встречаем его фамилии.

При этом необходимо подчеркнуть, что и в эпистолярном наследии Горького 1908–1909 годов, когда шла работа над курсом лекций, есть только одна, очень расхожая, но точная цитата из поэзии Некрасова: «Чтоб словам было тесно, мыслям просторно» [6, с. 72]. Горький пишет письмо в январе 1909 года с Капри писателю А. К. Гольдебаеву и цитирует некра-совское стихотворение «Форма. Подражание Шиллеру. II».

Анализ горьковских лекций по истории литературы показывает, что крестьянская тема — центральная в творчестве Некрасова — получает особое раскрытие в лекционном курсе. Горький решает крестьянский вопрос через призму «отношения барина к его крепостному мужику». Для Горького важна тема бунтарства, но «человек массы, бунтующий мужик» [2, с. 6] не получил раскрытия в творчестве русских писателей, по мнению автора лекций. В центре горьковского анализа русская литература, русская интеллигенция в их отношении к народу» [2, с. 8].

Крестьянская тема — как социально-историческая проблема — остается в стороне от рассуждений Горького о русской жизни. Это можно объяснить и тем, что крестьянский вопрос был не столь актуален для рабочих-пропагандистов, которым предстояло вести разъяснительную работу среди пролетариата, далекого от крестьянских проблем, и тем, что он был чужд самому писателю, испытывавшему по отношению к мужику неприязнь, как к той силе, которая не способна к организованному труду и коллективистским товарищеским отношениям.

Хозяйственность мужика и патриархальность его быта воспринимались Горьким как серьезное препятствие на пути к его социальному идеалу. Наиболее полно эти идея писателя получили раскрытие в брошюре «О русском крестьянстве» 1922 года. «В русском крестьянине как бы еще не изжит инстинкт кочевника, он смотрит на труд пахаря как на проклятие Божье и боится «охотой к перемене мест». У него почти отсутствует — во всяком случае, очень слабо развито — боевое желание укрепиться на избранной точке и влиять на окружающую среду в своих интересах, если же он решается на это — его ждет тяжелая и бесплодная борьба. Тех, кто пытается внести в жизнь деревни нечто от себя, новое — деревня встречает недоверием, враждой и быстро выжимает или выбрасывает из своей среды» [5, с. 6–7]. Русское крестьянство, по мысли писателя, анархично, потому оно антагонистично идее организации опыта на коллективных началах.

Обращение к Некрасовскому творчеству в курсе лекций — эпизодично. В размышлениях о русской литературе чаще всего Горький использует наследие поэта в качестве подтверждения каких-либо своих суждений: о судьбе народа, о русском барине. В этом случае поэт выступает в качестве единомышленника Горького, но при этом интерпретацию, которую дает писатель, не всегда можно назвать объективной.

Рассказывая о позднем Фонвизине и цитируя отрывки из послания «К уму моему», Горький подчеркивает: «Лет через сотню Некрасов повторил этот стон разочарования личности в силе своей перестроить мир: И погромче нас были витии...» [2, с. 24]. Горький цитирует известный некрасовский текст «Убогая и нарядная».

Размышляя о Герцене и драме русского барства, Горький отмечает, что из такого типа людей «вырастает «рыцарь на час». «Что ему книга последняя ска[жет]», [то на душу его сверху и ляжет]» [2, с. 207]. Последняя цитата из известной поэмы Некрасова «Саша».

Отмена крепостного права и единодушие русской интеллигенции в одобрении этого судьбоносного закона независимо от идейных разногласий описываются Горьким с легкой иронией:

Ликование — законное, ибо —
Порвалась цепь великая, —
Порвалась — расскочилась:
Одним концом по барину,
Другим по мужику.

Эта известная цитата из поэмы Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» предваряет горьковское суждение, что «барин не сразу почувствовал боль удара — он ликовал, видя несомненную политическую победу...», при этом экономические и социальные последствия реформы на первых порах осознавались плохо [2, с. 215].

В разделе, посвященном революционному народничеству, Горький вновь апеллирует к поэту: «Некрасов посвятил этим людям трогательные стихи:

Смолкли честные, доблестно павшие,
Смолкли их голоса одинокие,
За несчастный народ вопиявшие,
Но разнузданы страсти жестокие.
Вихорь злобы и бешенства носится
Над тобою, страна безответная.
Всё живое, всё доброе косится...
Слышно только, о ночь безрассветная,

Среди мрака, тобою разлитого,
Как враги, торжествуя, скликаются,
Как на труп великана убитого
Кровожадные птицы слетаются,
Ядовитые гады сползаются» [2, с. 230–231].

По мнению писателя, Некрасов — один из столпов русской литературы, наряду с Тургеневым, Толстым, Писемским, Григоровичем. Все они были современниками Тараса Шевченко, и «все они ничего не могли сделать для облегчения его тяжелой судьбы — но это объясняется их бессилием и гнетом, лежавшим на них». [2, с. 189].

Писатель сравнивает Шевченко и Некрасова: «Он (Шевченко. — А. С.) не говорил, как Некр[асов], которого тоже часто называют народным поэтом:

Пожелаем тому доброй ночи,
[Кто всё терпит, во имя Христа,
Чьи не плачут суровые очи,
Чьи не ропщут немые уста,
Чьи работают грубые руки,
Предоставив почтительно нам
Погружаться в искусства, в науки,
Предаваться мечтам и страстям...] [2, с. 189].

Это отрывок из известного стихотворения Некрасова «Ночь. Успели мы всем насладиться». И Горький замечает: «Это ироничное пожелание, конечно. Но горькая его ирония вызвана у Некр[асова] сознанием отдаленности своей от народа, ощущением одиночества — чувствами, которых не ведал Ш[евченко], духовно близкий своей родной Малороссии» [2, с. 189].

Творчество Некрасова не получило обстоятельного рассмотрения в курсе лекций Горького, вероятно, некрасовский художественный опыт не был созвучен тем идеям, которые в это время владели писателем. Однако важно подчеркнуть, что в итоговом произведении — «Жизнь Клима Самгина» — Горький обращается к некрасовским произведениям — в романе насчитывается 18 цитат из различных текстов поэта [4, с. 623].

Наиболее часто к наследию поэта автор обращается в первом томе романа, так как именно оно позволяло писателю точно воссоздать эпоху взросления главного героя. И властителем дум этой эпохи был Некрасов, его творчество, отразившее острые социокультурные проблемы.

В первом томе романа Горький пишет о Некрасове: «Печальным гимном той поры были гневные стоны самого чуткого поэта эпохи, и особенно подчеркнуто тревожно звучал вопрос, обращенный поэтом к народу:

Так проснешься ль, исполненный сил?
Иль, судеб повинясь закону,
Все, что мог, ты уже совершил,
Создал песню, подобную стону,
И навеки духовно почил?» [3, с. 11]

Опубликованный текст лекций Горького по истории русской литературы — яркая иллюстрация к идейным исканиям писателя, к его ценностным предпочтениям. Думается, поэт и писатель принципиально расходились в понимании того, кто должен определить будущее России. Для Некрасова, несомненно, это, в первую очередь, русский мужик, для Горького — рабочий/пролетарий. Потому лектор не предлагает обстоятельного критического разбора творчества Некрасова, его идейных исканий. Так как авторитет поэта значим для писателя, как и его демократические убеждения, то фигура умолчания в этом случае была самым корректным способом решения проблемы.

Интерпретация творческого наследия Н. А. Некрасова в курсе лекций по истории русской литературы более глубоко раскрывает идейные искания самого автора — М. Горького.

Литература

1. *Вайнберг И. И.* Некрасов в творчестве Горького // Некрасов и литература народов Советского Союза. Ереван: Изд-во Ереванского ун-та, 1972. С. 393–405.
 2. *Горький М.* История русской литературы // Архив А. М. Горького / под общ. ред. акад. И. К. Луппола. М.: Худож. лит-ра, 1939. Т. 6. М.: Наука, 2000. 543 с.
 3. *Горький М.* Жизнь Клим Самгина // Горький М. Полное собрание сочинений: в 25 т. Т. 21. М.: Наука, 1974. 381 с.
 4. *Горький М.* Жизнь Клим Самгина // Горький М. Полное собрание сочинений: в 25 т. Т. 25. М.: Наука, 1976. 520 с.
 5. *Горький М.* О русском крестьянстве. Берлин: Изд-во И. П. Ладыжникова, 1922. 45 с.
 6. *Горький М.* Письма. Т. 7. М.: Наука, 2002. 510 с.
 7. *Чони П., Ариас-Вихиль М. А.* Воспоминания о Каприйской школе // Ученые записки Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого. 2019. № 1 (19). С. 1–7.
 8. *Чони П.* Горький — политик / пер. с итал.; под общ. ред. М. Ариас-Вихиль. СПб.: Алетейя, 2018. 274 с.
-

УДК 821.161.1

Талашов Григорий Петрович,
кандидат филологических наук,
Санкт-Петербургский государственный университет
gptalashov@mail.ru

Богданова Ольга Владимировна,
доктор филологических наук, профессор,
Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена
olgabogdanova03@mail.ru

**МОТИВ ПЬЯНСТВА В ПОЭМЕ Н. А. НЕКРАСОВА
(ГЛАВЫ «СЕЛЬСКАЯ ЯРМОНКА» И «ПЬЯНАЯ НОЧЬ»)¹**

В предлагаемой статье исследователи обращаются к неоднократно привлекавшему внимание критиков мотиву пьянства, нашедшему отражение в поэме Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» (1863–1877). В отличие от предшественников авторы статьи на примере «пьяной философии» Яким Нагого стремятся осмыслить глубину явления русского пьянства в его соотношении с русским богатырством, через параллель, намеченную писателем и отраженную на страницах поэмы. В этой связи исследователи сопоставляют главы «Сельская ярмонка» и «Пьяная ночь» с неосуществленным замыслом поэта счесть счастливым на Руси «хмель», «пья-но-го» (воспоминания Г. И. Успенского и др.).

Ключевые слова: Н. А. Некрасов, поэма «Кому на Руси жить хорошо», главы «Сельская ярмонка» и «Пьяная ночь», философия пьянства, образ Яким Нагого, неосуществленный финал.

Talashov Grigory P.,
Candidate of philology,
Saint Petersburg state University
gptalashov@mail.ru

Bogdanova Olga V.,
Doctor of philological Sciences, Professor,
Russian state pedagogical University named after A. I. Herzen
olgabogdanova03@mail.ru

**THE MOTIF OF DRUNKENNESS IN NEKRASOV'S POEM
(CHAPTERS "RURAL YARMONKA" AND "DRUNKEN NIGHT")**

In this article, researchers turn to the repeatedly attracted attention of critics motive of drunkenness, which is reflected in the poem by N. Nekrasov "To Whom in Russia to live well" (1863–1877). Unlike its predecessors the authors of the article on the example of "drunk philosophy" of Yakim Nagoy seek to understand the depth of the phenomenon of Russian drunkenness in its relationship with the Russian epic heroes, through the parallel intended by the writer and reflected on the pages of the poem. In this regard, researchers correlate the chapters "Rural yarmonka" and "Drunken night" with the unfulfilled idea of the poet to consider "hops", "drunk" (according to the memoirs of G. Uspensky, etc.) as a lucky man in Russia.

Keywords: N. A. Nekrasov, the poem "Who in Russia lives well", the chapters "rural yarmonka" and "Drunken night", the philosophy of drunkenness, the image of Yakim Naked, the unfulfilled ending.

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-012-00272 «Н. А. Некрасов: pro et contra. Личность, деятельность, творческое наследие Некрасова в оценках отечественных мыслителей и исследователей».

Как известно, ответ на титульный вопрос в поэме Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» осуществляется посредством структурно-композиционного стрелы, которым в тексте поэмы оказывается образ дороги, пронизывающий все повествование и организующий систему персонажей, с которыми приходится столкнуться ведущим поиском (= нарратацию) героям-странникам. Символически значимый образ дороги позволяет поэту организовать нарративный план таким образом, что семь героев-крестьян продвигаясь по дороге получают все новые впечатления и оказываются участниками все новых фабульных событий. Предложенные в самом начале поэмы «претенденты» на счастье — поп, помещик, «купчина толстобрюхий», чиновник «акцизный», «вельможа государев» и проч. — оказываются в поле зрения героев и уводят персонажей далеко от родного дома.

Однако в складывающейся фабульно-композиционной ситуации диалог крестьян с попом и позже с помещиком, претендентами на роль счастливых, почти окончательно должен был привести героев-странников к мысли о бесперспективности поисков того (тех), «кому живется счастливо, вольготно на Руси». Каждый из тех покойных и богатых («богачейных») социальных слоев, которые крестьянами были предложены изначально: поп, помещик, вельможа... царь — должен был неизбежно продемонстрировать (как показала глава «Поп») неоднозначность человеческой жизни, выявить бытийные перипетии человеческого пути, экзистенциальную невозможность достижения абсолютного счастья. Найти во всем счастливых героев крестьяне-странники, со всей очевидностью, не могли.

Если бы Некрасов избрал в качестве взыскующей инстанции не крестьян, а героев пытливых, мыслящих, могущих проникнуть в бытийные катаклизмы человеческого существования, то персонажи-путешественники уже после встречи с попом осознали бы, что им пора возвращаться по домам. Поэма приобрела бы неизбежное философическое — неоднозначно диалектическое — завершение.

Между тем Некрасов лишает своих «крестьян-лапотников» [13, с. 16] подобной мудрости. Путь героев после встречи с попом продолжается. При этом магистральная задача вывести в качестве главных персонажей-искателей именно представителей простого народа, задать, кажется, безапелляционные координаты счастья — «покой, богатство, честь» (которые озвучит вначале поп, а потом почти дословно повторит крестьянка Матрена Тимофеевна) — ставит автора (и героев) в ситуацию *бесконечности* поэмы, (почти) принципиальной невозможности ее завершения.

Однако в ходе повествования не только мужицкая (не)способность судейства, но и позиция автора-нарратора оказались подвергнутыми испытанию. Задумав сделать господ-богачей (мнимыми) счастливыми, Некрасов-автор попадал в ситуацию, когда, с одной стороны, его «демократический инстинкт» (Я. П. Полонский) мог бы продиктовать ему задачу превратить поэму в *сатирическое* обличение обеспеченных сословий (в духе разночинной сатиры М. Е. Салтыкова-Щедрина), с другой — его «аристократическое происхождение» (точнее намерение и желание быть таковым и быть среди таковых) не могло смириться с этим и (вольно или невольно) проявлялось в картинах *поэтизации* «дворянских гнезд» и разгульного помещичьего барства. Интенция соблюдения «нейтралитета» (по воспоминаниям современников, в целом свойственная Некрасову как личности) приводила к биполярности его авторского нарративного намерения, к невозможности однозначно квалифицировать образованных и мыслящих героев дворян-аристократов то ли счастливыми, то ли несчастными (напр., по типологии сценических героев А. Н. Островского). В поэме складывалась ситуация, когда «низы» (крестьяне) не могли разрешить поставленный вопрос, а «верхи» (автор) не хотели превращать поэму в упрощенную сатирическую карикатуру. Возможно, именно на данном этапе внимание Некрасова (и его героев) могло (и должно было) переключиться на характеры из народа, на образы возможных счастливых-несчастливых из среды крестьян. В таком случае действительно происходила подмена (или существенная корректировка) концепции и идейного замысла поэмы, о которой неоднократно писали исследователи [4, 7–8, 9, 14, 16, 17–19, 20 и др.], — представители высших сословий, с которыми должны были встречаться странники, отходили на второй план, а обреченные быть счастливыми-

ми/несчастливыми персонажи-крестьяне открывали Некрасову возможность развернуть эпическую картину народной жизни.

При такой деструкции фабульно-сюжетного замысла появление на пути крестьян-странников села Кузьминского открывало для них (и для автора) новые перспективы (глава «Сельская ярмонка»). Герои Некрасова при виде огромного села допускают предположение:

Не там ли он скрывается,
Кто счастливо живет?.. [13, с. 29]

Пока по-прежнему отыскивая счастливых среди людей богатых и всё еще не принимая во внимание «людей малых», «своего брата» — «мастеровых, нищих, солдат, ямщиков» [13, с. 16], тем не менее герои-странники оказываются в Кузьминском в *счастливый* и удачный для них день — день щедрой ярмарки и «праздника храмового» [13, с. 29]. Здесь «товару много всякого», открыты «харчевни, рестораны», «кабаки», десятки «штофных лавочек» [13, с. 30]. На площади «видимо-невидимо народу» [13, с. 29]:

Штаны на парнях плисовые,
Жилетки полосатые,
Рубахи всех цветов;
На бабах платья красные,
У девок косы с лентами,
Лебедками плывут!
А есть еще затейницы,
Одеты по-столичному... [13, с. 30]

Перед героями-крестьянами открывается (не предусмотренная ими прежде) художественно мотивированная возможность предположить, что на Руси кроме деревень Заплатово, Дырявино, Неелово, Горелово и проч. существуют и села богатые, счастливые. Кузьминское — одно из них.

Уже только первая картина ярмарочного Кузьминского сулит героям встречу со счастливыми:

Хмельно, горласто, празднично,
Пестро, красно кругом! [13, с. 30]

Однако, как ясно, Кузьминским Некрасов явно не собирался завершать странствие героев-крестьян, потому регистр повествования в данной главе переключен — с поиска счастливых на картины народного гулянья. Некрасовские герои оставили поиски, но

Любуются платочками,
Ивановскими ситцами,
Шлеями, повой обувью,
Издельем кимряков [13, с. 32].

Наблюдают разнообразные бытовые сценки — мужик и тележный обод [13, с. 31], мужик и топор [13, с. 32], сценка с покупкой Вавилой козловых башмаков [13, с. 32–33], балаган «с Петрушкою» [13, с. 35] и проч.

Погрузив героев в атмосферу и события ярмарочного дня, Некрасов получает возможность линейность сюжетного действия совместить с центробежностью: персонажи-странники обретают мотивацию остановиться, оглядеться вокруг, а повествователь — воспроизвести увиденное. Точки зрения героев и повествователя на какой-то момент совмещаются, хотя и не совпадают, накладываясь друг на друга, демонстрируя простодушие крестьян и иронический ракурс нарратора.

Простоватые крестьяне смотрят на мир с собственной — огрубленной и примитивной — позиции. Так, разглядывая картинки в книжной лавке, уличные торговцы-офени предпочитают купить портреты генералов «по комплекции»:

— <...> шутишь, друг!
Дрянь, что ли, сбыть желательно?
<...>
Чтобы продать плюгавого,
Попасть на доку надобно,
А толстого да грозного
Я всякому всучу...
Давай больших, осанистых,
Грудь с гору, глаз навывате,
Да чтобы больше звезд! [13, с. 34]

Герой-офеня серьезен и убежден в своей правоте, тогда как повествователь оценивает описываемую сцену иронично, демонстрируя бифокальность изобразительного ракурса.

Воспроизведенная Некрасовым сцена колоритна и по-своему трогательна. Однако она приоткрывает важную сторону восприятия крестьянами счастливых: читателю становится ясно, что

Перед крестьянином
Все генералы равные,
Как шишки на ели [13, с. 34]

И, очевидно, не только генералы, но и попы, помещики, вельможи и проч. Данный акцент еще раз убеждает в непродуманности выбора «крестьян-лапотников» [13, с. 16] в качестве героев-исследователей, героев-судей в оценке народной жизни. Герои-странники солидарны с торговцами-коробейниками — толстобрюхость («брюхо с бочку винную» [13, с. 34]) для них является доминантой солидности, почета и счастья.

Повествователь внутренне расходится со своими героями, неслучайно именно в этой части главы прорывается первоначальный голос нарратора — со знаменитым риторическим вопросом, когда же

...мужик не Блюхера
И не милорда глупого —
Белинского и Гоголя
С базара понесет? [13, с. 35]

Автор понимает, что герои-крестьяне не смогут дать ответ на искомый — титульный — вопрос, однако желание изобразить Русь глазами униженного и разоренного народа доминирует в характере выстраивания повествовательных стратегий. «Объективность» персонажей-крестьян автором-повествователем не ставится под сомнение.

Ярмарка в селе Кузьминском нужна Некрасову, чтобы показать простонародье в день праздничный, благополучный и счастливый. Народ сыт и пьян. Он благодушен и доволен. Однако и здесь Некрасов (рационалистически) не упускает возможности обнаружить непреодолимый конфликт, веками существовавший между социальными слоями. После представления в балагане —

Комеди<и> с Петрушкою,
С козою с барабанщицей
И не с простой шарманкою,
А с настоящей музыкой... [13, с. 35] —

герои Некрасова не удерживаются от комментария:

И дело, други милые,
Довольно бар вы тешили,
Потешьте мужиков! [13, с. 35]

Между тем, если вдуматься, реплика-ремарка крестьян не релевантна: традиция площадных народных представлений никогда не прерывалась и конкуренции между помещичьим театром и базарным балаганом никогда не существовало. Некрасов пользуется любым случаем, чтобы актуализировать напряженность между крестьянами и помещиками, словно бы упуская из виду то существенное обстоятельство, что спектакли, которые играли талантливые крепостные в барском театре, далеко не равновелики тем петрушечным представлениям, что ныне вольные актеры («теперь мы люди вольные» [13, с. 36]) дают на базаре. У проблемы, уплощенно намеченной Некрасовым, оказывается, есть и иная сторона.

Но, как бы то ни было, не заметить счастья и благополучия, которые царят в селе Кузьминском, герои Некрасова не могли. Между тем «разутешенные» [13, с. 33] кузьминцы не побуждают героев-странников к мысли о счастье, которое сопутствует крестьянам этой волости — не разутой, не горелой, не заплатной. Как не пробуждают в них представления и о том, что праздник сменяется буднями, счастье — несчастьем, радость — печалью. И наоборот. Герои-странники задействованы Некрасовым в данной главе как свидетели, как очевидцы, глазами которых он смотрит на жизнь крестьянской вольницы и может воспроизвести характерные сцены ярмарочного дня. Иными словами, глава «Сельская ярмонка» — при всей яркости изображения — представляется статуативным моментом поэмы, некоей образно-колоритной картинкой, возникшей на пути крестьян, но в ответе на поставленный героями вопрос не участвующей. В продолжение всей главы даже тень вопроса о том, «кому живется счастливо...», в тексте не появляется, Некрасов меняет повествовательные стратегии.

В этом плане более важную роль берет (должна была взять) на себя глава III — «Пьяная ночь».

Как известно, одним из вариантов завершения поэмы «Кому на Руси жить хорошо» был тот, по которому искомым крестьянами счастливец оказывался пьяный. По воспоминаниям Г. И. Успенского, на вопрос о возможном счастливец «Николай Алексеевич <...> улыбнувшись, произнес с расстановкой: “Пья-но-му!”» [21, с. 374–375]. По Успенскому, в финале поэмы крестьяне-странники на пересечении дорог останавливаются в кабаке, где встречают мужичка, «подпоясанного лычком», и в разговоре с ним за чарочкой выясняют, что он и есть счастливец [21, с. 374]. О сходном варианте завершения поэмы вспоминает и Н. К. Михайловский: «иронически-скорбный ответ» автора поэмы, с улыбкой горькой — «хмелю» [10, с. 22].

По предположению В. В. Гиппиус, мысли Некрасова о пьянице-счастливец относятся примерно к 1872–1874 годам [1, с. 303]. Однако текст главы «Пьяная ночь» позволяет предположить, что подобные мысли посещали поэта и раньше, в период работы над частью первой — содержание главы «Пьяная ночь» становится тому свидетельством.

Современники-соратники Некрасова считали финал, (предположительно) связанный с образом пьяницы, сатирическим и мало согласующимся с демократическим духом поэмы [12]. Однако в начале XX века исследователь В. Е. Чешихин пересмотрел данную точку зрения и предложил считать «пьяный» финал находкой Некрасова. По мысли Чешихина, финальный образ пьяницы никак не обеднял содержание поэмы, а скорее философизировал его. Чешихин рассуждал следующим образом: «Обычно это <возможный финал> понимают как сатирическую выходку: почувствовать себя блаженным в русском царстве нищеты и скорби человек может только в состоянии пьяного угара. Но такое объяснение звучит слишком бедно и мелко. В подпоясанном лычком человеке, открывающем истину мужикам, можно видеть олицетворение отрешившегося от житейских уз скитальца, свободного, как птица небесная, и тогда настроения Некрасова связываются естественно с столь русскими, чисто архаическими мечтами, бродящими в русской душе. Предполагаемый герой-пьяница мог быть представителем русской бродячей вольности...» [11, с. 40]

Вряд ли сегодня можно всерьез принять суждение Чешихина о пьянице как об «архаическом» представителе «русской бродячей вольности», однако, признавая допустимость различных интерпретаций, следует внимательнее присмотреться к воображаемому финалу

поэмы. В современных условиях, когда произошло сближение философии Запада и Востока, когда Россия все чаще осознает себя частью восточного мира, когда древняя восточная мудрость восхищает не менее античных диалогов Платона или софизмов Аристотеля и Сократа, едва ли не каждому знакома восточная притча о Будде и пьянице, по которой монах, исправно и усердно в течение долгих лет проводящий время в молитве, по утверждению Будды, еще долго не достигнет нирваны, тогда как запойный пьяница, валяющийся в придорожной канаве, *«уже там»*. Восточная мудрость со всей глубиной и мотивированностью признает причастность пьяницы к нирване (иначе — к сансаре, умиротворению, внутреннему душевному благоденствию, отрешению от всего сущего).

Признавая право на счастье за пьяницей, Некрасову не нужно было настраиваться на сатирический тон, ему не было необходимости маскировать в образе пьяницы «вольного бродягу-бунтаря», ему достаточно было признать истинность восточной философской притчи (как это делали другие талантливые писатели¹).

Однако Некрасов — в духе демократической тенденции — социологизировал идею-притчу, мысль-наблюдение, о которых говорил первым слушателям поэмы (будь то Успенский или Михайловский, или др.). При этом вполне возможно, что Некрасов даже не знал этой притчи, не имел ее в виду, но ему достало ума осознать допустимость и правомерность «пьяного» решения «экзистенциальной» проблемы.

Вместе с тем философия пьянства, которую предлагает Некрасов, совершенно иная — не коррелирующая с буддийской притчей, но и не сводимая к популярной в середине XIX века *проблеме* пьянства русского народа, спивающихся крестьян, получивших волю и не знающих, что с нею делать. Об обилии питейных заведений, открытых в тот период, и о множестве пьянствующих мужиков многократно писали историки и культурологи, занимавшиеся изучением последствий Манифеста Александра II [5, 6, 15]. Этому «крестьянскому бедствию» посвящены и многие строфы поэмы «Кому на Руси жить хорошо» — бражных и питейных сцен в поэме Некрасова множество, и они разнообразны (см. об этом [3, с. 69–82]).

Уже одну из самых первых сцен поэмы сопровождает водка:

Приспела скоро водочка,
Приспела и закусочка [13, с. 7],

как только крестьяне расположились на первый ночлег в лесу.

В сказочной ситуации с пеночкой-благотельницей вслед за просьбой о «полпуде хлеба» немедленно следует просьба крестьян-странников о водке: «Да по ведру бы водочки...» [13, с. 11]. Причем пеночка понимает, что запросы крестьян могут быть много больше, потому она предупреждает:

«А водки можно требовать
В день ровно по ведру.
Коли вы больше спросите,
И раз и два — исполнится
По вашему желанию,
А в третий быть беде!» [13, с. 13–14]

Очевидно, что сказочный запрет (по В. Я. Проппу) должен (мог) явиться этапом поворотного развития сюжета, связанного с питием, однако у Некрасова он не реализован и не завершен (судя по сохранившемуся тексту поэмы — забыт, хотя именно таковой элемент сюжета мог бы приблизить повествование к «пьяному» финалу).

Питейных заведений много и на ярмарке в Кузьминском:

Помимо складу винного,
Харчевни, рестораны,
Десятка штофных лавочек.
Трех постоянных дворишков,
Да «ренковского погреба»,

Да пары кабаков,
Одиннадцать кабачников
Для праздника поставили
Палатки па селе [13, с. 30].
Потому к вечеру ярмарочного дня

Народ идет — и падает,
Как будто из-за валиков
Картечью неприятели
Палят по мужикам! [13, с. 38]

В силу вступает прием олицетворения, когда тракт, на котором оказываются герои, оживает и превращается в «дорогу стоголосую» [13, с. 38], говорящую различными языками, теми отрывочными репликами-возгласами хмельных мужиков и баб, которые слышат странники на своем пути.

Дорога многолюдная
Что позже — безобразнее!
Всё чаще попадают
Избитые, ползущие,
Лежащие пластом.
Без ругани, как водится,
Словечко не промолвится,
Шальная, непотребная,
Слышней всего она! [13, с. 41]

Картина пьянства и разгула — обширна и многоголоса, исполнена радости и печали, пьяных жалоб и веселых возгласов, просьб и проклятий, среди которых Некрасов не упускает и существенное для него — оценку крестьянами государева Указа о «крепи»:

«Добра ты, царска грамота,
Да не при нас ты нисана...» [13, с. 38]

И на этом фоне Некрасов вводит в повествование суждение героя-демократа, собирателя русского фольклора Павла Веретенникова, персонажа народолюбивого (всп. эпизод с козловыми башмаками) и достойного быть услышанным:

Умны крестьяне русские,
Одно нехорошо,
Что пьют до одурения,
Во рвы, в канавы валятся —
Обидно поглядеть! [13, с. 41]

Веретенников озвучивает точку зрения, доминировавшую в сообществе просвещенной интеллигенции середины XIX века, озабоченной усилением пьянства после отмены крепостного права [2, с. 7–13]. Казалось бы, Некрасов, несомненно, солидарный с такой позицией и инвективой Веретенникова, должен был остановиться на этой проблеме и (может быть, как и в случае со сценой в книжной лавке) обнаружить собственный лирический голос, возвысившийся до привлечения внимания к бедствию общегосударственного масштаба. Однако Некрасов выдвигает иной ракурс проблемы — по-своему убедительный и даже онтологизированный.

В текст поэмы вводится выделенный — самостоятельный — голос крестьянина Якима Нагого, своеобразного крестьянского философа-мыслителя. У персонажа, способного к самоанализу, наличествует собственный взгляд на народное пьянство — может быть, не абсолютный, но весомый и допустимый.

По мысли героя Некрасова, народное пьянство — не порок, но проявление силы русского характера. В ответ на замечание Веретенникова о пьянстве русского мужика, Яким возражает:

Чему ты позавидовал!
Что веселится бедная
Крестьянская душа? [13, с. 42]

И аргументы Нагого вполне резонны и заслуживают внимания:

Пьем много мы по времени,
А больше мы работаем,
Нас пьяных много видится,
А больше трезвых нас.
По деревням ты хаживал?
Возьмем ведро с водкою,
Пойдем-ка по избам:
В одной, в другой навалятся,
А в третьей не притронутся —
У нас на семью пьющую
Непьющая семья! [13, с. 42]

Яким наблюдателен и способен к умозаключениям:

<...> Видывал
В страду деревни русские?
В питейном, что ль, народ?
У нас поля обширные,
А не гораздо щедрые,
Скажи-ка, чьей рукой
С весны они оденутся,
А осенью разденутся? [13, с. 42]

Крестьянин-философ признает, что «Нет меры хмелю русскому», но задается вопросом: «А горе наше меряли? / Работе мера есть?» [13, с. 43]. С его точки зрения, народное питье есть утешительный эквивалент крестьянского горя:

Вино валит крестьянина,
А горе не валит его?
Работа не валит?
Мужик беды не меряет,
Со всякою справляется,
Какая ни приди.
Мужик, трудясь, не думает,
Что силы надорвет,
Так неужли над чаркою
Задуматься, что с лишнего
В канаву угодишь? [13, с. 43]

То есть устами философствующего героя Некрасов предлагает альтернативное понимание проблемы народного пьянства — не сожаление и печаль, а гордость и восхищение мощью русского пьяницы.

Жалеть — жaley умеючи,
На мерочку господскую
Крестьянина не мерь!
Не белоручки нежные,
А люди мы великие
В работе и в гульбе!.. [13, с. 44]

В философствовании героя вновь звучит демотический мотив — мерочка *господская* и мерочка *крестьянская*, они несопоставимы и непримиримы. Некрасов в любой ситуации не упускает возможности подчеркнуть социальное противостояние классов. Но в данном случае важен не идеологический штрих, но сама сущность пьяной диалектики.

Неожиданный взгляд на народное бедствие — на повальное пьянство свободных, точнее временнообязанных крестьян — доверяется Некрасовым представителю народа, но что важнее — персонажу думающему, размышляющему, способному к (само)анализу. В ходе монологического выступления Яким Нагого его образ вырисовывается как цельный, полномерный, непреходящий, его позиция заслуживает внимания (на эмотивном уровне — почти одобрения).

Из яркого монолога вдумчивого персонажа становится очевидной заинтересованность Некрасова в осмыслении проблемы пьянства, образ Нагого словно подсказывает (указывает на) предрасположенность поэта к поискам народного счастья через пьянство (как возможный и допустимый вариант) — причем уже на раннем этапе создания поэмы.

Между тем, как было подчеркнуто ранее, современники (и соратники) Некрасова воспринимали мотив счастья-пьянства как мотив иронический, даже сатирический, т.е. в конечном счете — облегченный. И, надо полагать, прямо высказывались на этот счет. В силу особенностей «податливого» таланта Некрасов не мог не учитывать этого обстоятельства — потому прозвучавшая философическая сентенция Яким Нагого «снимается» автором с обсуждения, остается без комментария и рефлексии (автора или героев), она «повисает» в тексте поэмы, не будучи удостоенной художественной интерпретации, даже поверхностной аксиологии. Хотя философия Нагого, несомненно, требовала истолкования.

Дело в том, что алогизм философической аргументации Нагого очевиден:

Мужик, трудясь, не думает,
Что силы надорвет,
Так неужли над чаркою
Задуматься, что с лишнего
В канаву угодишь? [13, с. 44]

Однако в данном случае речь должна идти не о канаве, а о последствиях пьянства для самого пьяницы и для крестьянской семьи. Но никто из героев-слушателей не противоречит Якиме — окружающие с ним соглашаются:

Крестьяне, как заметили,
Что не обидны барину
Якимовы слова,
И сами согласились
С Якимом: — Слово верное:
Нам подобает пить! [13, с. 47]

У пьянства появляются резоны и оправдания, почти императивный призыв:

Пьем — значит, силу чувствуем!
Придет печаль великая,
Как перестанем пить!..
Работа не свалила бы,
Беда не одолела бы,
Нас хмель не одолит! [13, с. 47]

Звучное слово некрасовского героя, кажется, почти убедительным, почти прославляющим, почти вызывающим. Столь привлекательная позиция персонажа должна была вызвать ответную реакцию, например, «разумной головушки» [13, с. 47] Павлуши Веретенникова. Однако происходит обратное — с одной стороны, как бы в похвалу и как бы соглашаясь с героем,

С другой стороны, повествователь (вместо возможного комментария) умело отвлекает читателя от «пьяной философии», переводя взор реципиента на другую историю, связанную с Якимом Нагим, — с лубочными картинками, спасенными крестьянином во время пожара. Ставшая эпицентром рассказа о Якиме Нагом история с лубками заслоняет собой суждения о правомерности пьянства на Руси, о богатырстве пьющего русского народа. И таким образом еще один сюжетный виток поэмы (как и в случае с «прологовой» пеночкой) оказывается незавершенным. Заметим, в обоих случаях эти сюжетные «тупики» непосредственно связаны с мотивом пьянства. Может быть, даже с *идеей* пьянства, что позволяет говорить о том, что «пьяный финал» *мог* быть у Некрасова изначальным, исходным, исконным. Но демо(кра)-тическая тенденция уводила поэта в сторону — в направлении создания эпической картины народной жизни, акцентируя доминанту социологическую в ущерб доминанте философской.

«Оправдательная» философия пьянства нивелировала социальный ракурс, который настойчиво эксплуатировал Некрасов: для поэта было актуальнее говорить о классовых причинах пьянства, а не о личностных мотивах (или об отсутствии таковых), не углубляться в праздное (и не понятное народу) философствование. Именно поэтому в каждом конкретном случае Некрасов не ищет истоки и причины пьянства: не известна причина того, почему так напился Яким Нагой, как не известна причина и того, почему добрый и совестливый Вавила пропил деньги, отложенные на козловые башмаки внучке, вряд ли можно объяснить и повально валяющийся вдоль дороги пьяный крестьянский люд. Во всех случаях причина, вероятно, в том, что для крестьян настал день ярмарки, к тому же день «праздника храмового» (который так нигде и не назван). Во всей поэме нет ни единого случая, когда бы причина пьянства лежала в социальной сфере — примера тому Некрасов не дает. Иными словами, поэма Некрасова базируется на идее зависимости народного пьянства (= народных бедствий и страданий) от социально-политических причин, однако эта идея остается умозрительно-априорной, не отрафлексированной, не прокомментированной, не воплощенной в зримых художественных образах. Некрасов не последователен, автор-повествователь словно бы забывает о ряде заявленных перспектив, сознательно или бессознательно нарушает логику нарративной мысли.

Таким образом, главы «Сельская ярмонка» и «Пьяная ночь» — структурные элементы *первой части* — стали статуарными эпизодами поэмы, не столько сопутствуя сюжетной динамике, сколько обеспечивая композиционную ретардацию. Если предположить, что Некрасов очень скоро осознал невозможность найти счастливец среди названных крестьянами претендентов-богатеев, но по скорректированному замыслу имел в виду изображение крестьянской жизни и отыскание счастья в пьянстве — то, надо полагать, на главе «Пьяная ночь» поэма «Кому на Руси жить хорошо» должна была бы (могла бы) завершиться. Неслучайно замечание нарратора о чувствах, начавших одолевать странников в конце главы «Пьяная ночь»:

Им крепко захотелось
Скорей попасть домой... [13, с. 49]

Но эпический размах и жанровый канон задуманной (обещанной читателю) *поэмы* диктовали автору необходимость продолжения дорожного странствия героев-крестьян, надобность встречи персонажей-странников с другими персонами, возможными счастливыми или несчастливцами, открывающими если не секрет счастья, то простор для изображения широкой панорамы народной жизни. И хотя в главе «Сельская ярмонка» перед героями-странниками вопрос о поисках счастливых не встал, однако после главы «Пьяная ночь» персонажи-искатели, наконец, решили (были сориентированы автором) попытаться

удачи среди «малых людей». И этим героем впоследствии окажется Матрена Тимофеевна из главы «Крестьянка».

Примечания

1. Подобный мотив восточной притчи был неоднократно использован в западной культуре — в русской литературе начала XX века Н. Гумилевым и Е. Блаватской, в зарубежной литературе — например, Г. Гессе в его знаменитом «Сиддхартхе».

Литература

1. *Гиппиус В. В.* К изучению поэмы «Кому на Руси жить хорошо» // Сб. статей к сорокалетию ученой деятельности А. С. Орлова / ИРЛИ СССР. Л.: АН СССР, 1934. 594 с.
2. *Горошкина Н. Е.* Пьянство и борьба с ним в эпоху винного акциза (1863–1894 гг.) // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2011. Сер. История. С. 7–13.
3. *Данилова М. Д.* «Нет меры хмелю русскому...» (опыт историко-культурного комментария к «пьяному» мотиву в поэме Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо») // Карабиха: ист.-лит. сб. Вып. 6. Ярославль, 2009. 415 с. С. 69–82.
4. *Евгеньев-Максимов В. Е.* Творческий путь Н. А. Некрасова / АН СССР; ИРЛИ (Пушкинский Дом). М.; Л.: Наука, 1953. 282 с.
5. *Зайончковский П. А.* Кризис самодержавия на рубеже 1870–1880-х годов. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1964. 511 с.
6. *Захарова Л. Г.* Александр II и отмена крепостного права в России. М.: РОССПЭН, 2011. 718 с.
7. *Кошелев В. А.* «Кому на Руси жить хорошо»: о великой поэме и вечной проблеме. Вел. Новгород: НовГУ, 1999. 165 с.
8. *Кошелев В. А.* Некрасов и «джентельменский кодекс» охоты // Карабиха: ист.-лит. сб. Вып. 2 / сост. Б. В. Мельгунов. Ярославль, 1993. 355 с.
9. *Мельгунов Б. В.* Некрасов-журналист. Малоизученные аспекты проблемы / АН СССР; ИРЛИ (Пушкинский Дом). Л.: Наука, 1989. 280 с.
10. *Михайловский Н. К.* Полн. собр. соч. 4-е изд. СПб.: Русское богатство, 1906–1909. Т. 7. СПб., 1909. 886 стб.
11. Некрасов в воспоминаниях современников, письмах и несобранных произведениях / сост. Ч. Ветринский. М.: Тип. И. Д. Сытина, 1911. 303 с.
12. Некрасов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит-ра, 1971. 598 с.
13. *Некрасов Н. А.* Полное собрание сочинений и писем: в 15 т. / ИРЛИ СССР, Пушкинский Дом. Л. (СПб.): Наука, ЛО, 1981–2000. Т. 5. Кому на Руси жить хорошо. Л., 1982. 688 с.
14. *Пайков Н. Н.* Феномен Некрасова: избр. статьи о личности и творчестве поэта. Ярославль: Яросл. гос. пед. ун-т им. К. Д. Ушинского, 2000. 120 с.
15. *Покровский М. Н.* Русская история с древнейших времён / при участии Н. Никольского и В. Сторожева. М.: Изд. т-ва «Мирь», 1913–1914. Т. 5. М., 1914. 349 с.
16. *Прийма Ф. Я.* Некрасов и русская литература / АН СССР; ИРЛИ (Пушкинский Дом). Л.: Наука, 1987. 264 с.
17. *Скатов Н. Н.* «Я лиру посвятил народу своему...»: о творчестве Н. А. Некрасова. М.: Просвещение, 1985. 174 с.
18. *Скатов Н. Н.* Некрасов. М.: Молодая гвардия, 1994. 411 с.
19. *Скатов Н. Н.* Некрасов. Современники и продолжатели: очерки. М.: Сов. Россия, 1986. 336 с.
20. *Тарасов А. Ф.* Некрасов в Карабихе. 3-е изд., доп. Ярославль: Верхне-Волжск. кн. изд-во, 1989. 224 с.
21. *Успенский Г. И.* «Кому на Руси жить хорошо» // Некрасов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит-ра, 1971. 598 с.

УДК 821.161.1

Филипповский Герман Юрьевич,
доктор филологических наук, профессор,
Ярославский государственный педагогический университет
им. К. Д. Ушинского
valterturuntaev@yandex.ru

**«ЖЕЛЕЗНАЯ ДОРОГА» Н. А. НЕКРАСОВА:
ТИПОЛОГИЯ, ВЛИЯНИЯ, ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ**

В статье рассматриваются вопросы отражения темы железной дороги, давно ставшей знаковой для человеческого прогресса, движения, развития, в произведениях литературы, прежде всего поэзии, европейской и русской, в масштабах XIX века. Особое внимание уделяется «малой поэме» Некрасова «Железная дорога» и выявляются особенности поэтики рассматриваемого произведения.

Ключевые слова: Н. А. Некрасов, «Железная дорога», традиция, концепт, жанр, типология, поэтика

Filippovsky German Yu.,
Doctor of Philology, Professor,
Yaroslavl state pedagogical University
named after K. D. Ushinsky
valterturuntaev@yandex.ru

**“RAILWAY” BY N. NEKRASOV:
TYPOLOGY, INFLUENCES AND INTERACTIONS**

The article deals with the issues of reflecting the theme of the railway, which has long been a sign for human progress, movement, and development, in works of literature, especially poetry, European and Russian, on the scale of the XIX century. Special attention is paid to Nekrasov's "small poem" "Railway" and the features of the poetics of the work under consideration are revealed.

Keywords: N. Nekrasov, "Railway", tradition, concept, genre, typology, poetics

I

Железные дороги (Railways) — одно из ярчайших явлений европейской и мировой цивилизации. Настоящая статья посвящена отражению этой важной темы, давно ставшей знаковой для человеческого прогресса, движения, развития, в произведениях литературы, прежде всего поэзии, европейской и русской, в масштабах XIX века. Именно тогда, в начале XIX века, в Англии возникли первые локомотивы-паровозы, поезда, само понятие «железная дорога» — «railway».

Уместен небольшой экскурс, посвящённый их происхождению, их истории и предыстории. Железные дороги, паровозы возникли в Англии в начале XIX века, но их истоки (или *предыстории*) надо видеть ещё в глубокой древности, например, в паровой установке Герона Александрийского (I век н.э.) [7, с. 1122]. Её совершенствовали, развивали уже в новое время Отто фон Герике (1602–1686), Дени Папен (1647–1712), трактат Якоба Леупольда (1647–1727), технические изобретения — паровая машина для откачки воды из шахт Томаса Ньюкомена (1711), паро-самоходная тележка для пушек Жозефа Кюньо (1725–1804) [7, с. 1122], паросиловая установка И. И. Ползунова (1765), в 1769 г. появились паровые машины Джеймса Уатта и в 1781 г. компания по их производству в Сохо близ Бирмингема [7, с. 1122]; в 1804 г. сконструирован и испытан в Уэльсе первый паровоз Ричарда Тревитика, он же в 1809 г. зачаровывал публику на круговой железной дороге в лондонском Юстон-сквере, где получил прозвище «Догоняй, кто может» [7, с. 1127]; первый паровоз «Ракета»

Дж. Стефенсона (1814) открыл первую линию общественного пользования Дарлингтон-Стоктон длиной 39 км в 1825 г. [1, с. 116], а двумя годами ранее Стефенсон построил первый в мире паровозостроительный завод [7, с. 1126]; с 1829 г. паровоз Стефенсона работал на регулярной линии железной дороги Манчестер-Ливерпуль [7, с. 1126].

В России железная дорога длиной 25 вёрст появилась в 1837 г. (Санкт-Петербург — Царское Село, проект австрийского инженера Ф. А. Герстнера) [1, с. 116]. Локомотив назывался «Проворный», его вёл сам создатель железной дороги Герстнер. В 1838 г. железная дорога была продлена до Павловска, был построен музыкальный «воксал», где выступал Й. Штраус. В 1840 г. знаменитая «Попутная песня» Нестора Кукольника (из цикла «Прощание с Петербургом») [2, с. 226–228] на музыку М. И. Глинки описывает отправление «парохода» как восторженный ажиотаж («Теснота, разгул, волнение, ожидание, нетерпение; / Веселится и ликует весь народ, / И быстрее, шибче воли, поезд мчится в чистом поле...») [4, с. 521–523]. Уже в этом, одном из первых поэтических произведений, посвященном железной дороге, наряду с восторгами по поводу технического прогресса и скорости, звучат ноты опасения и страха по поводу возможных негативных влияний на природу и человека этой технической новинки: «Коварные мысли мелькают дорогой, / И шепчешь невольно “О, Боже, как долго...”» [4, с. 521–523].

На английском материале этому негативному контексту восприятия железной дороги и локомотивов в первую половину XIX века диссертация А. А. Соловьёвой, защищённая в 2012 г., посвящена «Социально-культурной проблематике темы железной дороги в Англии первой половины XIX в.», где глава 2, параграф 2.1 озаглавлен «Социокультурные мотивы общественного предубеждения против развития железных дорог в Англии», а параграф 2.2 — «Нравственные и социальные аспекты железнодорожных инцидентов в Англии первой половины XIX в.» [9]. Вот текст на с. 27 этой диссертации: «Страх мог быть порождён небывалой скоростью... страх перед аварией носил более устойчивый характер. Английский автор Дж. Бёрк на примере железнодорожной катастрофы, связанной с обрушением моста через 2 дня после Рождества 1879 г., указала на связь восприятия трагедии и религиозного дискурса» [9, с. 27]. Знаменитая картина английского художника-романтика Дж. Тёрнера 1844 г. «Дождь, пар и скорость» («Rain, steam and speed — The Great Western Railway») перед несущимся через мостовые арки локомотивом и поездом изображает зайца [13, с. 232–233] (вспомним суеверия Пушкина при выезде из Михайловского в Петербург в 1825 году, где ему дорогу перебежал заяц, а поэт, вернувшись, счастливо избежал трагедии). Подобного рода символизм на картине Тёрнера виден (как бы на контрасте с несущимся поездом) в образе пахаря с плугом, а также лодки с рыбаком по обеим сторонам железнодорожного пути [13, с. 232–233]. Напомним, что первый паровоз и поезд Дж. Стефенсона получили в народе прозвание «убоище» [7, с. 1126].

Вот что пишут авторы энциклопедии «Руссика» о чувстве смертельной опасности и страха — неизменных спутников восприятия паровозов-локомотивов, поездов и железной дороги в сознании путешественника-пассажира железной дороги первой половины XIX века, эпохи возникновения и первоначального развития этих чудес техники: «Строительство железных дорог встречало поначалу довольно сильное сопротивление как со стороны властей, так и со стороны населения. Власти считали, что железные дороги не жизнеспособны, опасны для жизни людей и окружающей среды. А среди обычных жителей бытовали мнения, что дым и грохот от железной дороги отпугивает птиц, погубит деревья и пастбища, что серьёзно отразится на удоях молока» [3, с. 93]. Газета «Санкт-Петербургские ведомости», например, писала в 1837 г.: «Шестьдесят вёрст в час, страшно подумать... Между тем вы сидите спокойно, вы не замечаете этой быстроты, ужасающей воображение» [1, с. 116]. В стране, где впервые возникли и паровозы, и поезда, и железные дороги — в Англии, в романе Чарльза Диккенса «Домби и сын» (1846–1848) образ поезда («грохочущий дьявол») появляется в сцене самоубийства Каркера: «...что-то неистово и стремительно неслось, рассекая воздух. Он (Каркер) чувствовал, как оно приблизилось и промчалось мимо... Будь проклят этот грохочущий дьявол, оставляющий за собой в долине отблеск света и зловещий

дым и скрывающийся из виду! Каркеру почудилось, будто его быстро убрали с пути этого дьявола и спасли от опасности быть разорванным в клочья» [9, с. 180].

Одни из первых поэтических откликов на тему железной дороги, как отмечалось, — в России, в «Попутной песне» Н. В. Кукольника (1840) [2, с. 226–228], а затем известное стихотворение (малая поэма) Н. А. Некрасова «Железная дорога» (1864) [4, с. 111–115]; в Англии — малоизвестные сейчас произведения У. Вордсворта [14, с. 282–283]. Это сонеты из большого цикла «Miscellaneous sonnets», озаглавленные «On the projected Kendal and Windermere railway» (XLV–XLVIII) [14, с. 282–283]. Написанные в 1844 году, они впервые были включены автором и опубликованы в отдельной книжке-очерке 1845 г., посвящённом строительству и открытию железной дороги Кендал-Виндермер в английском Озёрном Крае [14, с. 282]. Там родился и жил сам поэт, там сложилась целая поэтическая «озёрная школа» английской романтической поэзии первой половины XIX века (Кольридж, Вордсворт, Саути и др.) [12, с. 457–460].

Примечательно, что названные произведения У. Вордсворта созданы в том же 1844 году, что и упомянутая выше картина Дж. Тёрнера «Rain. Steam and Speed-The Great Western Railway», находящаяся в собрании Национальной галереи в Лондоне [13, с. 232–233]. Автор очерка об этой картине Эрик Шейнс (Eric Shanes) отмечает (помимо вышеприведённых романтических суеверий об образе зайца на путях перед несущимся локомотивом) памфлетно-сатирические черты в изображении локомотива: «Turner joked about speed here... has removed the front of the locomotive in order to reveal the inner working of its boiler...» («Тёрнер шаржирует тему скорости..., как бы сносит передний фасад локомотива, обнажая непосредственно его паровое чрево-топку...») [13, с. 233]. Кроме того, автор комментария пишет, что на картине изображён поезд на железнодорожном мосту через Темзу в Мейденхеде, где в 1839 г. был построен 2-х арочный виадук, вызвавший широкие толки об опасности его обрушения при сильном ветре и непогоде. Именно эту сцену и изобразил художник — несущийся на скорости поезд в вихре непогоды и дождя, своего рода фантазмагорию распахнутого чрева поезда с тремя шлейфами пара, как некоего чудовища, на контрасте с мирными образами рыбацкой лодки на водах Темзы и спокойно идущего вдалеке пахаря с плугом. По сути, перед нами стихийный бунт природы, протест, в том числе пассивный, против технического прогресса. Э. Шейнс соотносит образ пахаря с популярной в Англии народной песней «Speed the Plough», известной, как он считает, автору картины [13, с. 233]. Напрашивается параллель с музыкальной темой в «Попутной песне» Н. В. Кукольника в освещении темы железной дороги на русской почве. Больше того, необходимо отметить, и в произведениях русских, и английских авторов-романтиков, одни и те же интонации опасности, даже страха перед «чудесами» техники, скорости, движения.

В указанных выше произведениях У. Вордсворта в центре внимания — тема и образы строителей железной дороги (совсем как затем на русской почве у Н. А. Некрасова в его «Железной дороге»). В сонете XLVI У. Вордсворта звучит тема железной дороги как вызова и опасности природе и старому укладу цивилизации человека [16]: «Сейчас, к вашему стыду, власть, жажда денег правит Британией... Слышишь свисток, вот несётся длинный поезд... И ты вздрогнешь, взвесив и невзгоды, и обещанные обретения. Горы, доли и воды, я взываю к вам разделить чувство справедливого негодования...» («...Now, for your shame, a Power, the Thirst of Gold, That rules o'er Britain... Hear YE that Whistle? As her long-linked Train Swept onwards, did the vision cross your view? Yes, ye were startled... Mountains, and Vales, and Floods, I call on you To share the passion of a just disdain») [14, с. 282–283].

В сонетах того же длинного цикла (XLVII–XLVIII) тема железной дороги совмещена с другой, традиционной, как уже отмечалось, для европейского и русского романтизма, темой кладбища. Речь идёт о предромантической элегии Томаса Грея (Thomas Gray «An Elegy Wrote in a Country Churchyard», 1751) — перевод В. А. Жуковского «Сельское кладбище» (1802). Строители железной дороги нашли упокоение от своих трудов на кладбище идилического сельского аббатства Фёрнесс («At Furness Abbey»): «Здесь, в этой земле упокоены строители железной дороги, здесь нашли они вечное отдохновение от своих трудов. Вот они — сидят,

ходят среди руин аббатства, но праздные разговоры им чужды, их речи не слышны — всецело преданы они заботам Вечности» (“Well have yon Railway Labourers to THIS ground Withdrawn for noontide rest. They sit, they walk Among the Ruins, but no idle talk Is heard; to grave demeanour all are bound...”). Эти простосердечные люди (“simple-hearted men”), ушедшие в мир иной, обращают свои молитвы Богу (“And from one voice a Hymn with tuneful sound Hallows once more the long-deserted Quire And thrills the old sepulchral earth, around... And by the general reverence God is praised...”) [14, с. 282–283].

Что примечательно, Бог как держатель Истины в пространстве Вечности, конечно, и упование поэтов-романтиков, фигурирует не только в отмеченных текстах У. Вордсворта, но и русского поэта Некрасова в его произведении «Железная дорога». Оно создано в 1864 году, по следам открытия главной Николаевской железной дороги России, Петербург — Москва (1851). В центре некрасовской малой поэмы эпизод видения бегущей по сторонам движущегося поезда толпы мертвецов-строителей дороги. Представлено это видение как сон, увиденный юным пассажиром поезда, мальчиком Ваней, генеральским сыном: «Видел папаша, я сон удивительный, — Ваня сказал, — тысяч пять мужиков, Русских племён и пород представители вдруг появились — и Он мне сказал: — Вот они — нашей дороги строители!...» [4, с. 113–114].

Жанр средневековых народных видений для Некрасова — один из важных источников его творческой индивидуальности. Некрасов в своих лучших произведениях выступает «тайнозрителем», как называет авторов и героев видений исследователь этого литературного жанра Н. И. Прокофьев, который в статье «Видение как жанр древнерусской литературы» цитирует известного историка В. О. Ключевского: «Видение, обыкновенно, — резкая обличительная проповедь с таинственной обстановкой, вызванная ожиданием или наступлением общественной беды, призывающая общество к покаянию и очищению, плод встревоженного чувства и набожно возбуждённого воображения» [10, с. 59]. Видение мертвецов — строителей железной дороги в малой поэме Некрасова напрямую перекликается с текстом сонетов У. Вордсворта на строительство железной дороги Кендал-Виндермер, и с другими двумя “At Furness Abbey” (1844–1845) [14, с. 282–283], где говорится о месте последнего упокоения и молитвы мертвецов — строителей дороги Кендал-Виндермер. Однако страшное ночное видение в малой поэме Некрасова не является единственным. Она открывается эпизодом чудесного видения — волшебной картиной осенней природы, прекрасной романтической лунной ночи, которую созерцает лирический герой-повествователь: «Славная осень! Здоровый, ядрёный / Воздух усталые силы бодрит; / Лёд неокрепший на речке студёной / Словно как тающий сахар лежит; / Около леса, как в мягкой постели, / Выспаться можно — покой и простор! — / Листья поблёкнуть ещё не успели, / Жёлты и свежи лежат, как ковёр. / Славная осень! Морозные ночи, / Ясные тихие дни... / Нет безобразья в природе! И кочи, / И моховые болота, и пни — / Всё хорошо под сиянием лунным, / Всюду родимую Русь узнаю... Быстро лечу я по рельсам чугунным, / Думаю думу свою...» [4, с. 111].

Романтический космос един и в сонетах У. Вордсворта, и в «Попутной песне» Н. Кукольника, и на картине Дж. Тёрнера, и в малой поэме Некрасова. Правда, у Некрасова во второй части его «Железной дороги» этот романтический космос, который чётко обозначен в первой части, «опущен» на землю, в прозу земного бытия (ироническая сцена «награды» строителям железной дороги в виде бочки вина, которым подрядчик спаивает строителей дороги, по окончании работ). Заметим, что у Вордсворта в его отмеченных сонетах структурная двучастность поэтического текста о строителях железной дороги Кендал-Виндермер несколько иная, чем у Некрасова. Первые два сонета о строителях дороги говорят и об их тяготах, и о власти денег, растущей власти золота, как он пишет, к позору Британии, то есть речь идёт как раз о земных делах и проблемах. Но зато два следующие сонета об аббатстве Фёрнес посвящены теме кладбища, могил, призраков строителей дороги, упокоенных в вечности, с их молитвами к Богу [14, с. 283]. Но отмеченные различия в структуре текстов о железной дороге у Вордсворта и Некрасова связаны, прежде всего, с тем, что английские тексты созданы в первой половине XIX века, в классическую

романтическую эпоху, а русские тексты Некрасова — во второй половине XIX века. В России это эпоха освобождения крестьян от крепостного права, время радикальных перемен, социализации общественной жизни. Потому социализованы и тексты Некрасова, в частности, «Железная дорога», и её традиционное прочтение. Можно добавить, что эталоном такого социализованного подхода к обсуждаемому тексту является этюд К. И. Чуковского в книге «Мастерство Некрасова» [11], в принципе не отходит от него и статья известного некрасоведа Н. Н. Скатова «О поэтичности стихотворения Н. А. Некрасова “Железная дорога”» [8]. Важное место в поэме — образ генерала, отца Вани, прямого антагониста героя-повествователя, — речи этого генерала-космополита резко заострены против строителей дороги, народной массы: «...Не создавать — разрушать мастера, / Варвары! дикое скопище пьяниц!...» [4, с. 114]. В поэме Некрасова резко сталкиваются как демократические (герой-повествователь), так и анти-демократические, космополитические взгляды и представления (генерал, отец Вани). В уста героя-повествователя вложена апология народного труда: «Эту привычку к труду благородную / Нам бы не худо с тобой перенять... / Благослови же работу народную / И научись мужика уважать» [4, с. 113]. Характерные для романтиков контрастные приёмы находим и у Вордсворта, и у Некрасова, только у последнего в «Железной дороге» речь идёт не только об антитезе Вечность-обыденность, но и о другой: патриотизм и космополитичность. Высказывание героя-повествователя о народных трудах и судьбах Руси-России прямо относится к молодым поколениям: «Да не робей за отчизну любезную... / Вынес достаточно русский народ, / Вынес и эту дорогу железную — / Вынесет всё, что Господь ни пошлёт! / Вынесет всё — и широкую, ясную / Грудью дорогу проложит себе. / Жаль только — жить в эту пору прекрасную / Уж не придётся — ни мне, ни тебе» [4, с. 113].

В целом произведение Некрасова, «постромантическая поэзия», не оторвана, а продолжает романтические традиции европейцев-романтиков, Пушкина, Лермонтова, Гоголя первой половины XIX века, но уже иначе, в условиях уже иной эпохи, с иным мировоззрением и взглядами. Эпохи, которой принято приписывать черты реалистической литературы, в том числе и жанрах поэзии, на грани, на сломе романтического художественного метода, его трансформации в реалистическом контексте («с небес на землю», как писал, правда, совсем о другой эпохе, Жак ле Гофф о сломе средневековой поэтики и литературы после XIII века). И всё же всегда внимание и читателей, и исследователей «Железной дороги» Некрасова привлекает эпизод ночного сна-видения толпы мертвецов, строителей дороги, их движения, их «пения»-жалобы, — с явным не только социальным, но и романтическим, отчасти даже мистическим контекстом. Тем же, что и у Кукольника, и у Вордсворта и европейских романтиков [17, с. 566–568], с налётом романтического мистицизма, чертами видения, потусторонности. В глубине и у истоков этих видений-снов, у всех отмеченных авторов — те же тайные страхи и опасения, те же ужасные предчувствия издержек технического прогресса в его неуклонном и динамическом развитии, — опасения страшного вызова, который бросает прогресс цивилизации исконной природе мира и человека.

II

Концепт *железная дорога* в литературной традиции романтиков XIX века на русской почве — это прежде всего тексты П. А. Вяземского, Е. А. Баратынского и Ф. Н. Глинки, теоретиков русского романтизма, ранних русских поэтов-романтиков. Тема *железной дороги*, начатая в России «Попутной песней» Н. В. Кукольника, подхвачена названными поэтами-романтиками, а затем известной малой поэмой Н. А. Некрасова «Железная дорога», где мотив рабочих-строителей железной дороги перекликается с подобными же образами в сонетах английского поэта-романтика У. Вордсворта.

В качестве ядра концепта *железной дороги* выступает целый комплекс понятий и словоформ: локомотив, поезд, рельсы, пути (путь), станция. Причем и здесь есть варианты, зависящие от эпохи развития *железной дороги*: паровоз (в самом начале «пароход»), затем

тепловоз, электровоз; состав; линия — полотно; вокзал («воксал» в первой половине XIX в.). В эпоху возникновения и первоначального развития *железной дороги*, она, будучи еще экзотикой, была во многом достоянием романтического сознания. На первом плане заслуженно оказывается имя, поэтическое и интеллектуальное наследие П. А. Вяземского (1792–1878). И не только потому, что образ *железной дороги*, *паровой машины* неоднократно встречается в его поэтических текстах. Но в силу сугубой концептуальности, принципиального и символического значения этого образа-символа-концепта в контексте романтического мышления и мироощущения, достаточно ранних философско-поэтических воззрений Вяземского. Старший современник и друг А. С. Пушкина, он оставил не только обширное поэтическое [4], но и литературно-критическое [5] наследие, где в полной мере отразились черты его романтико-философского мировоззрения, приверженность которому он сохранил в течение всей своей жизни. А впервые Вяземский изложил свои воззрения в статье 1822 года «О “Кавказском пленнике”, повести сочинения А. С. Пушкина» [5]. По сути, статья содержала одно из первых на русской почве концептуальное обоснование нового в Европе литературного направления романтизма. Вяземский — русский европеец (его матерью была ирландка), как затем и Пушкин, следовал позициям Н. М. Карамзина (европоцентрична по своей ментальности тогда была большая часть русского дворянства). Причем, древние корни этих родов новым романтическим пристрастиям ничуть не мешали (род князей Вяземских восходил к Рюриковичам, род Пушкиных также был достаточно старинным, чем Пушкин, как известно, весьма гордился). Как раз наоборот, корни европейского романтизма и у англичан (Вордсворт-Кольридж ок. 1800), у французов (госпожа де Сталь ок. 1800–1810), у немцев (Гете, Бюргер кон. XVIII в.) во многом преемственны от очерка Ж.-Ж. Руссо 1750 г. [19, с. 457–458], где идеалом провозглашен мотив неиспорченных начал, истоков культуры человечества, на которые губительно влияли все последующие усилия, наслоения цивилизации. Что касается концептуальной природы романтизма, в том числе литературного — и европейского, и русского, — то это, прежде всего, принципиальные *антинормативность* и *психологизм* [13, с. 126].

Как пишет Вяземский в статье 1824 г. «Разговор между издателем и классиком с Выборгской стороны или с Васильевского острова» (издана как предисловие к поэме Пушкина «Бахчисарайский фонтан», а фактически явилась подлинным литературным манифестом русского романтизма): народность проявляется «*не только в правилах, а в чувствах*» в произведениях литературы, «*отмеченных оригинальностью и отражавшие эпоху, в которую они были написаны*» [13, с. 126]. В частности, в образах-концептах *железной дороги* — *поездов*, *паровозов*, *паровых машин* Вяземскому как раз видится прежде всего правильная, механическая поступь цивилизации, «наезжающей» на первообразную, «первобытную» чистоту, простоту, незамутненность. Вместе с ними подвергается разрушению изначальная свобода, целостность, которая, по мнению Вяземского, лежит в основе личностного критерия как человека, так и мира в целом. Позднее, в стихотворном сборнике 1862 г. «В дороге и дома» он полемически пишет об этом: «Свобода — превращеньем роли — на их условном языке / Есть отречение личной воли, / *Чтоб быть винтом в паровике...*» [13, с. 128]. Данное высказывание, как часто у Вяземского, при всей своей принципиальной теоретичности (романтическое представление свободы личности вне любой механистичности и заорганизованности), имеет полемический характер, направленный против деятелей и либерального, и революционно-демократического характера. С точки зрения поэтического, личностного абсолюта, как его видит Вяземский, в русле мировоззрения романтиков, романтического движения начала XIX в. отрицательный подтекст фразы «*чтоб быть винтом в паровике*», — выступает ни чем иным, как ядром концепта *железной дороги* — *паровоз* — *паровая машина* — *поезд*, в понимании истинных поэтов-романтиков. Таким поэтом, безусловно, был Вяземский, а отрицательный контекст (и подтекст) восприятия им данного образа-концепта (и самого явления) является более, чем естественным и предсказуемым.

Поэтический текст Вяземского «Проезд через Францию в 1851 г.» открывается фразой «Когда железные дороги / Избороздили целый мир...» [3, с. 150]. Она, безусловно, знакова и

концептуальна на контрасте со вторым двустушием «...И колымажные берлоги — / Дела давно минувших дней». Цитата из пушкинской поэмы «Руслан и Людмила» отнюдь не случайна, — за ней закреплён позитивный контекст, а вместе с ней он распространён на ироничную строку «...И колымажные берлоги...». Эта ирония, по мысли автора, призвана обозначить контрастную (альтернативную) ситуацию авторских смыслов, согласно которой первые две строки видятся уже отнюдь не в позитиве. Будучи скрытым в начале, этот потенциально ироничный, даже отрицательный концептуальный смысл первых двух строк с ключевым образом-концептом *железная дорога* начинает раскрываться активно с конца 4-й строфы: «Достиг местечка Парижá» [3, с. 150]. Здесь отрицательно-иронично не только французское ударение на последний слог «Парижá», но, вдобавок и весьма нелестное и ироничное по отношению к большому городу западно-русское название для малого городка «местечко». Весь последующий текстовый эпизод насквозь отрицательно-насмешливо ироничен. Русский ездок во Франции вызывает как минимум подозрение и неприятие как пришелец из мира «дожелезной езды» [3, с. 151].

Здесь уже мир *железной дороги*, но этот мир не только чужд, но тягостен для русского ездока (он же герой-повествователь). Текст неслучайно заканчивается чисто русской максимой: «И смех, и горе!» [3, с. 152]. Причина — все та же «новизна»: «Что шаг, то новая помеха», — именно из-за этой «новизны» «я жертва всех дорожных бед». В финале ходячий эпитет «Прекрасной Франции (La Belle France)», но опять же в негативном смысле: «Да и теперь, как вспомню я / О вашей “Франции прекрасной”, коробит и тошнит меня» [3, с. 152]. Произведение насквозь иронично, пронизано отрицательными смысловыми подтекстами, и опорными текстовыми моментами этой иронии выступает и заглавие, и, особенно, первое двустушие с железными дорогами, которые избородили целый свет. Судя по тексту, автор использует прием скрытого оксюморона, когда идиома «*железная дорога*» прочитывается как простое сочетание слова «*железный*» и слова «*дорога*», где первое выступает не просто в значении «твердая, крепкая», но и в переносном — «жесткая, неудобная, некомфортная». Отсутствие дежурной похвалы в последней строфе по адресу (всегда и безусловно) «La Belle France», скорее издевка в ее адрес почти автоматически ложится на подобную же автоматическую метафору *и в отношении безусловно прекрасной своей новизной и цивилизованностью «железной дороги»*. Здесь весь Вяземский с его в данном случае блестящим примером *романтической иронии* (об этом пишет затем А. Блок в статье «Ирония») [2, с. 109].

Складывается ощущение, что к понятию «*железная дорога*» как оксюморону Вяземский-романтик мог прийти не вдруг, а через отрицательную коннотацию другого концепта — «*железный век*» в стихотворении 1829 г. «Три века поэтов». Традиция отрицательных смыслов здесь отталкивается от первого — золотого века, которого «нет в помине», который «идет за баснословный ныне» [3, с. 100]. Затем уже в серебряном веке, как пишет Вяземский, поэт «стал данник общежитью», что на шкале ценностей романтической эпохи равносильно деградации. К тому же здесь он не вполне романтик (как синоним высшего поэтического дара): «Не вышнему, земному внял наитью / И начал петь, мешая с правдой ложь». В итоге — иронично: «Уж сын небес — гостинный человек». Что касается третьего, железного века поэтов, то здесь картина и вовсе неприглядна — «Все суетней, все ниже, / Все от себя подальше, к людям ближе, / Поэт совсем был поглощен толпой / И неба знак смывает светскою волной». В железный век поэт не только «Лишился <...> последней благодати», но «Не отделен поэт на пестрых сходках / От торгашей игрушек, леденцов... / От газров, фигов, крикунов...» По мысли автора, «железный век» поэтов — пора их развенчания, а слово «железный» выступает синонимом не столько чего-то жесткого, но антиромантического, предательского по отношению к истинной природе поэта, его высшему призванию (как его видели романтики).

Строки Вяземского 1829 г. о «серебряном» веке в преддверие «железного века» близко перекликаются с поэзией позднего Е. А. Баратынского («Сумерки», 1842) [1]: «Век шествует путем своим железным; / В сердцах корысть, и общая мечта / Час от часу насущ-

ным и полезным / Отчётливей, бесстыдней занята. / Исчезнули при свете просвещения / Поэзии ребяческие сны, / И не о ней хлопочут поколения, / Промышленным заботам преданы...» Здесь концепт «железный век» Вяземского трансформируется в иной — «железная дорога». При том, что суть рассуждений поэтов-романтиков, и Вяземского, и Баратынского, остается близкой контексту рассуждений, например, классика английского романтизма У. Вордсворта. Когда он в своих стихах на открытие железной дороги в Озерном крае Кендал-Виндермер (1844) пишет: «Сейчас, к вашему стыду, власть, жажда денег правит Британией... Слышишь свисток, вот несётся длинный поезд... И ты вздрогнешь, взвесив и невзгоды, и обещанные обретения. Горы, доли и воды, я взываю к вам разделить чувство справедливого негодования...» (“...Now, for your shame, a Power, the Thirst of Gold, That rules o’er Britain... Hear YE that Whistle? As her long-linked Train Swept onwards, did the vision cross your view? Yes, ye were startled... Mountains, and Vales, and Floods, I call on you To share the passion of a just disdain”) [18, с. 282–283].

Вяземский-поэт остается верен себе как романтик и в 65 лет, когда в 1858 году он заканчивает стихотворение «Дорогою» мотивом передвижения, путешествия, но уже «без колес и без паров и весел». Как видим, и здесь, как в молодые годы, образ-концепт *паровой машины паровоза, поезда* наталкивается на отрицательную коннотацию. Но не только. Концовка этого произведения, следом за путешествием «без колес и без паров ...», приводит автора к мысли о совсем другой дороге: «Виднеется вблизи другая мне дорога, / Которую меня отправят на погост...» [3, с. 184]. Здесь, как и у Вордсворта в его английских сонетах 1844–1845 гг., на открытие железной дороги Кендал-Виндермер, и у Некрасова в его известной русской «Железной дороге» (на тему строительства, но уже русской и самой известной в России железной дороги Санкт-Петербург — Москва — «Николаевской» в 1851 г.) важной частью текста становятся потусторонние видения строителей дороги. В стихотворении Вяземского 1858 года по сути дублируется та же тема романтической поэзии, только почиет от трудов поэт — автор текста, а не строители железной дороги. Однако в ключе романтического представления текстов картины соотносительны и по связи упокоения тружеников (и строителей железной дороги, и поэта-труженика), и по мотивам посмертного странствия-пути (ходят по погосту аббатства призраки-строители в молитве Вордсворта, бегут по сторонам идущего поезда и поют мертвецы — строители дороги в поэме Некрасова, и «виднеется вблизи... другая дорога... на погост» поэту-романтику Вяземскому).

Немецкой поэзии эпохи раннего романтизма также не чужда тема *железной дороги* (А. фон Шамиссо, Ю. Кернер, Н. Ленау, Г. Гейне), хотя, в отличие от названных выше английских и русских произведений Вордсворта и Некрасова, мотив строителей железной дороги в ней чаще всего отсутствует. Зато она существенно богаче в плане поэтических и философско-художественных размышлений о путях возможных влияний на судьбы мира и человека (человечества), и этим самым во многом сближается с вышеприведенными поэтическими текстами и рассуждениями Вяземского на данную тему. Как правило, у немецких поэтов-романтиков речь идет о том, как «дикий свист паровой машины гонит ясность и мечту» (Ю. Кернер), а радугу, дождь в сиянии солнца заменяет «пятно масла из бочки», когда не только с неба, но и с земного шара, «поэзия, скорбь, тихо уходит» (Ю. Кернер) [17, с. 67–68].

Немецкой специфике освещения темы *железной дороги* посвящена монографическая работа Иоганна Мара «Железная дорога в немецкой поэзии» (Johannes Mahr: *Eisenbahnen in der deutschen Dichtung: Der Wandel eines literarischen Motivs im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert*. Fink, München, 1982) [17], где на страницах 60–62 обсуждается стихотворение великого немецкого поэта-романтика Николауса Ленау (1802–1850) «К Весне» (“An den Frühling”) 1838 г. [17, с. 60]. Образ весны — излюбленный для немцев, особенно романтиков, — поэтический, динамичный и противоречивый, популярный в немецком фольклоре и средневековом миннезанге (например, в текстах известного немецкого поэта XIII в. Вальтера фон дер Фогельвейде). Обращение к Весне в стихотворении Н. Ленау близко

по жанру к лирическому посланию как своеобразному пророческому вопрошанию о грядущих судьбах мира в свете того вызова, который бросает железная дорога природе и человеку: «Дорогая Весна, скажи мне, / Ведь ты пророчица, <...> ведет ли этот путь / К благоденствию и благу?» Вызов этот столь же многообещающ, сколь и агрессивен, прокладывает себе дорогу, ломая и круша все на своем пути: « Сквозь всю зеленую рощу / В стремительной гонке прогрызается железная дорога / Твой незванный гость. / Деревья падают влево и вправо / Тут, где она прорывается вперед, / Твою цветущую природу / Она, грубая, не щадит». Ввиду особой значимости текста этого произведения в контексте данной статьи приведем его полностью на языке оригинала (и в подстрочном переводе):

Nikolaus Lenau An den Frühling (1838).

“Lieber Frühling, sage mir, Denn du bist Prophet, Ob man auf dem Wege hier Einst zum Heile geht? Mitten durch den grünen Hain, Ungestümer Hast, Frisst die Eisenbahn herein, Dir ein schlimmer Gast. Bäume fallen links und rechts, Wo sie vorwärts bricht, Deines blühenden Geschlechts Schont die raue nicht. Auch die Eiche wird gefällt, Die den frommen Schild Ihrem Feind entgegenhält, Das Marienbild. Küsse deinen letzten Kuss, Frühling, süß und warm! Eiche und Maria muss Fort aus deinem Arm! Pfeilgeschwind und schnurgerad, Nimmt der Wagen bald Blüt und Andacht unters Rad, Sausend durch den Wald. Lieber Lenz, ich frage dich, Holt, wie er vertraut, Hier der Mensch die Freiheit sich, Die ersehnte Braut? Lohnt ein schöner Freudenkranz Deine Opfer einst, Wenn du mit dem Sonnenglanz Über Freie scheinst? Oder ist dies Wort ein Wahn, Und erjagen wir Nur auf unsrer Sturmesbahn Gold und Sinnengier? Zieht der alte Fesselschmied Jetzt von Land zu Land, Hämmernd, schweißend Glied an Glied Unser Eisenband? Braust dem Zug dein Segen zu, Wenns vorüberschnaubt? Oder, Frühling, schüttelst du Traurig einst dein Haupt? Doch du lächelst freudenvoll Auf das Werk des Beils, Dass ich lieber glauben soll An die Bahn des Heils. Amselruf und Finkenschlag Jubeln drein so laut, Dass ich lieber hoffen mag Die ersehnte Braut“ [17, с. 60].

«Дорогая Весна, скажи мне, Ведь ты пророк, Ведет ли этот путь К благоденствию и благу? Сквозь зеленую рощу, В стремительной гонке Прогрызается железная дорога, Твой незванный гость. Деревья падают влево и вправо, Тут, где она прорывается вперед, Твою цветущую природу она, грубая, не щадит. Дуб также срублен, Который хранил благочестивый щит, который противостоял врагу, вместе с образом Марии. Пошли последний поцелуй, Весна, сладкий и теплый! Дуб и Мария должны Исходить из твоей руки! Со скоростью стрелы и прямолинейно Эта машина помчится по цветам и благоговению, Давя колесами и грохоча по лесу. Дорогая Весна, я спрашиваю тебя, Обретет ли свою свободу человек, Если он уповает На столь желанную невесту? Стоит ли красивый венок радости Твоей жертвы, Ведь ты сияешь солнечным светом Над свободным простором? Или все это заблуждение, И мы гонимся На этой буреподобной дороге Только за золотом и низменными страстями? Может, это старый кузнец, кующий оковы, Между странами ныне, Стуча молотом, сваривает их части В одну железную ленту? Благословляешь ли ты этот поезд, Который проносится мимо? Или, Весна, ты качаешь Печально головой? Но ты улыбаешься, глядя На (эту) работу железного колуна (топора), Так что мне лучше верить В путь благоденствия и блага. Призыв черного дрозда и пение зяблика Звучат так громко, Что я хочу надеяться На желанную невесту».

Пространство образа-концепта *железная дорога* у Ленау столь же масштабно и многопланово, как и в произведениях Вяземского, причем оба особенно акцентируют мотив «*железный*». Вопросы, которые задает поэт Весне, сродни вопросу Вордсворта в его текстах, посвященных строительству железной дороги в Озерном крае Кендал-Виндермер: окупят ли издержки, в том числе моральные, введение железных дорог, некие возможные приобретения. У Ленау: Ведет ли путь (как составная часть концепта *железная дорога* — авторы) к благоденствию и благу? При том, что «цветущую природу она, грубая, не щадит», и ценности благочестия повержены («Дуб также срублен, который хранил благочестивый щит...»), что защищали от Зла. Кроме того, поставлен важный вопрос: сохранит ли человек свою природную свободу, будучи привязан к «*железным*» ценностям прогресса («Дорогая Весна, я спрашиваю тебя, / Сохранит ли свою свободу человек, / Если он уповает / На столь желанную невесту?»). «*Желанная невеста*» — явная метафора, соотнесенная все с тем же обсуждаемым

Ленау концептом *железная дорога*, как нечто не просто новое, но и как бы привлекательное и благоприобретенное. Природные ценности самой Весны оказываются принесены в жертву «железному» прогрессу, который опять же в широком пространстве концепта *железная дорога*, в последней строфе Ленау соотнесен с образом «железного колуна» («Стоит ли красивый венок радости / Твоей жертвы, / Ведь ты сияешь солнечным светом / Над свободным простором? <...> Но ты улыбаешься, глядя на эту работу *железного колуна*»). И, конечно, появляется множество не только вопросов, но и сомнений (как и Вордсворта) — не является ли данная новация уступкой низменным страстям человека (человечества): «Или все это заблуждение? И мы гонимся / На этой буреподобной дороге / Только за золотом и низменными страстями». И, хотя Весна в сомнении, реагирует на вопрошание Поэта («Благословляешь ли ты этот поезд, который проносится мимо? / Или, Весна, ты качаешь головой?»).

И все же, вопреки сомнениям Весны, Поэт в последних строфах текста произведения хочет верить, что путь железной дороги, несмотря на опасную и страшную работу «железного колуна», это все же путь блага, а неизменная улыбка Весны и пение птиц пророчат *желанную невесту*. Иными словами, в поэтике образа-концепта *железная дорога* (*железная дорога* — вагон — «железный колун» — *желанная невеста*) Ленау идет одним путем с Вяземским — путем метафорического преобразования опорного концепта. Таким образом, в произведении Ленау образ-концепт *железная дорога* столь же многопланов и, самое главное, столь же противоречив внутренне, как и ключевой образ-концепт Весна. О внутренней сложности и противоречивости образа-концепта *Весна* (и жизнетворного, продуктивного и разрушительного, деструктивного) автору настоящего текста уже приходилось писать в статье «Мотивы весенне-летней обрядовой поэзии в творчестве Ф. Прешерна и А. С. Пушкина» (2001) [15].

И еще одна грань образа-концепта *железная дорога* в стихотворении Ленау связана со строфой «Может, это старый кузнец, кующий оковы, / Между странами ныне, / Стуча молотом, сваривает их части / В одну железную ленту?» Здесь Ленау, опять же противоречиво, соединяет мотив оков как аналог несвободы с общей идеей прогресса как коммуникации, в том числе развития связей между людьми, народами (здесь — странами). Феномен *железной дороги* является идеальным выражением или воплощением каждой из названных глобальных категорий земного бытия. С одной стороны, функция железного молота (у Ленау — «железного колуна») как ликвидаторов свободы, с другой — грань все того же образа-концепта *железная дорога* — «...сваривая части их / В одну железную ленту», — образ-символ коммуникации, действительно, пророчески реализованный впоследствии в бескрайней железно-дорожной сети, опоясавшей всю землю.

И все же пора ответить на вопрос: когда, где появилось первое поэтическое произведение на тему железной дороги? Ответ существует — это немецкое стихотворение Адальберта фон Шамиссо (1781–1838) «Паровой конь» (A. von Chamisso “Das Dampfroß”, 1830) [16, с. 5; 17, с. 49]. Как и обсуждавшееся выше стихотворение Ленау, «Паровой конь» Шамиссо представляет структуру вопрошания-пророчества, касавшегося новинки технического прогресса — железной дороги, причем «паровой конь» — очевидное представление (парового) локомотива как важного составляющего сложного концепта *железная дорога*. Интересно, что дублируется также образ кузнеца: «Кузнец, поживее! Подкуй мне коня, / Чтоб ночь не застигла в дороге меня!» Знаменательно, но первое в Европе поэтическое произведение в русле концепта *железная дорога* (локомотив — «паровой конь») с акцентом на преодоление рубежей времени и пространства создал человек, по происхождению и первому имени француз из Франции, который затем переехал в германскую Лотарингию, и всему миру известен как немецкий писатель и поэт Адальберт фон Шамиссо. Коммуникативная суть концепта *железная дорога* оказалась вполне созвучна тому самому «пересечению рубежей», которые не только легли в основу текстовой образности стихотворения «Паровой конь», но и созвучно самой жизни и судьбе автора текста. Более того, тексты Шамиссо относят к сфере литературной фантастики, что совпало с литературной менталь-

ностью многих выдающихся европейских ранних романтиков (как, например, Э. Т. А. Гофман [19, с. 247]).

В 1843 года об этих гранях феномена *железная дорога* писал в цикле «Лютеция» Г. Гейне (57 очерк, датируемый 5 мая 1843 года):

«...мыслителем овладевает зловещий ужас, испытываемый всегда, когда совершается самое невероятное, самое неслыханное, а последствий нельзя ни предвидеть, ни рассчитать. Железные дороги — тоже такое провиденциальное событие, <...> оно дает человечеству новое устройство, оно меняет окраску и формы жизни; начинается новый период всемирной истории <...> Какие перемены должны теперь наступить в наших воззрениях и наших представлениях! Поколебались даже основные понятия о времени и пространстве. Железные дороги убивают пространство, и теперь нам остается только время» [6, с. 218–219].

Однако после 1848 года в немецком литературном философско-интеллектуальном и художественном сознании происходит переворот, обычно именуемый термином «бидермайер» [12]. Он означает закат европейского романтизма, точнее его трансформацию на почве вполне бытовых идеалов общества. Таковы некоторые произведения Г. Гейне, таково стихотворение позднего немецкого поэта-романтика Детлева фон Лилиенкрона (1844–1909) “Der Blitzzug” («Поезд-экспресс») [7; 16, с. 94–95].

В основе новой пост-романтической художественной идеологии — умеренной, ограниченной, благодушной — боязнь всяких изменений и потрясений, в то время, как высокая философская содержательность раннего романтизма, его универсализм, духовный порыв к бесконечному, недостижимому остаются в прошлом [см. В. Раздольская «Европейское искусство XIX века», с. 324–325]. Новое, достаточно спокойное отношение к концепту *железная дорога* пояснял, к примеру, Гейне в стихотворении-притче «Лошадь и осел» (“Pferd und Esel”) 1857 г. [16, с. 42–46]. Это произведение представляет также особый интерес для эпохи позднего романтизма (постромантизма), наряду с произведением русского поэта Некрасова «Железная дорога», где бытовая концовка, сцена по окончании работ, также снижена до уровня обыденного сознания, как и исповедь Осли в стихотворении Гейне, которое мы приводим в переводе Л. Пеньковского.

Генрих Гейне «Лошадь и осел»:

«По рельсам, как молния, поезд летел, Пыхтя и лязгая грозно. Как черный вымпел, над мачтой-трубой Реял дым паровозный. Состав пробежал мимо фермы одной, Где белый и длинношей Мерин глазел, а рядом стоял Осел, уплетая репей. Долго поезду вслед глядел Застывшим взглядом мерин; Вдыхая и весь дрожа, он сказал: «Я так потрясен, я растерян! И если бы по природе своей Я мерином белым не был, От этого ужаса я бы теперь Весь поседел, о небо! Жестокий удар судьбы грозит Всей конской породе, бесспорно, Хоть сам я белый, но будущность мне Представляется очень черной. Нас, лошадей, вконец убьет Конкуренция этой машины; Начнет человек для езды прибегать К услугам железной скотины. А стоит людям обойтись Без нашей конской тяги — Прощай, овес наш, сено, прощай, — Пропали мы, бедняги! Ведь сердцем человек — кремень: Он даром и макухи Не даст. Он выгонит нас вон, — Подохнем мы с голодухи. Ни красть не умеем, ни брать займы, Как люди, и не скоро Научимся лстить, как они и как псы. Нам путь один — к живоде́ру!» Так плакался конь и горько вздыхал, Он был настроен мрачно. А невозмутимый осел между тем Жевал репейник смачно. Беспечно морду свою облизнув, Сказал он: «Послушай-ка, мерин: О том, что будет, — ломать сейчас Я голову не намерен. Для вас, для гордых коней, паровоз Проблема существова́нья; А нам, смиренным ослим, впадать В отчаянье — нет основанья. У белых, у пегих, гнедых, вороных, У всех вас — конец печальный; А нас, ослов, трубою своей Не вытеснит пар нахальный. Каких бы хитрых еще машин Ни выдумал ум человека, — Найдется место нам, ослим, Всегда, до скончания века. Нет, бог не оставит своих ослов, Что, в полном сознание долга, Как предки их честные, будут плестись На мельницу еще долго. Хлопочет мельник, в мешки мука Струится под грохот гулкий; Ташу ее к пекарю, пекарь печет, — Человек ест хлеб и булки. Сей жизненный круговорот искони Предначертала природа. И вечна, как и природа сама, Ослиная наша порода». Мораль Век рыцарства давно прошел: Конь голодает. Но осел, Убогая тварь, он будет беспечно Овсом и сеном питаться вечно» [7, с. 377–379].

Таким образом, концепт *железная дорога* нашел отражение в обширном количестве поэтически интерпретированных словоформ и словосочетаний из репертуара стихотворных

текстов как ранних, так и поздних европейских романтиков (немецких, английских, русских), начиная с 20–30-х гг. XIX века. Характерна эволюция поэтического контекста этих произведений от преобладания романтически-идеальных, возвышенных и универсализованных смыслов и представлений (наряду со страхами и сомнениями в возможных благах, которые несет это новое чудо прогресса и цивилизации) к более приземленному и утилитарному восприятию всего комплекса цивилизованных удобств и комфорта преимуществ грядущего века всеобщих коммуникаций, что более всего выразилось на немецкой почве в общекультурном и художественном движении XIX–XX вв., известном под названием «бидермайер».

При всем богатстве темы *железная дорога* в немецкой поэзии XIX в. завершить статью имеет смысл возвращением к поздней русской романтической традиции, когда в 60-х гг. XIX в. появляется стихотворение выдающегося поэта, героя 1812 г. и декабриста Ф. Глинки (1786–1880) «Две дороги. Куплеты, сложенные от скуки в дороге»:

«Тоскуя — полосой длинной, В туманной утренней росе, Вверяет эху сон пустынный Осиротелое шоссе... А там вдали мелькает струнка, Из-за лесов струится дым: То горделивая чугунка С своим пожаром подвижным. Шоссе поет про рок свой слезный: «Что ж это сделал человек?! Он весь поехал по железной, А мне грозит железный век!.. Давно ль красавицей дорогой Считалась общей я молвой? — И вот теперь сижу убогой И обездоленной вдовой. Где-где по мне проходит пеший; А там и свищет и рычит Заклепанный в засаде леший И без коней — обоз бежит...» Но рок дойдет и до чугунки: Смелчак взовьется выше гор И на две брошенные струнки С презреньем бросит гордый взор. И станет человек воздушный (Плывя в воздушной полосе) Смеяться и чугунке душной И каменистому шоссе. Так помирись же, дороги, — Одна судьба обеих ждёт. А люди? — люди станут боги, Или их громом пришибёт» [8, с. 85–86].

Развивая богатое наследие «дорожной» поэзии А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. А. Некрасова, Н. П. Огарева, И. С. Аксакова, замечательное произведение Ф. Н. Глинки, вместе с тем, подобно немецким романтикам, представляет своего рода поэтическую квинт-эссенцию пространственных и временных, а также метафорических составляющих концепта *железная дорога*, где вектор ориентирован из прошлого в будущее. Причем, как всегда у романтиков, земная и небесная образная составляющая у Ф. Н. Глинки не только соотносятся, но отдают предпочтение небесной (воздушной), с характерными для романтиков пророческими мотивами.

Примечания к I части

1. Большая иллюстрированная энциклопедия: в 32 т. Т. 10. Е–И. М.: Мир книги, 2010. 508 с.
2. Кукольник Нестор Васильевич // Русские писатели XI — нач. XX вв. Библиографический словарь / под ред. Н. Н. Скатова. М.: просвещение, 1995. 554 с.
3. Мировая история. Новое время. XIX век. Школьная энциклопедия. М.: Олма-Пресс, 2003. 318 с.
4. Некрасов Н. А. Стихотворения и поэмы. М.: Просвещение, 1989. 248 с.
5. Песни русских поэтов. Л.: Сов. писатель, 1988. Т. 1. 662 с.
6. Прокофьев Н. И. Видение как жанр древнерусской литературы // Вопросы стиля художественной литературы. Учёные записки МГПИ им. В. И. Ленина. М., 1964. С. 74–86.
7. Просвещение и революция. Европа романтиков / пер. с франц. М.: Терра, 1995. 425 с.
8. Скатов Н. Н. О поэтичности стихотворения Н. А. Некрасова «Железная дорога» // Скатов Н. Н. «Я лиру посвятил народу своему...»: о творчестве Н. А. Некрасова. М.: Просвещение, 1985. 168 с.
9. Соловьёва А. А. Социокультурный аспект становления железнодорожной системы в Англии (вторая половина 20-х — первая половина 50-х гг. XX в.). Дис. ... канд. ист. наук. Ярославль, 2012. 164 с.
10. Филипповский Г. Ю. 1) «Железная дорога» Н. А. Некрасова: аспекты мифопоэтики // Н. А. Некрасов в контексте русской культуры. Тезисы докладов. Ярославль, 1999. С. 58–60; 2) Особенности художественного восприятия мира в поэме Н. А. Некрасова «Железная дорога» // Некрасовское наследие — юности. Мат-лы Некрасовских чтений. Ярославль, 2002, С. 23–30; 3) Глубины некрасовского текста. Ярославль, 2010.
11. Чуковский К. И. Мастерство Некрасова. М.: Сов. писатель, 1955. 125 с.
12. Romantic movement // The Reader's companion to world literature. 2 ed. N.Y., 1973.
13. Shanes Eric. The life and masterworks of J.W.W. Turner. N.Y., 2008.

14. The works of William Wordsworth. Ware, Herts., 1994.
15. Till A. Introduction // The works of William Wordsworth. Ware, Herts., 1994. P. V–VIII.
16. Wordsworth J. William Wordsworth: The borders of vision. Oxford, 1982.
17. Wordsworth // The Reader's companion to world literature. L.H. Hornstein (ed.) 2 ed. N.Y., 1973.

Примечания к II части

1. Баратынский Е. А. Полное собрание стихотворений. Л.: Сов. писатель, 1989. 464 с.
2. Блок А. А. Собрание сочинений. Т. 7. Берлин: «Алконост», 1923. С. 107–113.
3. Вяземский П. А. Любить. Молиться. Петь. М.: Комсомольская правда – НексМедиа, 2013. 239 с.
4. Вяземский П. А. Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1986. 464 с.
5. Вяземский П. А. Эстетика и литературная критика. М.: Искусство, 1984. 462 с.
6. Гейне Г. Лютеция // Гейне Г. Собр. соч.: в 10 т. Т. 8. М.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1958. 394 с.
7. Гейне Г. Избранные соч. М.: Художественная литература, 1989. 704 с.
8. Зверев В. П. Русские поэты первой половины XIX века. М.: Русский мир, 2002. С. 85–86.
9. Кибальник С. А. Баратынский Е. А. // Русские писатели XI — начала XX века. Библиографический словарь / под ред. Н. Н. Скатова. М.: Просвещение, 1995. С. 95–98.
10. Назарьян Р. Г. Глинка Ф. Н. // Русские писатели XI — нач. XX века. Библиографический словарь / под ред. Н. Н. Скатова. М.: Просвещение, 1995. С. 142–144.
11. Немировский И. В. Вяземский П. А. // Русские писатели XI — начала XX века. Библиографический словарь / под ред. Н. Н. Скатова. М.: Просвещение, 1995. С. 123–129.
12. Раздольская В. И. Европейское искусство XIX века: классицизм, романтизм. СПб.: Азбука-классика, 2009. 365 с. С. 324–325.
13. Русские писатели XI — начала XX века. Библиографический словарь / под ред. Н. Н. Скатова. М.: Просвещение, 1995. 575 с.
14. Филипповский Г. Ю. Мотив железной дороги в английской и русской поэзии XIX в. // Верхне-Волжский филологический вестник. 2018. № 3. С. 8–13.
15. Филипповский Г. Ю. Мотивы славянской весенне-летней обрядовой поэзии в творчестве Ф. Прешерна и А. С. Пушкина // F. Prešeren — A. S. Puškin (ob 200-letnici njunega rojstva). Ф. Прешерн — А. С. Пушкин (к 200-летию их рождения). Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 2001. С. 113–128.
16. Die Eisenbahn in Gedicht und Prosa. Interpretationen von Karl-Ludwig Barkhausen. URL: http://www.academia.edu/10225861/Die_Eisenbahn_im_Gedicht.
17. Johannes Mahr. Eisenbahnen in der deutschen Dichtung: Der Wandel eines literarischen Motivs im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert. Fink, München, 1982. URL: https://digi20.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb00040758_00009.html.
18. The works of William Wordsworth. Ware, Herts., Wordsworth Editions Ltd. 1994. P. 282–283.
19. The Reader's companion to world literature. L. H. Hornstein (ed.) 2 ed. N.Y., 1973.

УДК 821.161.1

**Вахрушева Анастасия Евгеньевна,
Зайцева Александра Владимировна,
Зверева Ирина Александровна,
Семенова Вероника Кирилловна,
Тетрадзе Елизавета Андреевна,**

студенты II курса,

Московский политехнический университет,
факультет издательского дела

Научный руководитель: д.ф.н., проф. Т. Т. Давыдова
prawn-sasha@yandex.ru

АНАЛИЗ СТИХОТВОРЕНИЯ Н. А. НЕКРАСОВА «ТЫ ВСЕГДА ХОРОША НЕСРАВНЕННО...»

В статье представлен анализ одного из стихотворений «панаевского цикла» Н. А. Некрасова «Ты всегда хороша несравненно...». Проанализированы звуковой строй, размер, тип рифмовки, речевые особенности, композиция и архитектура, тропы и синтаксические фигуры данного послания.

Ключевые слова: Н. А. Некрасов, панаевский цикл, любовное послание, поэтика.

**Anastasia Vakhrusheva,
Aleksandra Zaitseva,
Irina Zvereva,
Veronika Semenova,
Elizaveta Tetrade,**
second year students,

Moscow Polytechnic University,
faculty of publishing

Scientific supervisor: Professor T. T. Davydova
prawn-sasha@yandex.ru

ANALYSIS OF NEKRASOV'S POEM “YOU ARE ALWAYS PRETTY INCOMPARABLY...”

This article presents an analysis of one of the poems of N. Nekrasov's “panayevsky cycle”, “You are always incomparably pretty...” The sound structure, size, type of rhyming, speech features, composition and architectonics, tropes and syntactic figures of this message are analyzed.

Key words: N. Nekrasov, panayevsky cycle, analysis of a poem, a love epistle, poetics.

Стихотворение «Ты всегда хороша несравненно» посвящено единственной музе и возлюбленной Некрасова — Авдотье Яковлевне Панаевой. Поэт познакомился с ней в 1843 году. В 1846-м она стала его гражданской женой, формально оставаясь в браке с другим. Совместная жизнь Некрасова и Панаевой была трудной, они постоянно сходились и расходились. Поэт имел тяжелый характер, ревновал, злился и хандрил. Авдотья Яковлевна стойко выдерживала темперамент гражданского мужа, но и она срывалась и бросалась обвинениями в ответ. Трагедией в их отношениях стала бездетность. Панаева по натуре была семейной женщиной. Она мечтала стать матерью и хранительницей очага, но судьба распорядилась иначе. Все дети Авдотьи Яковлевны умерли в младенчестве. И все же

несмотря на давление общества и внутренние противоречия Некрасов и Панаева любили и ценили друг друга [11].

Поэт посвятил Панаевой значительную часть своей любовной лирики. Написанные в ее адрес произведения принято объединять в так называемый «панаевский цикл», который характеризуется исповедальностью и биографичностью. Данный цикл относится к несобраным стихотворным циклам, так как он был организован не самим поэтом, а возник стихийно, объективно, на основе соответствующих внутренних признаков стихотворений. «Панаевский» цикл характеризуется единством концепции, сюжетно-тематической близостью, внутренней логикой в построении цикла, хронологическим единством биографической основы. Анализируемое нами стихотворение «Ты всегда хороша несравненно...», написанное в 1847 году и впервые опубликованное в журнале «Современник» в 1850 году, открывает «панаевский» цикл. Однако существует мнение, что цикл начинается стихотворением «Если, мучимый страстью мятежной...», написанное в том же году [2]. В «панаевский» цикл принято включать и такие стихотворения, как «Когда горит в твоей крови...», «Поражена потерей невозвратной...» (1848); «Так это шутка? Милая моя...» «Так, наша жизнь текла мятежно...», «Я не люблю иронии твоей...» (1850); «Мы с тобой бестолковые люди...» (1851); «О письма женщины, нам милой!» (1852) и др. Анализируемое нами произведение проникнуто светлой, оптимистичной атмосферой и потому выделяется на фоне остальных произведений цикла, в которых ярко отражена проза и поэзия жизни творца.

По жанру некрасовское стихотворение — любовное послание. Состоит из четырех строф, написано трехстопным анапестом. Чернышевский отмечал, что в 1850–80 годах в русской поэзии наблюдается рассвет трехсложных трехстопных стихов [9]. Стихотворение Некрасова написано в 1847 году, и можно сказать, что оно предвосхищает эту волну.

В нечетных строках последний слог безударный: [ты/всег/да́/ хо/ро/ша́/ не/срав/не́/нно]. Рифмовка перекрестная, типа АБАБ. Рифма чередуется: в нечетных строках женская [несравне́нно, вдохнове́нно], в четных — мужская [угр'юм, 'ум]. Типы рифм можно противопоставить. Строки с женской рифмой заканчиваются на подъеме благодаря тому, что рифма открытая. Строки с мужской рифмой интонационно идут вниз из-за закрытой рифмы.

В стихотворении присутствует аллитерация на *т*: «Так добра ты, скупая на ласки, / Поцалуй твой так полон огня», аллитерация на *г*: «И твои ненаглядные глазки / Так голубят и гладят меня», аллитерации на сонорные согласные *м*, *н*, *л*: «То, понутив головку уныло, / Так лукаво меня ты смешишь».

В тексте присутствуют ассонансы. В части, где лирический герой говорит о себе, ассонанс на *у*: «Но когда я уныл и угрюм», «Я разумно и кротко сношу». В части, посвященной героине, ассонансы на *а* и *о*: «Так добра ты, скупая на ласки, / Поцалуй твой так полон огня». Два этих основных ассонанса контрастны: *у* — гласная верхнего подъема, закрытая, тогда как *а* и *о* — гласные нижнего и среднего подъема, более открытые.

Стихотворение в основном выдержано в разговорном тоне. В основе — нейтральная лексика: «ты», «всегда», «так», «я», «вперед», «это» и др. Присутствует разговорная лексика: «хочешь», «глазки», «голубят». Некоторые формы слов уменьшительно-ласкательные, нарочито игривые: «глазки», «головка». Их присутствие добавляет ощущение интимности, близости. Благодаря использованию таких форм слов создается впечатление, будто читатель стал невольным свидетелем разговора влюбленных.

Некрасов сочетает в стихотворении разговорный и книжный стили. Возвышенная лексика: «сношу», «бранишь». Эти слова имеют оттенок архаичности. Встречаются устаревшие формы слов, например, «поцалуй». В статье «Русские второстепенные поэты» Некрасов так отзывался о «Дороге» Лизандера: «...поражает напряженность тона и странная смесь простонародных выражений с книжными. Второе — прекрасно, жаль только, что оно также не чуждо тяжелой напряженности и книжных образов» [5]. Можно предположить, что сам Некрасов не допускал подобных, по его мнению, недочетов.

В лексическом строе преобладают прилагательные и наречия. Двенадцать наречий наполняют стихотворение красочностью. Без них смысл и экспрессивность стихотворения теряются. Попробуем прочесть произведение без данной части речи:

Ты всегда **хороша** несравненно,
Но когда я **уныл** и **угрюм**,
Оживляется так вдохновенно
Твой **веселый, насмешливый** ум;
Ты хохочешь так бойко и мило,
Так врагов моих **глупых** бранишь,
То, понуришь головку уныло,
Так лукаво меня ты смешишь;
Так **добра** ты, **скупая на ласки**,
Поцелуй твой так полон огня,
И твои **ненаглядные** глазки
Так голубят и гладят меня, —
Что с тобой **настоящее** горе
Я разумно и кротко сношу
И вперед — в это **темное** море —
Без **обычного** страха гляжу...

Без прилагательных стихотворение теряет смысл, перестает быть интересным. Читателю не хватает той первоначальной нежности, без которой он не сможет понять истинного отношения лирического героя к возлюбленной. Хотим отметить и прилагательное «темное». В сочетании с многоточием в конце стихотворения оно наводит на мысль, что «темного моря» поэт немного опасается. Лирический герой привык разочароваться, унывать, но несмотря на опасения готов ринуться в бой, так как с ним его возлюбленная, которая всегда его поддержит и приободрит. Стоит отметить, что в любовном стихотворении поэт не только восхваляет героиню, но и дразнит девушку: «ты скупая на ласки», но не только ее, но и своих врагов, называя их «глупыми». По нашему мнению, Некрасов так пытается показать последним, что ему безразлично их мнение, что они не понимают его отношения к любимой, а героине — свою безграничную и преданную любовь.

Наречия наполняют стихотворение красочностью и экспрессивностью. С помощью данной части речи можно понять отношение лирического героя, то есть самого Некрасова, к возлюбленной — как он ее восхваляет за умение ободрить и поддержать его, как она высмеивает его врагов. Благодаря этому мы можем увидеть бойкий, остроумный и преданный характер девушки. Без рассматриваемой части речи стихотворение слабо походит на обращение к возлюбленной.

И последней частью речи, которую рассмотрим, является местоимение, которых насчитывается в тексте тринадцать. Они играют важную роль. Причем, на наш взгляд, самую главную, так как, если убрать данную часть речи, лирические герои «пропадают». Конечно, смысл стихотворения сохранится, но только с помощью местоимений появляется ясность в характере героев, кто угрюм, а кто постоянно весел, читатель понимает, кто и какие именно действия совершают главные персонажи.

Ты всегда хороша несравненно,
Но когда **я** уныл и угрюм,
Оживляется так вдохновенно
Твой веселый, насмешливый ум;
Ты хохочешь так бойко и мило,
Так врагов **моих** глупых бранишь,
То, понуришь головку уныло,
Так лукаво **меня ты** смешишь;
Так добра **ты**, скупая на ласки,
Поцелуй **твой** так полон огня,
И **твои** ненаглядные глазки
Так голубят и гладят меня, —

Что с **тобой** настоящее горе
Я разумно и кротко сношу
И вперед — в **это** темное море —
Без обычного страха гляжу...

В лирике Некрасова представлен «предметный» и «эмоционально-интеллектуальный» мир [8]. В анализируемом произведении акцент переносится с жизнеописания на сферу эмоций и чувств, поэтому стихотворение «Ты всегда хороша несравненно...» не обладает развернутым сюжетом, такими этапами, как экспозиция, завязка и эпилог. Однако стихотворение условно делится на три части, и первую можно назвать своеобразной экспозицией. В первом четверостишии дается исходная характеристика лирического героя и возлюбленной. Вторая часть — следующие два четверостишия — посвящены описанию поведения возлюбленной, ее действий во имя утешения лирического героя, эта часть занимает основной объем. Третья — снова состояние лирического героя, уже измененное стараниями героини. Композиция линейна. Интересно, что всё стихотворение представляет собой одно предложение (нет ни одной точки). Возможно, таким образом автор хотел подчеркнуть цельность образа возлюбленной.

Стоит отметить, что смысл произведения состоит в восхвалении лирической героини, в том, как герой смело признается ей в любви, он благодарит ее так за то, что она никогда не оставляет его, что всегда готова поддержать. Но несмотря на это трудно признать, что в этом стихотворении присутствует хотя бы одна сюжетная линия, потому что в своем послании герой выражает собственное отношение к героине в данный (конкретный) момент времени, из-за чего становится сложно вычленить этапы сюжета. Хотя, как известно, сюжетный ход в лирике встречается крайне редко.

Стихотворение «Ты всегда хороша несравненно», несмотря на свой малый объем, эксплицирует множество изобразительно-выразительных средств и стилистических фигур. Для описания возлюбленной поэт использует эпитеты: «хороша», «твой веселый, насмешливый ум», «твои ненаглядные глазки»; метафоры («поцалуй твой так полон огня»); олицетворения («оживляется... твой... ум», «твои... глазки голубят и гладят меня»). Приставки к некоторым словам подчеркивают любование и восхищение героя субъектом любви: «несравненно», «ненаглядные». Подобные изобразительно-выразительные средства подчеркивают трепетное отношение героя к женщине. Явственно это можно увидеть на примере приведенной в стихотворении антитезы, которую, как отмечают некрасоведы, поэт использовал в любовной лирике часто: «Ты всегда хороша несравненно, // Но когда я уныл и угрюм...» Антитеза позволяет поэту передать различия в образах лирических героев.

Автор использует и стилистическую фигуру единоначалие, анафору: «**Так** лукаво меня ты смешишь; // **Так** добра ты, скупая на ласки». Завершает стихотворение, прибегнув к антитезе, противопоставляя содержание последней строфы первым трем строфам по эмоциональной окраске, это подчеркивает оборот «настоящее горе» и синтаксические фигуры: инверсия («...с тобой настоящее горе / Я разумно и кротко сношу») и проспекция, взгляд в будущее («И вперед — в это темное море — / Без обычного страха гляжу»).

В любовной лирике, полной драматизма, Некрасов говорил о человеческих страстях с точки зрения демократа, уважая женщину как личность. Лирический герой стихотворения «Ты всегда хороша несравненно» представлен трепетно влюбленным человеком, который видит в объекте любви живого человека, а не собрание поэтических качеств. Так, например, он говорит: «Так лукаво меня ты смешишь», тем самым признавая за женщиной право не быть воплощением тех достоинств, которые считаются идеальными и желанными. Некрасов не рисует образ эфемерной «прекрасной дамы», он создает живую, неприукрашенную героиню и показывает, что именно она дает герою силы жить и бороться. Ее любовь дарит гармонию, укрепляет душевные силы. Она единственная константа в жизни лирического героя, которая помогает ему найти дорогу в пугающем океане жизненных невзгод: «...с тобой настоящее горе / Я разумно и кротко сношу, / И вперед — в это темное море / Без обычного страха гляжу».

Большая часть стихотворения посвящена женщине, описанию ее характера: «Так хочешь ты бойко и мило», «Так добра ты, скупая на ласки». В этих чертах проявляются робость и волнение лирического героя, и одновременно его интимное отношение к женщине. Это можно заметить по единовременному проявлению страсти («Поцалуй твой так полон огня»), который стремительно сменяется лаской («И твои ненаглядные глазки / Так голубят и гладят меня»). В стихотворении Некрасова выражены «подлинная драматичность переживаний, сложные и мучительные отношения героя и героини» [10].

В стихотворении, от строфы к строфе, можно наблюдать градацию чувств и состояний: от слепого восхищения («хороша несравненно») до здорового уважения человека за его поступки («Так врагов моих глупых бранишь»); заканчивается произведение признанием значительного вклада героини в жизнь лирического героя («Что с тобой настоящее горе / Я разумно и кротко сношу»), за что тот преисполнен благодарности. Эксперты, изучающие творчество Некрасова, отмечают, что все стихотворения «панаевского» цикла — акт «прямого самовыражения поэта» [4].

Некрасов, в первую очередь, — поэт-гражданин, большая часть лирики которого посвящена проблемам народа и государства. Однако мы не найдем социальных мотивов в «панаевском цикле», и в «Ты всегда хороша несравненно...» в частности. Данное стихотворение намеренно асоциально. Главную роль здесь играют психологические мотивы поступков героев, их порывы и чувства [1]. Я. А. Портнова в статье о некрасовской «поэзии сердца» прослеживает динамику «панаевского» цикла и говорит о возвращении Некрасова к пушкинским истокам и преодолении им рационалистических теорий, стремящихся упорядочить стихию чувств. Исследователь пишет, что поэт «берет любовную тему в ее ежедневной текучести, дробности, мелочности» [7].

В стихотворении отражены взаимоотношения между любящими друг друга людьми. Основное внимание сосредоточено на образе героини. Она не дополнение к образу возлюбленного, а полноценная личность. В стихотворении автором утверждаются новые отношения между мужчиной и женщиной, основанные на их полном равенстве, любовь осмысливается как отношения свободных людей. Героиня в тексте предстает как более сильный и стойкий характер, ведь именно она спасает героя от тяжелых мыслей и страха перед неопределенным будущим. Именно в женщине видит поэт постоянную опору любви, считая, что любовь ее великодушнее, самоотверженнее любви героя. В стихотворении изображается ситуация, когда лирический герой «уныл и угрюм», и в этот момент обычно «скупая на ласки», имеющая «веселый», но «насмешливый ум», героиня совершенно преображается, чтобы поддержать любимого человека, стремится развеять его грусть и отчаяние. Две заключительные строки показывают отношение героя к будущему, его страх перед ним. Из-за чего «за кадром» стихотворения создается тревожный, напряженный эмоциональный фон. Лирический герой, чья любовь незаконна, находится в состоянии внутреннего кризиса, но несмотря ни на что он верит, что пока возлюбленная рядом, они смогут все преодолеть вместе. Двойственность положения героев, «незаконность» их любви отражена и в следующем произведении «панаевского» цикла «Когда горит в твоей крови...» (1848).

В памяти многих Некрасов неразрывно связан с национальными традициями русской литературы и культуры, отразившимися в первую очередь в поэме «Кому на Руси жить хорошо». На протяжении всего творчества Некрасов освещал проблемы и горести крестьянской жизни, ратовал за освобождение крестьян (тех, кто лучше всех сохранил эти самые национальные особенности). В стихах поэт часто обращался к просторечиям и диалектизмам, приближая свои произведения к народному творчеству. В этом направлении его наставником был Н. В. Гоголь, но, по верному замечанию К. Чуковского, поэт обращался к фольклору очень осторожно, используя его только для отражения современных, животрепещущих вопросов [12].

В анализируемом стихотворении не присутствует национальных признаков, кроме разве что традиционного трехстопного анапеста, который делает стихотворение отдаленно похожим на народные песни. Так как стихотворение принадлежит к любовной лирике, в нем

не фигурируют названия местности, какие-либо речевые обороты или иные приметы, сигнализовавшие бы о привязке к традициям того или иного региона. Однако вопрос о национальной традиции можно рассмотреть с другой стороны. Понятие можно отождествить с такими явлениями, как «художественные взаимодействия», «литературная преемственность». Несмотря на яркую самобытность «панаевского цикла» в русской поэзии есть подобный ему сборник — «денисьевский цикл» Федора Тютчева. Тютчев также посвятил цикл любимой женщине — Елене Александровне Денисьевой. Как и «панаевский цикл» Некрасова, «денисьевский цикл» посвящен искренней и сильной любви, которая меняет человека, облагораживает и превозносит его чувства. В «панаевском цикле» отношения лирического героя и его любимой женщины раскрываются как мучительный диалог двух равноправных личностей, независимых и вместе с тем душевно ранимых. Закономерным следствием такого диалога у Некрасова предстает «проза любви»: ссоры, дразги, мелочи быта, истерики. По Тютчеву, истинная любовь — это не идиллический союз душ, а роковое слияние. Тютчев опирается на романтическую традицию — поединок, рок, извечную борьбу. Любовь — это всегда трагедия, потому что в неё вторгаются общество, мнение толпы и света, людской суд. Оба лирических цикла автобиографичны. Циклу Тютчева присущ психологический драматизм, форма внутреннего монолога, тяготение к средствам романтической поэтики. Цикл Некрасова более близок к прозаическому роману, реалистичен.

Литература

1. *Борисенко Н.* Тема любви в лирике Н. А. Некрасова // Литература. 2005. № 9. URL: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200500932>
2. *Козлик И. В.* К вопросу о своеобразии «панаевского» цикла Н. А. Некрасова // Вопросы русской литературы. Львов, 1990. Вып. 2 (56). С. 48–56.
3. *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста. Структура стиха. URL: http://personal.pu.if.ua/depart/ihor.kozlyk/resource/file/pdf/lotman_yu_m_analiz_poeticheskogo_teksta_struktura_stiha.pdf
4. *Малахова Н. В.* Образы-мотивы в «панаевском» цикле Н. А. Некрасова // Педагогический опыт: теория, методика, практика. 2015. Т. 1. № 3 (4). С. 339–344.
5. *Некрасов Н. А.* Второстепенные русские поэты. URL: http://az.lib.ru/n/nekrasow_n_a/text_1850_russkie_poety.shtml
6. *Подсадных О. Д.* Поэзия сердца: «панаевский» и «денисьевский» циклы любовной лирики Н. А. Некрасова и Ф. И. Тютчева // Литература в школе. 2010. № 7. С. 31–33.
7. *Портнова Я. А.* Из наблюдений над некрасовской «поэзией сердца» // Вопросы развития русской поэзии XIX века: сб. науч. тр. Куйбышев, 1975. Т. 155. С. 10.
8. *Трофимов И. В.* Предметный мир лирики Н. А. Некрасова // Жанр и композиция литературного произведения: межвуз. сб. Петрозаводск, 1984. С. 91–105.
9. *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч.: в 15 т. Т. 2. М., 1940. С. 472.
10. *Хусиханов А. М., Шибилова Х. И.* Тема любви в лирике Некрасова // Наука и образование: сохраняя прошлое, создаём будущее: сб. статей XIII МНПК: в 3 ч. Пенза: Наука и просвещение, 2017. С. 195–197.
11. *Чуковский К. И.* Критические рассказы. Часть I. Жена поэта. URL: www.modernproblems.org.ru/memo/202.html?start=1#content
12. *Чуковский К. И.* Мастерство Некрасова. URL: <http://www.chukfamily.ru/kornei/prosa/knigi/masterynekrasov/chast-vtoraya-masterstvo-ivrabota-nad-folklorom>

Максим Горький как мировое явление
Роль Горького в литературе, критике, публицистике, политике, культуре и искусстве, театре, кино, современной инфосфере

УДК 821.161.1

Белова Тамара Дмитриевна,
доктор филологических наук, профессор,
Саратовский национальный исследовательский
государственный университет им. Н. Г. Чернышевского
belovatdmit@yandex.ru

**СИНТЕЗ ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОГО И ХУДОЖЕСТВЕННОГО
В СТИЛЕ «ЖИЗНИ КЛИМА САМГИНА»
КАК ШИФР ПРОЧТЕНИЯ НЕКАНОНИЧЕСКОЙ ПОВЕСТИ¹**

Сложность и противоречивость толкования итоговой, программной книги М. Горького, чрезвычайно актуальной в наши дни, диктует обращение к уникальному творению большого русского художника с новых методологических позиций, с опорой на новые документы: письма писателя, факты его биографии 1920–1930-х годов, исследования и научные комментарии, позволяющие выявить важные аспекты глубинного содержания большой неканонической повести XX столетия.

Ключевые слова: М. Горький, «Жизнь Клима Самгина», художественное и публицистическое в стиле, повесть.

Belova Tamara D.,
Doctor of Philology, Professor,
Saratov national research state university
Named after N. G. Chernyshevsky
belovatdmit@yandex.ru

**SYNTHESIS OF JOURNALISTIC AND ARTISTIC
IN THE STYLE OF “THE LIFE OF KLIM SAMGIN”
AS A CIPHER FOR READING A NON-CANONICAL NOVEL**

The complexity and inconsistency of the interpretation of the final program book by M. Gorky, which is extremely relevant today, dictates the appeal to the unique creation of the great Russian artist from new methodological positions, based on new documents: the writer's letters, the facts of his biography of the 1920s-1930s, research and scientific comments that allow us to identify important aspects of the deep content of the great non-canonical story of the XX century.

Keywords: M. Gorky, “The Life of Klim Samgin”, artistic and publicistic art, novel.

Исследователи прежних десятилетий, обращаясь к «прощальному» произведению Горького, ставили перед собой «большие задачи» его «социального анализа». Исходной точкой осмысления становился *предмет* изображения, то есть *что* изображено в произведении: изучение «романа требует обращения к истории, философии, эстетике, истории русской и мировой литературы, <...> требует соотнесения романа с жизнью и литературой, целой системы сопоставлений, нередко, если угодно, своего рода «раскопок»», но при этом

¹ Впервые: Белова Т. Д. М. Горький. «Жизнь Клима Самгина» (Проблемы современного прочтения). Учебное пособие. Саратов: Изд-во «Саратовский источник». 2018. 291 с. Печатается в переработке и с сокращениями.

не возбранялось находить и «свои пути изучения литературных процессов» [12, с. 18]. Смущает, однако, многолетнее отсутствие отчетливо обозначенных вопросов: «как» и «зачем», «с какой целью создавалось автором такое объемное произведение»? А также недооценка генезиса авторской концепции жизни, эволюции социокультурных, морально-этических и эстетических воззрений писателя и самой многоликой действительности, отраженных в комплексе сюжетообразующих мотивов итогового творения. За пределами внимания, как правило, оставались обстоятельства написания итоговой книги: за границей, в «несогласном» настроении и четком сознании, что она «старикам — не понравится», молодым «не будет понятна» [5, т. 18, с. 96], что в Союзе она не будет закончена: «это мне твердо известно», — написал он П. Крючкову 28 февраля 1930 г. из Сорренто [5, т. 19, с. 249], перенося третью поездку на родину с 1930 на 1931 год.

К сожалению, не осмыслено методологически существенное положение А. В. Михайлова о «новом понимании проблемы историчности» в процессе анализа литературного произведения, о необходимости соотнесения историчности произведения с «историчностью сознания» его исследователя. Лишь при соблюдении этого условия, считал он, возможно разрешение проблемы историчности произведения» [9, с. 304]. Истолкователь, умеющий «заглядывать за горизонт», с течением времени способен видеть движение смыслового содержания одного и того же произведения. По мнению выдающегося теоретика XX столетия, литературное произведение «начинает существовать лишь в череде своих осмыслений и лишь тогда оказывается по-настоящему голосом истории, притом таким, которому присуща особенная, выдающаяся роль. Роль толкователя, который никого не оставляет в покое, но заставляет все снова и снова обращаться к нему (произведению. — Т. Б.) и все снова и снова толковать все сказанное им» [11, с. 19].

Открытым остался вопрос о жанровой форме «прощальной книги» Горького, именуемой нашими историками литературы, то эпопеей, то романом-эпопеей, то просто романом. Попытки выявить признаки «романного сознания» в «Жизни Клима Самгина» [3, с. 317–355 и др.], создаваемой якобы «в русле общей тенденции» [3, с. 322] зарождения нового исторического романа середины 1920-х гг., нуждаются в неспешном, более обстоятельном методологическом обосновании. Горький сложно вписывался в литературный процесс того времени, нередко не понимаемый собратьями по цеху. Достаточно своеобразны и его отношения с теорией жанровых форм.

Оказавшись вдали от родины с октября 1921 по май 1933 года, он не переставал мучительно думать о судьбе России, тревожился за состояние культуры и за положение интеллигенции, ученых, специалистов в хозяйственном и культурном строительстве молодого государства. Этой тревогой и болью были продиктованы его публицистические статьи, очерки (литературные портреты) и художественные произведения, в которых знание реальных фактов русской жизни и эмоциональный накал воплощения их в картины и образы спонтанно переплетались в сплав неделимого синтеза двух начал: публицистического и художественного.

Проблема синтеза художественного и публицистического в творчестве Горького обсуждается давно, однако говорить о её решении, тем более исчерпанности не приходится. К сожалению, до сих пор доминирует мнение о несовпадении, а порой о противостоянии, противоборстве Горького-художника и Горького-публициста, особенно в поздний период творческой биографии. По словам С. И. Сухих, автора интересной, фактографически насыщенной монографии о Горьком, в «Жизни Клима Самгина» художник пишет «вопреки всем публицистическим декларациям» [14, с. 154]. Но с этим категорически нельзя согласиться, как неприемлем безоговорочно и тезис И. Новича о соотношении итоговой книги Горького с его «публицистической летописью нового времени радикально иного содержания» [12, с. 43]. Синтез этих двух начал в творческой практике Горького много сложнее, причудливее. Нередко функцию справочного, оценочного, декодирующего источника в ходе прочтения «Жизни Клима Самгина» неожиданно выполняют литературные портреты 1920-х гг. К примеру, очерк «Михаил Вилонов» (1926), написанный по заказу для газеты «Правда»: его фрагмент спора

героя-большевика с автором поэмы о Человеке, почти дословно используется как расшифровка жизненной философии большевика Кутузова (Бородина): «Человек, это — потом. <...> Когда будет распахана почва для его свободного роста» [4, т. 23, с. 46]. Смыслообразующие изоморфные детали в портретной, психологической характеристике персонажей: Зотова — большая рыба, лисья мордочка Дуняши, Кутузов — «сферический человек» и т.д. — в соотношении их с научным толкованием растений, животных по книге А. Брема «Жизнь животных» (сферические организмы относятся к разряду низших), хорошо знакомой Горькому, помогает выявить что-то существенное в характере персонажа, близкое, оттеняющее «зоны роста» личности или же неприемлемое, до времени скрываемое.

Вслед за утверждением С. И. Сухих, что «публицистически заявленные» Горьким цели в избранной им системе художественной реализации получили возможность «самосуществления»: разоблачение интеллигенции ведется не «бичующим голосом публициста, не едким словом сатирика, а как саморазоблачение», что формирование, утверждение большевизма «в романе это *самоутверждение, самооправдание* жестокой, напористой, логически убедительной, эмоциональной, привлекательной для массы интеллектуальной, идеологической силы» [14, с. 148], можно признать факт проявления и «внутренней идейной борьбы» и «противоборство с идеями других течений». Но вместе с этим пора признать, что в книге Горького не показывается «привлекательность» идей большевизма, скорее акцентируется многоголосие идей и недоработки, а то и упущения большевиков как силы, организующей массы в их антиправительственных выступлениях. Неудивительно, что во время работы над итоговой книгой писатель просил А. К. Воронского организовать написание книги «История большевика», предварив ее появление «Историей разночинца», в которой отразилась бы «психика “бунтаря”, народника-культурника, народовольца, “культуртрегера” 80-х–90-х гг. и, наконец, меньшевика» [5, т. 20, с. 172]. Иными словами — отразить роль всех партий и движений в формировании протестного сознания масс.

О единстве публицистического и художественного начал в своем творчестве Горький признался в письме (май 1930 г.) редактору «Литературной учебы» А. Каменеву. Отказываясь написать для журнала статью об очерке, Горький пояснил: «Мне трудно писать потому, что у меня целые книги, напр<имер> — “По Руси”, “Ералаш” написаны в смешанной форме очерка-рассказа. <...> Мне трудно расчленил у самого себя очерк и рассказ», назвав эту особенность своего стиля «собственной неурядицей» [5, т. 19, с. 290]. «Неурядица» эта сохранилась и в стиле итоговой большой «печальной повести о нас». Характерно, что целую часть третьего тома в сто страниц из повести Горький в письме к А. Н. Тихонову назвал «очерком московского восстания 5-го года» [5, т. 18, с. 71].

Как редактор журнала «Наши достижения» Горький призывал авторов очерков не брать «слишком высокий тон», писать проще. «Очерк, по его мнению, равносителен и равноценен “эскизу” — наброску для памяти карандашом, пером, <...> результат перенасыщения “впечатлениями бытия”, запись того, что впоследствии войдет или отразится в <...> новеллах, рассказах, романах — в чисто художественном творчестве» [5, т. 19, с. 85]. Эти слова в защиту очеркового начала в прозе И. Бунина, В. Короленко, Г. де Мопассана, высказанные в письме к И. Ф. Жиге 15 августа 1929 г. с полным правом можно отнести и к особенностям стиля Горького 1920-х гг., в частности, к его «Заметкам из дневника». Их герои Тимофей Борцов («Пастух»), историческая личность Нижнего Новгорода В. И. Бреев («Монархист»), трансформируясь, переключались на страницы «Жизни Климата Самгина. Борцов, насмешник над интеллигентами, — в образе мужика на деревянной ноге — в сцене ловли сома, Бреев — в роли доморощенного историка Козлова: то гостеприимного хозяина, то идущего во главе толпы монархистов, устроивших страшное побоище молодежи в флагами в руках, разгромивших аптеку Гейнце, известного за пределами города фармацевта. Статья Горького «О женщине» (1930) и очерк «Вопленица», как и многие другие суждения о литературе, о политических событиях в России и Европе органично вписались в монолог Макарова в защиту женщин, в повествование о Всероссийской ярмарке 1896 г. и т.д.

Возвращаясь к жанровой форме «Жизни Клим Самгина» как *повести*, необходимо подчеркнуть, что ее жанровым признаком, помимо «стянутости» всех сюжетных линий книги к заглавному герою (В. Синенко, Т. Наполова), глазами которого воспринимаются и освещаются все основные события, в чьей передаче транслируется сказанное разными людьми, является также обязательное раскрытие эволюции характера неоднозначного героя. Она проявляется с течением времени, в сложных переплетениях личной, интимной жизни, сопряженной с его общественными, социокультурными взглядами и поступками, в причастности «революционера на час» к событиям политического, государственного и общемирового значения; в качестве профессионального юриста — поверенным в частных делах, в делах Союза земств и городов, что позволило автору вывести Самгина на широкую арену исторического времени со всеми катаклизмами российской действительности переломного времени, захватив в пространственно-временные рамки сюжета картины не только российской, но и европейской жизни предвоенных лет.

Все это было пропущено сквозь богатую гамму переживаний Клим Ивановича, свидетеля эмоционально окрашенных трагических эпизодов. Оказавшись на Дворцовой площади перед Зимним Дворцом в окружении коленопреклоненной толпы накануне объявления войны с Японией, герой с досадой думает о том, что люди простили царю десятки тысяч трупов после ходынской катастрофы... Страдания выселенных из прифронтовой полосы еврейских, польских женщин, стариков, детей в начале первой мировой войны, о чем писала Горькому Е. Д. Кускова, проживавшая летом 1915 г. в Могилевской губернии [7, с. 431, 436, 441, 444] и о чем писатель не забыл сказать в статье «Об антисемитизме» (1929): «В 15-м году началась бесстыднейшая пропаганда юдофобства в армии, все евреи царства Польского и Галиции были объявлены шпионами и врагами России. Разразился гнуснейший погром в Молодечно» [13, с. 84]. Чудовищный фрагмент расправы над евреями, обвиненными в шпионаже запечатлен был Горьким в книге «Заметки из дневника. Воспоминания» (1924) [5, т. 17, с. 182]. Свидетелем мучительных страданий еврейских переселенцев из польских земель, брошенных в окрестностях прифронтовой Риги, становится член Союза городов Самгин в четвертой книге повести [4, т. 24, с. 423, 425–427].

Поставив в центр повествования человека, многими своими качествами не симпатичного, автор не лишил его способности чувствовать, оценивать, запоминать. Неслучайно автор вложил в уста героя реплику Пимена из пушкинского «Бориса Годунова»: «Недаром... свидетелем господь меня оставил» [4, т. 23, с. 63]. И это сознательный приём, своего рода ширма, позволяющая Горькому высказываниями героя закамуфлировать свои важные политические идеи, констатировать конкретные, нелицеприятные для собратьев по борьбе жизненные ситуации, такие, как эпизоды пополнения партийной кассы (ночной налет на поезд, уличное ограбление жителя Русьгорода и т.п.).

Досадно, что смелый шаг Л. Я. Резникова, автора монографии «Повесть М. Горького “Жизнь Клим Самгина”. Проблемы жанра и стиля» (Петрозаводск, 1964), получил резкую отповедь представителя официального горьковедения [10]. Пафосное название статьи Н. Жегалова не способствовало ни более углубленному проникновению в суть сказанного Горьким в итоговом произведении, ни повышению читательского к нему интереса.

Между тем жанр повести, получившей мощное развитие в русской литературе XIX — начала XX века, ставший излюбленным и у Горького, обладает исключительными возможностями. Неслучайно еще В. Г. Белинский проникательно заметил:

«Есть события, есть случаи, которых <...> не хватило бы на драму, не стало бы на роман, но которые глубоки, которые в одном мгновении сосредоточивают столько жизни, сколько не изжить её и в века: повесть ловит их и заключает в свои тесные рамки. Её форма может вместить в себе всё, что хотите — и легкий очерк нравов, и колкую саркастическую насмешку над человеком и обществом, и глубокое таинство души, и жесткую игру страстей. <...> она перелетает с предмета на предмет, дробит жизнь по мелочи и вырывает листки из великой книги этой жизни» [1, с. 271–272].

Обозначив жанровую форму своей прощальной книги с её огромным жизненным материалом, небывалым количеством персонажей как повесть, автор оставил за собой право на некоторую пунктирность в развитии сюжетных линий, известную фрагментарность и недосказанность в обрисовке событий, в раскрытии характеров, в использовании отчетливо слышных отголосков импрессионизма как нового типа реализма, проявленного еще в горьковской повести «Исповедь» (1908), несправедливо изруганной большевиками.

Эпохальная книга Горького, созданная по законам, им самим над собой принятым, значительна и ценна тем, что в ней в сложной форме художественно-публицистического синтеза поднят и обнажен широкий круг жизненно-важных социокультурных, политических, эстетических, морально-этических и иных проблем российского недавнего прошлого. Однако «вчерашний день» для автора интересен не сам по себе, хотя и это важно в познавательном и воспитании «культурно-революционного пафоса молодежи», интересен он для него тем, что помогает людям, у которых «шапочное» знакомство с прошлым, связать его с днем «сегодняшним», и этим сделать его «понятней и оправданней» [5, т. 25, с. 46].

Все эти стороны и явления «чрезвычайно запутанной русской жизни» пропущены сквозь призму видения и осмысления заглавного героя, жизнь которого начинается и завершается на глазах читателя. Эта сюжетная доминанта, определяющая стянутость всех сюжетных линий к самгинской, центрообразующей, при наличии других смысловых нарративных инстанций (например, Макаров, Иноков) и кольцевая композиция, замыкающая повествование сценой гибели героя на площади Финляндского вокзала, — важнейшие жанровые признаки *повести*. В данном случае повести необычной, как будто тяготеющей к роману по объемному признаку, по широте охвата исторической действительности, ее геополитических координат. И, тем не менее, повествовательная стратегия и нескрываемое присутствие глухо звучащего авторского интонационного присутствия, то сострадающей, то иронической, то чаще гневной, то глубоко сожалеющей интонации, к сожалению, не всегда угадываемой читателем и даже истолкователем, позволяют настаивать на определении «Жизни Клим Самгина» как большой неканонической повести о россиянах как отражение неустойчивости, «текучести» жанровых форм в литературе [15, т. 3, с. 4]. Многофункциональность образа Клим Самгина, необычного в своем сложнейшем преломлении с окружающими его людьми, с миром и автором поистине уникальна...

Художественный опыт Горького 1920–1930-х гг., как уже замечено исследователями (Н. В. Корниенко, Л. А. Спиридонова и др.), нуждается в новом обстоятельном рассмотрении, хотелось бы подчеркнуть — как единое целое с «Жизнью Клим Самгина». Следуя писательской задаче создавать произведения «национально нужные», «социально зрелые» и «художественно ценные», подобные «Исповеди», «Жизни Матвея Кожемякина», «Делу Артамоновых», он неизменно искал наиболее выразительные и доходчивые способы воплощения «русской действительности, которая выкидывает неожиданные коленца, не поддающиеся логическому объяснению» [5, т. 20, с. 142–143]. Однако партийная цензура «великого и трагического времени» побудила писателя особенно вдумчиво и осмотрительно искать пути решения поставленной задачи; обходить все возможные острые углы, чтобы довести написанное до публикации и выхода в свет. Один из приемов связан с переадресацией сказанного автором между персонажами (Макаровым, Иноковым, на определенном этапе — Самгиным и т.д.) и перетеканием авторских мыслей из формы художественного описания в форму публицистического высказывания.

Публицистическое обусловлено отражением целого ряда исторических событий, явлений культурной, духовной жизни. К примеру, монолог Макарова в защиту женщин открыто созвучен со статьей Горького «О женщине» (1930, 1934). События политической жизни страны: Ходынская катастрофа, празднование и осмысление трёхсотлетнего правления династии Романовых в России, событий первой русской революции, русско-японской, балканской и Первой мировой войн соотнесены с горьковскими очерками «Поп Гапон» (1906), «9-е января» (1907), с письмами и высказываниями в статьях из цикла «Издаleка», «Несвоевременное», «О современности», «Две души» и др.

Эта книга не только о людях, «выдумывающих себя». Автору важно было закрепить в сознании читателей многие мысли о роли писательской интеллигенции, о недопустимости ошибок в национальной политике и т.п., сформулированные в этих статьях. Едва ли справедливо утверждение, будто «в “Климе Самгине” Горький-художник окончательно победил Горького-публициста, максимально ограничил возможности его “самовыражения” и лишил права <...> распоряжаться со своими логическими, идеологическими, педагогическими формулами и рецептами в воссозданном творческом воображении и фантазией мире живой жизни» [14, с. 148].

Собственные формулы «социальной педагогики» Горький мастерски распределил между наиболее импонирующими ему защитником женского Макаровым, безвинно осужденным Безбедовым, неприкаянным искателем истины-справедливости Иноковым, строителем городов Тимофеем Варавкой и др.) и даже несимпатичными (Самгин-свидетель, соглядатай) персонажами, активно используя форму монологов (нередко внутренних) и диалогов, выразительные сцены на улицах, зарисовки массовых шествий и голоса кого-либо из толпы.

Едва ли правомерно положение о том, что «художественная “идеология” Горького <...> шире, глубже, объективнее и мудрее рациональной “идеологии” мыслителя и публициста, социального педагога и «учителя жизни» [14, с. 149]. Публицистическое, конкретно-историческое, документальное обрело трансформированное воплощение в сюжете книги, органически вписалось в её художественную ткань с первой до последней части. Репортажи с Всероссийской ярмарки в Нижнем Новгороде, опубликованные в 1896 году на страницах «Нижегородского листка», получили отражение в ряде эпизодов первого тома. Причем эпизод выступления народной сказительницы Ирины Федосовой, который произвел сильнейшее впечатление на молодого репортера, передан в повести от лица восторженного Инокова и получил развернутое освещение в очерке Горького «Вопленица» (1926).

Авторский пафос коренится не только в традиционном соотношении «Жизни Клима Самгина» с отдельными статьями 1930-х годов, он рожден и тревожными мыслями писателя 1910-х гг., высказанными в цикле статей «Издаেকে», «Несвоевременное», «Две души», составившими глубокий подтекст эпохальной горьковской повести, в которой по-прежнему развенчивались левые тезисы о том, что не «бесформенная идеология, а политические партии являются у нас, как и на Западе, показателями общественных стремлений интеллигенции». Для Горького это образчик «вредной и малограмотной болтовни кондотьеров, которые в поисках места и хлеба, ни с чем, не считаясь, ничего не щадят», эгоистически упрощают «процесс познания действительности» [13, с. 146–147]. Важную роль в расшифровке повести играет эпистолярное наследие писателя второй половины 1920-х — начала 1930-х гг., позволяющее уточнить отдельные факты творческой истории и жизненной основы прощальной книги.

Работа над ней началась после смерти В. И. Ленина, в 1925 году, и интересна уже тем, что сопровождалась публикацией первого тома с мая по сентябрь 1927 года в различных изданиях. Горький отдавал главы-фрагменты в «Красную новь», в «Известия», в «Правду», в «Огонек», чем вызвал замечания критиков, упреки в том, что «замедленный темп развития действия» нового произведения «не соответствует самому духу периодической печати» [5, т. 17, с. 361]. Один из образованнейших современников Горького, душевно близкий ему Л. Б. Каменев, сразу уловил в этой «книге ...двойственность, вероятно, сознательно введенную автором» [5, т. 17, с. 394]. Автор же по этому поводу написал Вл. Ходасевичу: «Слышал, что меня сердито ругают за роман, за то, что он печатается в 27 изданиях и что понять ничего нельзя. А я — нарочно сделал это: пускай не понимают, м. б., вообразят, что это замечательный роман...» [5, т. 17, с. 9]. Смысл игры с читателями, затеянной Горьким, раскрывается отчасти в его ответе сельскому поэту (20.09.1927). Оценка внимательного рядового читателя автору «дороже мнения профессиональных критиков — они ведь не скажут мне, понятен ли я *тем людям*, которые ныне создают новую жизнь» [5, т. 17, с. 35]. Так Горький определил адресат своего произведения «обо всем, что пережито в нашей

стране за 40 лет». Это люди, стоящие у власти во главе со Сталиным, все больше забиравшим власть в свои руки. Всё это диктует необходимость выработки иного подхода к прочтению «Жизни Клим Самгина», в которой автор предостерегает соотечественников от ошибок организаторов революционного переворота в стране, обращает внимание на социокультурные проблемы в процессе строительства социалистического государства, на убыточность «бескультурья» в быту и в труде, недооценки национальной проблемы в многонациональной России, важности осмысления дальнейшего развития страны по западному или восточному пути и многого другого, что делает эту «прощальную» книгу Горького чрезвычайно актуальной в наши непростые и последующие дни.

Литература

1. *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 1. Статьи и рецензии. Художественные произведения: 1829–1835 / [подгот. текста и комм. В. С. Спиридонова]; [ред. В. А. Десницкий]. М.: АН СССР, 1953. 574 с.
2. *Борисова Л.* «Двоеточие», «колокол», «нить» // Вопросы литературы. 2015. Март-апрель. С. 17–21.
3. *Гавриш Т. Р.* Проблема романного сознания в «Жизни Клим Самгина»: жанр и герой // Концепция мира и человека в творчестве М. Горького. Серия «М. Горький. Материалы и исследования». Вып. 9. М.: ИМЛИ РАН, 2009. 448 с.
4. *Горький М.* Полн. собр. соч. Худож. произведения: в 25 т. М.: Наука, 1968–1976.
5. *Горький М.* Полн. собр. соч. Письма: в 24 т. М.: Наука, 1968–.
6. *Горький М.* Публицистические статьи. М.: ГИХЛ, 1931. 415 с.
7. Горький в зеркале эпохи. Неизданная переписка. Серия «М. Горький. Материалы и исследования». Вып. 10. М.: ИМЛИ РАН. 2010. 444 с.
8. *Гура В.* Роман и революция. М.: Сов. писатель, 1973. 399 с.
9. *Данилина Г.* Историчность литературного произведения // Теория литературы: в 4 т. Т. 2. Произведение. М.: ИМЛИ РАН, 2011. 376 с.
10. *Жегалов Н.* Великая эпопея и метафизические схемы // Октябрь. 1965. № 8. С. 222–228.
11. *Михайлов А. В.* Диалектика литературной эпохи // Михайлов А. В. Языки культуры. М.: Языки культуры, 1997. 909 с.
12. *Нович И.* Художественное завещание Горького. «Жизнь Клим Самгина». Изд. 2-е. М.: Сов. писатель, 1968. 488 с.
13. Публицистика М. Горького в контексте истории. Серия «М. Горький. Материалы и исследования». Вып. 8. М.: ИМЛИ РАН, 2007. 640 с.
14. *Сухих С. И.* Заблуждение и прозрение М. Горького. Изд. 2-е., испр. и доп. Н. Новгород: НГУ, 2007. 216 с.
15. Теория литературы: в 4 т. Т. III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). М.: ИМЛИ РАН. 2003. 592 с.

=====

УДК 821.161.1

Власова Елизавета Алексеевна,
кандидат филологических наук,
Российский педагогический университет им. А. И. Герцена
kealis@gmail.com

ГОРЬКОВСКИЕ АЛЛЮЗИИ В ПРОЗЕ СЕРГЕЯ ДОВЛАТОВА

В статье рассматриваются рассказы из сборника С. Д. Довлатова «Чемодан» (середина 1980-х, Нью-Йорк) и прослеживается неочевидная, на первый взгляд, однако, последовательно обнаруживаемая при внимательном прочтении связь писателя постмодерниста и эмигранта с известными произведениями М. Горького. Внешняя неочевидность этой связи кроется в традиционно приписываемых идеологических расхождениях между писателями. Но внутри ткани произведения — на интертекстуальном уровне — анализ обнаруживает связь прозы современного прозаика с горьковским претекстом. Наличие горьковских интертекстуальных аллюзий продиктовано внутренней непрерывной и непрерывающейся связью Довлатова с традицией русской литературы.

Ключевые слова: русская литература середины XX века, С. Довлатов, рассказы, интертекст, М. Горький.

Vlasova Elizaveta A.,
Candidate of philological Sciences,,
Russian state pedagogical University named after A. I. Herzen
kealis@gmail.com

GORKY ALLUSIONS IN THE PROSE OF SERGEI DOVLATOV

The article deals with stories from the collection of S. Dovlatov's "Suitcase" (mid-1980s, New York) and traces the connection between the postmodernist writer and the emigrant with the famous works of M. Gorky, which is not obvious at first glance, but which is consistently detected upon careful reading. The apparent lack of evidence of this connection lies in the traditionally attributed ideological differences between writers. But within the fabric of the work — at the intertextual level — analysis reveals the relationship of the prose of the modern prose writer with the Gorky pretext. The presence of Gorky's intertextual allusions is dictated by Dovlatov's internal and continuous connection with the tradition of Russian literature.

Keywords: Russian literature of the mid-XX century, S. Dovlatov, stories, intertext, M. Gorky.

Известны слова Сергея Довлатова о влиянии на него зарубежной (преимущественно американской) литературы. В одном из интервью писатель говорил: «Я вырос под влиянием американской прозы, вольно и невольно подражал американским писателям...» [9, с. 565] Эту черту прозы Довлатова неоднократно подчеркивали и исследователи его творчества [3, 7, 12 и мн. др.]. Однако, как показывает анализ, влияние на Довлатова американской литературы носило преимущественно формальный, «формообразующий» характер. Так, по словам А. Гениса, у американских писателей Довлатов учился «простоте» и «приоритету языковой пластики над идейным содержанием» [3, с. 57]. В интервью и статьях Довлатов неоднократно признавался, что, находясь в Америке, старался «адаптировать» форму своих произведений к требованиям американских издателей и читателей — стремился к простоте и понятности, к удобству перевода. Потому становится очевидной основная *тенденция* интертекстуального присутствия в текстах Довлатова: если в его ранних произведениях интертекст составлял мощный органичный пласт наррации, обеспечивал глубину художественного восприятия, то по мере «американизации» его прозы интертекст отступал на задний план, а подчас и вовсе исчезал со страниц его произведений, открывая простор переводческой простоте и интерпретационной доступности.

Именно такова *генерализующая* тенденция прозы Довлатова, между тем отдельные произведения, в т.ч. рассказы, созданные писателем в последние годы, несут на себе печать выраженного интертекстуального присутствия, «вольного» или «невольного» обращения к классической литературе — причем не столько американской, сколько русской. Примерами таких текстов оказываются новеллы-зарисовки, вошедшие в цикл рассказов «Чемодан».

Открывая повествование в «Чемодане», Довлатов прибегает к хорошо освоенной им «американской» тактике превращения цикла рассказов в «повесть», в объединение текстов не в сборник рассказов, но в некое жанрово-стилевое целое (книгу), объединенное (традиционно) образом сквозного рассказчика-повествователя и сопровождаемое (характерным, например, для Хемингуэя) предисловием-предупреждением, задающим единый смысловой ракурс всем входящим в «повесть» эпизодам-рассказам. Именно на это указывает комментарий А. Ю. Арьева к собранию сочинений Довлатова: «Рассказы <”Чемодана”> писались в середине 1980-х в Нью-Йорке и представляют собой образец зрелой прозы Довлатова...» [1, с. 457]. Отечественный исследователь не квалифицирует «Чемодан» как повесть, но говорит о рассказах.

Между тем, с точки зрения поставленной нами проблемы, важным оказывается не столько внешне-композиционное, жанрово-стилевое или авторско-нарративное оформление рассказов, вошедших в «Чемодан», сколько наличие в них сущностно-смыслового интертекста — возможность экспликации претекста, прототекста, оказавшего влияние на глубину восприятия и интерпретации довлатовского (пост)текста. В этом смысле редкий для «поздней» прозы Довлатова пронизанный интертекстом образец представляет собой рассказ «Креповые финские носки».

Казалось бы, забавная «фарцовочная» ситуация, положенная в основу фабульной интриги рассказа «Креповые финские носки», принципиально анекдотична и может быть соположена с манерой раннего А. Чехова («Осколки» Чехонте) или, например, раннего же сатирического М. Зощенко (периода «Серапионовых братьев», чуждых пролетарской декларативности и советской демагогии). Однако, как это ни парадоксально, в рассказе «Креповые финские носки» в качестве основного претекста актуализируется не комический нарратив Зощенко, но «романтический реализм» Максима Горького.

В случае с рассказом «Креповые финские носки» первоначально трудно сказать, «вольно или невольно» Довлатов обратился к горьковскому претексту, но его присутствие в рассказе очевидно и по-своему маркировано (хотя мотивация наличия горьковских интертекстов могла (бы) быть и «иррациональной», т. к. присутствие горьковских образов и цитат в ментальности каждого советского человека (даже школьника) носило форму «*коллективного бессознательного*»).

Так, для каждого советского ученика была узнаваема фраза, открывающая рассказ-триптих М. Горького «Старуха Изергиль» — «Я слышал эти рассказы под Аккерманом, в Бесарабии, на морском берегу...»

Заметим, что Довлатов начинает повествование в «Креповых финских носках» (примерно) в том же ключе: «Эта история произошла восемнадцать лет тому назад. Я был в ту пору студентом Ленинградского университета...» [8, с. 291].

Манера сказа, избранная Горьким, на вводном уровне пока еще в малой степени обнаруживается у Довлатова, но впоследствии даст о себе знать более убедительно. Однако уже один только оборот «в ту пору» заставляет почувствовать элемент некоей архаизации (или стилизации), на которую ориентирована наррация Довлатова.

Упоминание того факта, что герой рассказа Довлатова — «студент филфака» [8, с. 291], тоже, кажется, (пока еще) не маркировано, но обращает на себя внимание, т.к. нарратор не только описывает место расположения филфака ЛГУ, но и характеризует науку филологию («Корпуса университета находились... <...> Сочетание воды и камня порождает здесь <...> Существуют в мире науки... <...>» [8, с. 291]. Затекстовый «филологический» фон даст о себе знать позднее, выстраивая параллельный литературный сюжет, «бессо-

знательно» *блуждающий* в голове героя рассказа. Персонаж-филолог окажется «рефлектором» литературных проекций, проступающего горьковского претекста.

Создавая систему персонажей рассказа, центральный герой — участник событий — в экспозиции обозначает «пунктир» любовной истории (образ Аси) и выписывает характеры-типы, которые ее окружали (это «были <...> инженеры, журналисты, кинооператоры. Был среди них даже один заведующий магазином», [8, с. 292]. Довлатов иронизирует: с точки зрения юного героя обстоятельственный акцент «даже» есть выражение восхищения и уважения, с точки зрения повествователя — наречие «даже» служит выражению снисходительной (с позиции возраста и жизненного опыта) иронии. Зоны голоса автора и героя не совпадают: тогда — это романтизированные рассказчиком необычайно респектабельные (как казалось) состоятельные люди, «сейчас — это нормальные пожилые евреи» [8, с. 292]. Подразделение хронотопа на «прежде» и «теперь» привносит в довлатовский текст аксиологический ракурс — возможность одни и те же события оценить с различных точек зрения, в разных временных координатах.

Между тем важно, что юному герою-студенту респектабельные представители Асиного окружения кажутся «сильными и привлекательными» [8, с. 292], людьми с налетом некой таинственности и «загадочности» [8, с. 292]. Отсюда естественно ощущение героем себя «чужим» в этом обществе и желание быть (стать) «в этом кругу своим человеком» [8, с. 292]. Экспозиционная часть рассказа словно бы мотивирует неординарность той ситуации, в которой окажется герой в основной части повествования, обуславливает правдоподобие и реалистичность попадания *обычного* героя в *необычные* для него обстоятельства.

Условно говоря, в диспозиции рассказа формируется контраст-противоречие «я ↔ они», не столько отражающий реальное положение вещей, сколько эксплицирующий литературный (привитый литературой) рецептивный настрой героя-младшекурсника, еще недавнего советского школьника, теперь студента-филолога. Довлатов мастерски дезавуирует антитетичность ситуации (обстоятельств), иронически подчеркивая и одновременно снижая высокий пафос означенного псевдоконфликта. Между тем мнимое двоемие, прорисованное в экспозиции, позволяет автору набросать образ наивного, незрелого, малоопытного героя, которому предстоит вступить в истинно авантюрные, а оттого более комичные обстоятельства основной части рассказа.

Своеобразный переход от экспозиции к основной части обеспечивается у Довлатова приемом «природно-психологического параллелизма», когда герой-рассказчик (согласно образу мыслей студента-филолога) сравнивает будущие — надвигающиеся — события с тучей («наплывал<и>, как туча», [8, с. 292]), эксплицируя филологический (литературный) образ-мотив — то ли лермонтовских «Туч», то ли пушкинской «Последней тучи», словно бы подготавливая читателя к грозным (грозовым) событиям, но в действительности обозначая иронический ракурс восприятия изображаемого, своеобразной (само)рефлексии.

Итак, в экспозиции рассказа герой на фоне состоятельных знакомых Аси чувствует себя нищим («Жизнь, которую мы вели, требовала значительных расходов», [8, с. 292]). Он нуждается в деньгах настолько, что «узнал, что такое ломбард, с его квитанциями, очередями, атмосферой печали и бедности» [8, с. 292]. Герой «нищенствует» или — «босачествует». Последнее слово, кажется, даже больше подходит к рассказовой довлатовской ситуации, учитывая то, что центральным звеном авантюрной ситуации оказываются (креповые финские) *носки*, которые «метонимически» связываются с босыми ногами.

Как известно, образ «босяков» был введен в русскую литературу М. Горьким и стал главным типом героя горьковских рассказов конца 1890-х — начала 1900-х годов, т.н. «босаческого» периода творчества «буревестника революции». Именно герой-босяк воплощал горьковский романтический идеал, стал главным персонажем его ранних романтизированных рассказов «Челкаш», «Макар Чудра», «Старуха Изергиль» и др.

В этой связи обращает на себя внимание то обстоятельство, что после завершения «экспозиции» («Короче, все было ужасно», [8, с. 293]), Довлатов очень приближенно к горь-

ковской манере повествования (вновь из «Старухи Изергиль») начинает: «Однажды я бродил по городу...» [8, с. 293]). Сравним у Горького: «Однажды вечером <...> я и старуха Изергиль остались под густой тенью виноградных лоз...» [5] Кажется, что совпадение «Однажды...» может быть случайным, но впоследствии станет ясно, насколько (не)случайным.

Первым и наиболее ярким героем-босяком Горького стал образ вора и контрабандиста Григория Челкаша из рассказа «Челкаш», появившегося в журнале «Русское богатство» в 1895 году. Образ Гришки Челкаша — это романтически понимаемый Горьким образ свободного человека, избавленного от обывательских привязанностей и примитивных житейских обязанностей, свободный как ветер, сильный, красивый, смелый, отчаянный. «Гришка Челкаш, старый травленный волк, хорошо знакомый гаванскому люду, заядлый пьяница и ловкий, смелый вор» [6].

Романтическая сущность образа подчеркивается сходством героя с птицей, с хищным ястребом:

«сухой, длинный, нагнувшийся вперед», он был похож «на птицу, готовую лететь куда-то, смотрел во тьму вперед <...> ястребиными очами и, поводя хищным, горбатым носом, одной рукой цепко держал ручку руля» [6].

Основу образа вора и контрабандиста Челкаша составляет концепт «свобода» — Гришка знал свободу, он постиг ее цену, ему нужна только свобода и ничего больше. В понимании свободы герой Горького абсолютно асоциален, ни от кого не зависим, отчасти даже (по общепринятым нормам) аморален. Он выше всех общественных и личностных «предрассудков».

В намерении создать образ романтического героя, Горький открывает рассказ «Челкаш» таинственно-загадочным диалогом, который происходит между Челкашом и каким-то «коренастым малым», разговором, который понятен только им и не доступен окружающим:

«— Флотские двух мест мануфактуры хватились... Ищут.
— Ну? — спросил Челкаш, спокойно смерив его глазами.
— Чего — ну? Ищут, мол. Больше ничего.
— Меня, что ли, спрашивали, чтоб помог поискать?» [6]

В рассказе Горького так и остается загадкой, кто украл «мануфактуру» — Челкаш или «таможенный сторож» Семеныч — ощущение тайны и загадки необходимо Горькому, чтобы в большей степени наэлектризовать атмосферу, создающую романтизированный образ героя-вора, персонажа Героя (у Горького — Человека).

Обращает на себя внимание, что и в рассказе Довлатова разговор, который состоялся в ресторане «Чайка» между фарцовщиком Фредом, знакомым главного героя, и официантом, тоже полон таинственности:

«— Ну как?
— Да ничего.
Юноша разочарованно приподнял брови:
— Совсем ничего?
— Абсолютно.
— Я же вас просил.
— Мне очень жаль.
— Но я могу рассчитывать?
— Бесспорно.
— Хорошо бы в течение недели.
— Постараюсь.
— Как насчет гарантий?
— Гарантий быть не может. Но я постараюсь.
— Это будет — фирма?
— Естественно.

— Так что — звоните.
 — Непременно.
 — Вы помните мой номер телефона?
 — К сожалению, нет.
 — Запишите, пожалуйста.
 — С удовольствием.
 — Хоть это и не телефонный разговор.
 — Согласен.
 — Может быть, заедете прямо с товаром?
 — Охотно.
 — Помните адрес?
 — Боюсь, что нет...
 И так далее» [8, с. 294].

Сюжетные ситуации в горьковском и довлатовском рассказах на удивление «типологичны».

В довлатовском Фреде начинают угадываться черты горьковского Челкаша, правда, у Довлатова они не столько присущи самому образу-характеру, сколько навеяны романтическим (филологическим) сознанием воспринимающего субъекта, героя-рассказчика. Это не автор, как в случае с Горьким, а бедствующий герой-студент с уважением и завистью смотрит на уверенного в себе и невозмутимо спокойного фарцовщика. «Он <Фред> держался просто и естественно. Я всегда завидовал тем, кому это удастся» [8, с. 293].

Многие обстоятельства (конкретные и мелкие детали) из рассказа Горького словно перетекают в текст Довлатова. При этом современный прозаик, с одной стороны, явно и намеренно акцентирует «точки схождения», с другой — насыщает эти соположения и переклички иронией и комизмом.

Подобно тому, как горьковский Челкаш нуждается в помощнике и находит его в молодом крестьянине Гавриле, недавно пришедшем на заработки из деревни, так и Фред, случайно встреченный на Невском проспекте героем-рассказчиком и одолживший ему деньги, ищет в нем подельника-фарцовщика, на которого можно положиться и который будет не столь глуп и безответственен, как Рымарь.

Кажется, что введение Довлатовым образа Рымаря «размывает» связь с рассказом Горького, где доминируют только два персонажа. Однако это не так. Дело в том, что у Горького тоже есть третий персонаж — прежний сподручный Челкаша Мишка Рыжий — внесценический персонаж, которому отдавило ногу «чугунной штыкой» и который оказался в больнице. Довлатовский Рымарь и вбирает в себя черты Рыжего, замену которому искал Челкаш в лице Гаврилы:

«— Вот что скажи, — продолжал Челкаш, не выпуская из своих цепких пальцев руки Семеныча и приятельски-фамильярно потряхивая ее, — ты Мишку не видал?

— Какого еще Мишку? Никакого Мишки не знаю! Пошел, брат, вон! а то пакгаузный увидит, он те...

— Рыжего, с которым я прошлый раз работал на “Костроме”, — стоял на своем Челкаш.

— С которым воруете вместе, вот как скажи!» [6]

У Довлатова *Рымарь* (возможно, тоже *рыжий*, если положиться на фонетическую корреляцию), подобно горьковскому внесценическому персонажу, помогал Фреду проворачивать «работу» и на фабульном уровне рассказа ему тоже подыскивается замена. Ситуация в рассказах Горького и Довлатова опять оказывается сопоставимо близкой.

Почти вслед за горьковским текстом Фред (подобно Челкашу) приглашает героя-рассказчика (подобного Гавриле) «поработать» вместе.

У Горького:

«— Слушай, сосун! Хочешь сегодня ночью работать со мной? Говори скорей!

— Чего работать? — недоверчиво спросил парень.

— Ну, чего!.. Чего заставляю... Рыбу ловить поедем. Грести будешь...» [Горький, Челкаш]

У Довлатова:

«— Хотите в долю? Я работаю осторожно, валюту и золото не беру. Поправите финансовые дела, а там можно и соскочить. Короче, подписывайтесь...» [8, с. 296].

В обоих случаях окончательный сговор между «товарищами» [6] происходит за столом, во время обеда, на который приглашает нового приятеля «сильный» герой.

У Горького Челкаш предлагает Гавриле: «Идем в трактир!». И приятели «пошли по улице рядом друг с другом, Челкаш — с важной миной хозяина, покручивая усы, парень — с выражением полной готовности подчиниться, но все-таки полный недоверия и боязни». Челкаш в трактире: «— Ну, вот мы теперь закусим и поговорим толком...» [Горький, Челкаш].

Так же поступает и Фред, предлагая довлатовскому герою-рассказчику пообедать в ресторане: «Давайте пообедаем, — сказал он. — Хочу вас угостить» [8, с. 293].

Любопытно, что поведение «сильных» героев в трактире/ресторане симптоматично сходно.

У Горького:

«Когда они пришли в грязный и закоптелый трактир, Челкаш, подойдя к буфету, *фамильярным тоном завсегдатая* заказал бутылку водки, шей, поджарку из мяса, чаю и, перечислив требуемое, коротко бросил буфетчику: “В долг все!” — на что буфетчик молча кивнул головой» [6].

У Довлатова вошедший в ресторан «Чайка» Фред тоже тотчас узнан официантами и посетителями; и ведет себя здесь «просто и естественно» [8, с. 293], т.е. фамильярно, как завсегдатай.

Согласие «поработать вместе» у обоих героев (горьковского Гаврилы и довлатовского героя-рассказчика) сопровождается сомнениями и страхами.

Гаврила: «Работать можно. Только вот... не влететь бы во что с тобой. Больно ты закомурист... темен ты» [6].

У Довлатова: «Подъехала машина. Я продиктовал адрес. Потом начал смотреть в окно. *Не думал я, что среди прохожих такое количество милиционеров*» [8, с. 297]. Психологическая тонкость наблюдения у современного прозаика сочетается с иронической ноткой.

В обоих случаях герои испытывают «смешанное чувство беспокойства и азарта» [8, с. 301], а удача авантюрного предприятия как у Гаврилы, так и у героя Довлатова вызывает удивление и восторг.

У Горького:

«— Работа важная! Вот видишь как?... Ночь одна — и полтысячи я тяпнул!

— Полтысячи?! — недоверчиво протянул Гаврила <...> — Пять сотен?

— Не меньше.

— Это, тово, — сумма! <...> Л-ловко!.. — прошептал Гаврила...» [6].

У героя Довлатова восторг более сдержан и немногословен, но и он впечатлен. Когда он слышит примерный подсчет Фреда — «Пятсот с чем-то на брата» [8, с. 300], он удивлен не меньше Гаврилы: «В пять минут такие деньги!» [8, с. 301].

Совпадение суммы «дохода» — 500 рублей — может выглядеть случайным. Однако «цифровая параллель» только этой «полтысячей» не исчерпывается. Как ни удивительно, но другое число, что звучит в обоих рассказах, тоже совпадает.

У Горького Гаврила упоминает о цене за покос: «Шесть гривен в Кубани платили...» — и эта шестерка каким-то странным образом отзывается в «шести рублях», которые одолжил у Фреда довлатовский герой («Нельзя попросить у вас до завтра шесть рублей?», [8, с. 293]), в шести рублях, которые стоила «на черном рынке пара финских носков» [8, с. 299] и более всего в реально-номинальной цене финской контрабанды — «шестьдесят копеек пара» [8, с. 299], ровно «шесть гривен». Интерпретация обильных шестерок,

раскиданных по тексту Довлатова, может быть различной (от роли приспешника-«шестерки» до мистического «числа зверя»), но как бы то ни было «цифровая тавтология» текстов обращает на себя внимание.

Подобного рода «мелких» деталей-перекличек в текстах Горького и Довлатова можно найти еще много. Это, например, крестьянское происхождение Гаврилы, которое «отзывается» в образах героинь-финок, привезших дефицитный товар — «креповые финские носки»: «Они были похожи на крестьянок, с широкими загорелыми лицами» [8, с. 296]. Это и такие обороты речи, не свойственные советской действительности, как «Илона-барышня» [8, с. 300] или «Пиастры, кроны, доллары...» [8, с. 300], которые встраиваются в маркеры языковой игры — архаизации и стилизации. Это и геометрический абрис контрабандного товара: «что-то кубическое и тяжелое» у Горького или «хозяйственные сумки, раздувшиеся вроде футбольного мяча» [8, с. 296] у Довлатова. Это даже насмешливая брань, звучащая в обоих текстах: «Экая дура!.. — насмешливо проворчал Челкаш», обращаясь к Гавриле; в тексте Довлатова сам герой-рассказчик характеризует себя — «как дурак» [8, с. 293].

Каждая из означенных деталей могла бы быть случайной, если бы не их множественность и совокупность, которые выдают целевую задачу Довлатова — пробудить в сознании читателя романтический оттенок горьковского образа авантюриста Челкаша и обозначить его перерождение («возрождение») в характере современного фарцовщика Фреда. Сама динамика «измельчания» романтического героя — от Горького к Довлатову — семантически весома, но и иронично облегчена одновременно.

Между тем в рассказе Довлатова присутствует эпизод, который не оставляет сомнения в том, что горьковский претекст сознательно использован современным прозаиком. Философический разговор, который предпринимают герои Довлатова за столом в ресторане, узнаваемо и точно указывает на Горького и связывает воедино те ранее обозначенные интертекстуальные совпадения, которые первоначально могли показаться случайными.

В ресторане «Чайка» (не «Буревестник», например) между фарцовщиком Фредом и героем-рассказчиком Довлатова завязывается разговор, который непосредственно выводит на горьковские сентенции о «жизни-подвиге», провозглашенные в «Старухе Изергиль»:

«В жизни, знаешь ли ты, всегда есть место подвигам. И те, который не находят их для себя, — те просто лентяи и трусы, или не понимают жизни, потому что, кабы люди понимали жизнь, каждый захотел бы оставить после свою тень в ней. И тогда жизнь не пожирала бы людей бесследно...»

Фраза «В жизни всегда есть место подвигу» в советское время была знакома каждому, ибо еще в школе заучивалась наизусть, а позже напоминала о себе различными плакатами и транспорантами, развешанными на домах или в домах (Домах культуры, например).

Поэтому, когда Фред начинает раздумчивую беседу о краткости человеческой жизни:

«До нашего рождения — бездна. И после нашей смерти — бездна. Наша жизнь — лишь песчинка в равнодушном океане бесконечности. Так попытаемся хотя бы данный миг не омрачать унынием и скукой! Попытаемся оставить царапину на земной коре. А лямку пусть тянет человеческий середняк. Все равно он не совершает подвигов. И даже не совершает преступлений...» [8, с. 295]

— этот выразительный монолог отчетливо выводит на образ романтизированного / ницшеанского героя то ли Достоевского (Раскольников и его преступление), то ли Горького (босьяк Челкаш и его воровские подвиги). В любом случае герой Довлатова фарцовщик Фред позиционирует себя как не «середняка», но как исключительного героя в исключительных обстоятельства, т.е. типичного представителя (пост)горьковского «революционного романтизма», иронически сниженного условиями современности (и, конечно, авторской волей).

Неслучайно наивный довлатовский герой так и реагирует на философический монолог нового знакомого: «Я чуть не крикнул Фреду: “Так совершали бы подвиги!” Но сдержался. Все-таки я пил за его счет» [8, с. 295].

В данном эпизоде Довлатов художественно отчетливо эксплицирует горьковский мотив подвига — и вырисовывает образы двух героев, которые интертекстуально оказы-

ваются современными «двойниками» горьковских Челкаша и Гаврилы, решительного смелого вора и доверчивого и простоватого «добродушного парня с ребячьими светлыми глазами» [Горький, Челкаш]. Между Фредом и героем-рассказчиком Довлатова устанавливаются отношения, подобные тем, что сложились между горьковскими персонажами: романтический герой (Челкаш // Фред) ↔ привязанный к земле и достатку крестьянин (Гаврила // герой-рассказчик).

Подобно тому, как у Горького, крестьянские идеалы Гаврилы (дом, хозяйство, земля, достаток, женитьба) не могли удовлетворить желаний и устремлений Гришки Челкаша:

«Ну, скажи мне, — заговорил Челкаш, — придешь ты в деревню, женишься, начнешь землю копать, хлеб сеять, жена детей народит, кормов не будет хватать; ну, будешь ты всю жизнь из кожи лезть... Ну, и что? Много в этом смаку?» —

так и у Довлатова горизонт мечтаний Фреда (в прошлом экспедитора, [8, с. 295]) не связан с «обыкновенной историей»:

«Уродоваться за девяносто рублей я не согласен... Ну хорошо, съем я в жизни две тысячи котлет. Изношу двадцать пять темно-серых костюмов. Перелистаю семьсот номеров журнала “Огонек”. И все?...» [8, с. 295].

Как романтический герой Горького (то ли преступник, то ли герой, но в любом случае личность, Человек) наделен чертами «сверхчеловека» Ф. Ницше, так и в образе довлатовского Фреда (с точки зрения героя-рассказчика) проявляется нечто ницшеанское (антитеза «середняк ↔ герой/преступник», размышления о «бездне» до рождения и «бездне» после смерти, и др.). Как известно, теория Ницше о сверхчеловеке брала истоки в теории о двух типах людей Достоевского («твари дрожащие» и «право имеющие») — отсюда появление в речи Фреда и раскольниковских мотивов (*преступление* и наказание).

Между тем за ницшеанскими мотивами «бездны» в тексте Довлатова различимы и пушкинские мотивы бренности жизни («Жизнь, зачем ты мне дана?...»), образ «песчинки» в безбрежном океане, мотивы «уныния» и «скуки», которые как в лексическом выражении, так и в образно поэтическом плане близки лирике А. С. Пушкина — «Дар напрасный, дар случайный...», «К морю», «Уныние» и др. И хотя в тексте Довлатова эти интертекстуальные аллюзии сопровождает иронический оттенок банальности и штампа, тем не менее их присутствие в тексте симптоматично — они снимают с образа Фреда черты однозначной примитивности, пошлости и тупого позерства. Более того, едва намеченные пушкинские *лирические* аллюзии о бренности и бессмысленности человеческой жизни (эксплицированные Фредом) дополняются и усиливаются *прозаическими* реминисценциями. Знаменитая калмыцкая сказка об Орле и Вороне из «Капитанской дочки» Пушкина находит отзвук в убеждениях «романтизированного» фарцовщика, который эмоционально-патетично провозглашает: «Уж лучше жить минуту, но по-человечески!» [8, с. 295].

Радикальный смысл слов Фреда угадываемо согласуется с мыслью пушкинского Пугачева о том, что «чем триста лет питаться падалью, лучше раз напиться живой кровью, а там что бог даст!» [11]. И данный мотив по-довлатовски *антиномично* характеризует героя: романтически возвышает и одновременно мягко иронизирует его (но не низвергает). Герой действительно не «середняк», он не желает «сдохну<ть>», не поцарапав земной коры» [8, с. 295] — вслед за Орлом из калмыцкой сказки Пушкина или горьковским Челкашом, Данко и даже Ларрой (чья *тень* доныне бродит по бессарабским степям) он намерен оставить свой след на земле. Образ фарцовщика Фреда, как и образ Челкаша, пронизан идеей свободы (хотя и своеобразно понимаемой современным персонажем).

Между тем очевидно, что Довлатов не просто проецировал горьковский интертекст, горьковские характеры на современность, но привносил в знакомую расстановку персонажей собственное понимание, обнаруживал своеобразную аксиологию, придавал горьковским философам новые коннотации. Можно предположить, что Довлатов разглядел в рассказе

Горького те представления и суждения, которые (как ни странно) были близки его собственной художественной философии.

Так, на первый взгляд, в рассказе Горького антитетично противопоставлены образы Челкаша и Гаврилы, дерзкого вора-контрабандиста и приросшего к земле крестьянина, приверженца свободы и «раба» («Челкаш был доволен своей удачей, собой и этим парнем, так сильно запуганным им и превратившимся в его *раба*»). Горький проводит мысль о том, что Челкаш сознательно управляет Гаврилой, распоряжается его жизнью. Если ранее Челкаш сравнивался с птицей ястребом, то на определенном этапе повествования его образ мутирует и превращается в волка («старый травленный волк») с цепкими «волчьими лапами». Так, взгляд Челкаша на наивного и сильно захмелевшего Гаврилу сопровождается у Горького несобственно-прямой речью персонажа:

«Он видел перед собою человека, жизнь которого попала в его волчьи лапы. Он, Челкаш, чувствовал себя в силе повернуть ее и так и этак. <...> Чувствуя себя господином другого, он думал о том, что этот парень никогда не изопьет такой чаши, какую судьба дала испить ему, Челкашу... И он завидовал и сожалел об этой молодой жизни, подсмеивался над ней и даже огорчился за нее, представляя, что она может еще раз попасть в такие руки, как его... И все чувства в конце концов слились у Челкаша в одно — нечто отеческое и хозяйственное. Мало было жалко, и малый был нужен».

В горьковском герое-воре побеждают не чувства, а разум — «малый был нужен», потому Челкаш не помогает жизни Гаврилы «установиться в прочные крестьянские рамки», но и не ломает его жизнь «как игральную карту» — хотя и понимает, что может это сделать.

Нечто могущественное — почти божественная сила — прорисовывается Горьким в образе Челкаша, и его образу начинает сопутствовать традиционный библейский мотив *рыбы, рыбака, рыбной ловли*. А еще точнее «рыбака» = «ловца человеков».

Григорий, приглашая Гаврилу на ночную работу, характеризует ее как рыбную ловлю: «...Рыбу ловить поедем...»

«Рыбаком» называет и Гаврила вора: «Эй ты, рыбак! Часто это ты запиваешь-то?..»

Угрожает сбросить к рыбам Гаврилу рассерженный Челкаш: «Ну, брат, счастье твое! Кабы эти дьяволы погнались за нами — конец тебе. <...> Я бы тебя сразу — к рыбам!..»

В раннем рассказе Горького мотив рыбной ловли действительно становится заместителем мотива человеческой силы, способности управлять своей и чужой судьбой¹ — психологически, морально, даже физически (с помощью грубой силы). Однако Горький отходит от библейской трактовки позиции «хозяин — раб», «учитель — ученик» и предлагает неожиданное (раз)решение. В тексте Горького обнаруживается необычный ракурс.

После завершения рискованного предприятия, после дележа денег и брошенного Гаврилой в голову Челкаша камня, раскаявшийся (совестливый) крестьянин молит о прощении вора-наставника: «— Брат! а простишь меня? Не хошь? а? — слезливо спросил он».

И Челкаш произносит:

«— Родимой!.. — в тон ему ответил Челкаш, подымаясь на ноги и покачиваясь. — За что? Не за что! *Сегодня ты меня, завтра я тебя...*»

Христианский мотив братской любви и всепрощения («Эх, *брат, брат!*... — скорбно вздохнул Гаврила, качая головой») отвергается Челкашом. Горький предлагает свою интерпретацию конфликта.

Романтическое противостояние, заданное в начале рассказа, в его финале (почти незаметно) снимается Горьким, в герое-нищеем обнаруживается «усреднительная» философия: *сегодня ты — завтра я*, появляется некий элемент равенства, точнее «уравнивания». Романтический конфликт разрешается далеко не романтическим образом.

Как показывает творчество Довлатова, акцентированная здесь горьковская мысль весьма близка философии довлатовского (автопсихологического) героя, эксплицированная, например, в мысли о взаимозаменяемости заключенного или охранника («Зона»), России-метрополии и России-филиала («Филиал»), о влюбленности и не-влюбленности («Летом так просто казаться влюбленным...» // «Летом непросто казаться влюбленным...»), о себе и

других (Маруся // Борис в «Иностранке»), о смысле и бессмыслии («Компромисс») и др. Горький неожиданным образом обнаруживает этот ракурс в произведении, казалось бы, далеко от философии современного (довлатовского) миропонимания.

Органичная Довлатову, эта мысль, между тем, не только декларативно (на уровне единичного высказывания), но и художественно проводится в рассказе Горького. «Старый травленный волк» Челкаш, оказавшись рядом с крестьянином Гаврилой, «этим молоденьким теленком» с «такими чистыми голубыми глазами», сам на короткое время превращается в крестьянина, способного пробудить в себе бывшее крестьянское чувство, ощутить страсть к земле, вернуться памятью к мысли о доме и семье.

«Челкаш начал наводить Гаврилу на мысль о деревне, желая немного ободрить и успокоить его. Сначала он говорил, посмеиваясь себе в усы, но потом, подавая реплики собеседнику и напоминая ему о радостях крестьянской жизни, в которых сам давно разочаровался, забыл о них и вспоминал только теперь, — он постепенно увлекся и вместо того, чтобы расспрашивать парня о деревне и ее делах, незаметно для себя стал сам рассказывать ему:

— Главное в крестьянской жизни — это, брат, свобода! Хозяин ты есть сам себе. У тебя твой дом — грош ему цена — да он твой. У тебя земля своя — и того ее горсть — да она твоя! Король ты на своей земле!.. У тебя есть лицо... Ты можешь от всякого требовать уважения к себе... Так ли? — воодушевленно закончил Челкаш.

Гаврила глядел на него с любопытством и тоже воодушевлялся...»

Мысль горьковского героя «сегодня ты — завтра я» отражается в этом пылком монологе Челкаша, обнаруживая взаимозаменяемость героев, тождество их идеалов и устремлений, обращенность к свободе не только вора-контрабандиста, но и крестьянина-землепашца. То есть в философии «взаимозаменяемости» Довлатов (как ни парадоксально) оказывается последователем Горького, что и доказывает интертекстуальное поле рассказа, проведенный сопоставительный анализ текстов «Челкаш» и «Креповые финские носки». Другое дело, что у Горького в «Челкаше» эта философия не становится доминирующей, тогда как у Довлатова она пронизывает все его творчество, в самом точном смысле слова становится *сквозной*.

Так, самый последний из созданных Довлатовым рассказ, сохранившийся в семейном архиве писателя [1], — «Старый петух, запеченный в глине» (хотя и написан спустя почти 10 лет после «Креповых финских носков») подхватывает и развивает эту тему, причем уже не только на декларативном уровне, но и на примере жизненной ситуации, когда роли «ты / я» дважды в продолжение рассказа меняются. В цепочке фабульных событий вначале герой-рассказчик оказывается «начальником» (конвоиром, «контролером штрафного изолятора» [10, с. 427] в колонии усиленного режима на карельской станции Чинья-Ворык), а его поднадзорным зек по кличке Страхуил. А спустя двенадцать лет теперь уже «писатель-нонконформист» [10, с. 431] оказывается в роли охраняемого («Присматривайте за этим декадентом», [10, с. 432]), тогда как его начальником на работах от Каляевской тюрьмы становится Мишаня, «потомственный зека Володин» [10, с. 433], тот самый бывший карельский заключенный Страхуил.

Цифра «двенадцать лет» (астрономический цикл) могла быть случайной у Довлатова, соответствующей рассказываемым героем событиям, но любопытно, что пройдет еще почти 12 лет («одиннадцать лет») и герои рассказа снова встретятся, и ситуация вновь повернется вспять — успешный писатель будет за 400 долларов «выкупать» из-под ареста вора-неудачника Страхуила уже в Нью-Йорке. И череда подобных событий для автора произведения (точнее в рамках текста — для повествователя) бесконечна, «калейдоскопична» и готова вновь обернуться: «Теперь уже не сомневаюсь» [10, с. 436] — произносит в финале наррации рассказчик.

Горьковско-довлатовская мысль «сегодня ты — завтра я» в рассказе «Старый петух, запеченный в глине» будет проработана современным прозаиком посредством целого ряда деталей и пересекающихся мотивов: это и образ лагеря усиленного режима и тюрьмы на Шпалерной, и образ петуха/курицы (в лагере, на работе в Ленинграде на Конюшенной

площади или в ланчонете на Манхэттене), и в мотиве песни Гелены Великановой «Ландыши» («Ты сегодня мне принес...»), звучавшей как на работах в колонии, так и в ленинградском такси, и даже в образе-мотиве «одинокое негра-саксофониста» и «параллельного» ему образа саксофониста из ленинградского джаза Ростислава Чевычелова [10, с. 423, 429]. Ранее звучавший в рассказах и повестях Довлатова мотив «хаос и абсурд» [10, с. 432] не просто эксплицирован в последнем рассказе писателя, но он знаменует собой мысль о непреходящей, всеобщей, *константной* сущности абсурдизации человеческой жизни (здесь и там, тогда и сейчас — всегда).

Заметим, что, как и в «Креповых финских носках», в рассказе «Старый петух, запеченный в глине» звучит горьковская мысль — «Здесь, гражданин начальник, *всегда есть место подвигу*» [10, с. 426], ставя (иронично) знак равенства между волей и зоной, жизнью свободной (например, в Америке) и жизнью подневольной (например, в СССР). Последний рассказ Довлатова показывает, что синонимия обстоятельств (ты // я, здесь // там, тогда // теперь) оставалась в центре размышлений прозаика на протяжении всего его американского периода творчества, на художественном уровне давая «непроговоренный» ответ на вопрос, задаваемый героем Алихановым самому себе в «Заповеднике» — о сути, цели и итогах эмиграции.

Таким образом, анализ рассказа «Креповые финские носки» и выявление в нем обширного горьковского интертекста позволяет по-новому взглянуть на «американский период» творчества Довлатова и скорректировать мысль о том, что интертекстуальный пласт довлатовской прозы ослабляется в поздних произведениях. Как показали наблюдения, цикл рассказов «Чемодан» открывается одним из самых интертекстуальных рассказов Довлатова, причем, как ни странно, ориентированным на классика соцреализма Максима Горького и его хрестоматийный рассказ «Челкаш».

Как выявил анализ, Довлатов умело использует «романтическое» противостояние, выстроенное в рассказе классиком советской литературы, и проецирует его на современность, переносит его на типологию современного «сверхгероя», фарцовщика Фреда и его поделщика-студента. Смысловая дефиниция «сильной личности» по сравнению с Горьким у Довлатова дополняется иронической компонентой, последовательно пронизывающей нарратив, но не низвергающей образ «дискредитированного» современного сверхчеловека, а в чем-то даже поддерживающей его. Довлатовский Фред оказывается «в меру» преступным и «в меру» героичным, достойным того, чтобы оказаться (едва ли не) в центре повествования.

Горьковская сентенция «сегодня ты — завтра я», мысль писателя, кажется, далекого от мировосприятия Довлатова, предстает в известной степени «родственной» дихотомии довлатовских героев и позволяет скорректировать представление о зависимости «неустойчивости» и «двойственности» довлатовской философии, зависимой от идей и постулатов постмодернизма. Анализ рассказа демонстрирует, что (пра)истоки довлатовской антиномичной ментальной системы находили поддержку и в текстах соцреалистической, кажется, серьезно дискредитированной в диссидентском сознании классики. Между тем, как было показано, рассказ Горького «Челкаш» неслучайно оказывается среди претекстов, послуживших основой интертекстуального поля поздней прозы Довлатова (рассказа «Креповые финские носки»).

Система «парных» образов Челкаш / Фред², Гаврила / герой-рассказчик Довлатова, Мишка Рыжий / Рымарь обнаруживает отчетливые «родственные» черты горьковских и довлатовских персонажей, обеспечивая последним прочный и семантически значимый литературный фон (контекст), который усиливает характерные слагаемые каждого из них. Горьковские герои-тени словно бы сопровождают образы довлатовских персонажей, обеспечивая им, с одной стороны, объемность, с другой — двойственность (глубину смысловую и поэтическую). Интертекстуальная игра Довлатова (явно намеренная) позволяет писателю обнаружить неоднозначность позиции думающего героя-автора в сравнении с позицией наивного героя-рассказчика. Актуализированный в «Креповых финских носках»

(и отчасти в «Старом петухе, запеченном в глине») горьковский интертекстуальный пласт дает возможность изменить представление о традиции, на которую опирался Довлатов в последние годы творчества.

Примечания

1. Позднее семантика мотива рыбной ловли у Горького изменится [2, 357]. Обратим внимание, что у Довлатова тоже присутствует мотив рыбы // люди: «Люди проплывали мимо, как рыбы в аквариуме» [8, с. 300].

2. «Двойственное» отношение к образу (и позиции) Фреда можно обнаружить и в еще одной интертекстуальной проекции, допустимой в довлатовском тексте: связь с образом гончаровского Обломова. В ранее разобранном монологе Фреда о смысле жизни звучат нотки обломовских речей о «платье», «газете», службе, которые затрагиваются в споре Ильи Ильича с Андреем Штольцем. Отчасти даже слышна обломовская интонация: «И это все? И больше ничего не будет?», обломовские суждения: «Или я не понял этой жизни, или она никуда не годится...» [Гончаров]. Горьковский интертекст дополняется не только пушкинским, но и гончаровским.

Литература

1. *Арьев А. Ю.* Биографическая справка // *Довлатов С.* Собр. соч.: в 4 т. СПб.: Азбука, 1999. С. 456–459.
2. *Богданова О. В.* «Велика та лестница, по которой он поднимается и спускается...»: «На дне» М. Горького // *Богданова О. В.* Современный взгляд на русскую литературу XIX — середины XX века. СПб.: Береста, 2017. С. 351–394/
3. *Генис А.* Сад камней // *Генис А.* Иван Петрович умер: статьи и расследования. М.: НЛО, 1999. С. 53–61.
4. *Гончаров И. А.* Обломов // *Гончаров И. А.* Собр. соч.: в 8 т. / подгот. текста и прим. А. П. Рыбасова; вступ. ст. С. М. Петрова. М.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1952–1955. URL: <feb-web.ru. Гончаров>
5. *Горький М.* Старуха Изергиль. URL: <ilibrary.ru М. Горький Собрание сочинений>
6. *Горький М.* Челкаш. URL: <ilibrary.ru М. Горький Собрание сочинений>
7. *Доброзракова Г. А.* Пушкинский миф в творчестве Сергея Довлатова. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2007. 23 с.
8. *Довлатов С.* Чемодан // *Довлатов С.* Собр. соч.: в 4 т. СПб.: Азбука, 1999. С. 287–406.
9. *Довлатов С.* История рассказчика / интервью с С. Довлатовым // *Последняя книга: рассказы, статьи.* СПб.: Азбука-классика, 2001. 565 с.
10. *Довлатов С.* Старый петух, запеченный в глине // *Довлатов С.* Собр. соч.: в 4 т. СПб.: Азбука, 1999. С. 412–440.
11. *Пушкин А. С.* Капитанская дочка // *Пушкин А. С.* Собр. соч.: в 10 т. М.: ГИХЛ, 1959–1962. URL: <rvb.ru. Пушкин>
12. *Сухих И. Н.* Сергей Довлатов: время, место, судьба. СПб.: Культ-информпресс, 1996. 384 с.

УДК 821.161.1

Гавриш Татьяна Ростиславовна,
кандидат филологических наук, старший научный сотрудник,
Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН
ligeia1838@yandex.ru

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ
ДЕТСТВА В «ЗАПИСКАХ ДОКТОРА РЯХИНА»
КАК ПРЕТЕКСТЕ РОМАНА М. ГОРЬКОГО «ЖИЗНЬ КЛИМА САМГИНА»¹**

Незавершенная повесть М. Горького «Записки доктора Ряхина» (1911, 1919–1928) — один из наиболее значимых этапов развития замысла «Жизни Клима Самгина». В образе литературного «предшественника» отразились главные черты героя последнего романа Горького. Вторая и третья части «Записок...» представляют собой воспоминания доктора Ряхина о детстве — понятии, концептуальном для Горького. Это искренняя попытка героя рассказать о себе и о том, что привело его к ощущению преждевременной завершенности жизни. Детство и ранняя юность героя «Записок доктора Ряхина» нашли свое окончательное воплощение в повествовании о самой ранней поре жизни Клима Самгина, сознание которого постепенно становится полифоничным, личность — лишенной цельности. Именно «антидетство» задаст определяющий вектор жизни героя итогового горьковского произведения.

Ключевые слова: Горький, замысел, детство, «Записки доктора Ряхина», «Жизнь Клима Самгина».

Gavrish Tatyana R.,
Candidate of philological Sciences, senior researcher,
Institute of world literature named after A. M. Gorky
ligeia1838@yandex.ru

**ARTISTIC IMAGE OF THE CHILDHOOD IN “NOTES OF DR. RYAKHIN” AS
A PRETEXT OF M. GORKY’S NOVEL “THE LIFE OF KLIM SAMGIN”**

Gorky’s unfinished novel “Notes of Dr. Ryakhin” (1911, 1919–1928) is one of the most significant stages in the development of the idea of “The Life of Klim Samgin”. Artistic image of the literary “predecessor” reflected the main features of Gorky’s last novel hero. The second and third parts of “Notes...” are memories of Dr. Ryakhin’s childhood, a concept that is highly important for Gorky. This is a sincere attempt of the hero to tell about himself and what led him to a sense of premature completion of life. The childhood and early youth of “Notes of Dr. Ryakhin” hero found their final embodiment in the story of the earliest time of Klim Samgin’s life, whose consciousness gradually becomes polyphonic, the personality — devoid of integrity. The “anti-childhood” will set the defining life vector of the final Gorky’s work hero.

Keywords: Gorky, plan, childhood, “Notes of Dr. Ryakhin”, “The Life of Klim Samgin”.

Замысел «Жизни Клима Самгина» получил длительную эволюцию в художественном сознании Горького — от наброска «Жизнь г. Платона Ильича Пенкина» (начало 1900-х), затем фрагментов «Яков Иванович» (приблизительно 1904) и «Записки доктора Ряхина» (1911) до повести «Все то же» и ее отрывка «Ярмарка» (1915–1917). В образах литературных предшественников Клима Самгина отразились главные черты героя последнего горьковского романа.

Повесть «Записки доктора Ряхина» Горький начал осенью 1911 г. Прервав работу в том же году, писатель не оставил своего замысла в более позднее время (1919–1928). Произведение осталось незавершенным и при жизни автора не публиковалось. В Архиве

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-012-00325 А «Творчество М. Горького в контексте Серебряного века (проблема жанра)».

А. М. Горького ИМЛИ РАН хранится черновой автограф [1], состоящий из трех фрагментов: черновик начала «Записок...»; черновик средней части текста без начала; белой автограф иного варианта начала. «Записки...» не выстроены Горьким хронологически, но могут быть структурированы как условный сюжет.

Альтернативные вступления к повествованию — это целостный 1-й фрагмент, представляющий собой своего рода исповедь главного героя [2, с. 661–665], и событийная V часть (начало авторского 3-го фрагмента от слов «Провожая меня в университет...» до слов «...город, построенный на песке» [2, с. 681]). Событийная II часть — элемент авторского 3-го фрагмента от слов «Моя мать, высокая женщина...» до его окончания «...пряталось большое багровое солнце» [2, с. 681, 684]. Событийная III часть — начало авторского 2-го фрагмента «Мать похоронили на погосте деревни <...> отец вел меня за руку и молчал» [2, с. 665]. Событийная IV часть — начало авторского 2-ого фрагмента от слов «С этого дня я вообще точно помешался...» до его окончания «...но мне не нравится, как я жил» [2, с. 665, 681].

«Исповедь» доктора Ряхина задает основные философские, идеологические, этические векторы повествования. В размышлениях горьковского героя — критичная неудовлетворенность жизнью, осознание отсутствия ее смысла, содержания, полноты и перспективы — иной, нежели может предложить человеку существующая реальность, — и невозможность длить существование. Эпизод отъезда Ряхина в университет содержит идейно значимое завершение: «<...> широкая светлая полоса вспененной воды <...> уносила серенькие воспоминания мои туда, где они родились — в каменный, жаркий город, построенный на песке» [2, с. 681]. Антитеза «широкая светлая полоса воды» / «каменный, жаркий город, построенный на песке», во-первых, усиливает созданный Горьким образ ада, в котором герой провел детство и раннюю юность, — время формирования личности и, во-вторых, отсылает к Новому Завету, который Горький хорошо знал:

«Итак всякого, кто слушает слова Мои сии и исполняет их, уподоблю мужу благоразумному, который построил дом свой на камне; и пошел дождь, и разлились реки, и подули ветры, и устремились на дом тот, и он не упал, потому что основан был на камне. А всякий, кто слушает сии слова Мои и не исполняет их, уподобится человеку безрассудному, который построил дом свой на песке; и пошел дождь, и разлились реки, и подули ветры, и налегли на дом тот; и он упал, и было падение его великое» (Мф. 7: 24).

Образ падения дан Горьким как пророческий и намечает отсутствие жизненной перспективы героя в самую раннюю пору его жизни.

II и III части «Записок...» представляют собой воспоминания главного героя о детстве — понятии, концептуальном для Горького. Это искренняя попытка героя рассказать о себе и о том, что привело его к ощущению преждевременной завершенности жизни.

Событийная II часть «Записок...» начинается с портретных зарисовок матери и отца маленького Гриши Ряхина; чуть ранее, во 2-й авторской части, звучит реплика сына учителя истории Миши Туробоева: «...отец Ряхина и мать в остроге сидели и в Сибирь были сосланы, они преступники» [2, с. 667]. Ряхин-старший — землемер, служит в земстве, увлекается химией, занимается этнографией; в утрате русским народом языческого культа солнца он видит главную причину всех народных бед. Отец объясняет сыну, что «мальчонка просто не понимает <...> какие преступники и почему <...> это, брат, немногие понимают» [2, с. 667–668]. Горький дает описание интерьера комнаты Ряхиных, отражающего социально-политические убеждения родителей мальчика и характеризующего образ их жизни и мышления: «Над ее столом — фотографии: группы каких-то серьезных людей без рамок, а Некрасов, Михайловский и Герцен — в рамках, за стеклами» [2, с. 682]. Ключевым во второй части является слово «скука», характеризующее атмосферу дома в восприятии ребенка. Общение взрослых с ребенком в изображении Горького односторонне, узко и, видимо, постоянно протекает под определенным углом:

«Лет девяти я уже знал, что в старину люди были добрее, жили проще, потом — все начали воевать друг с другом, одни других победили, и теперь победители обижают побежденных, как хотят. Хорошая жизнь — никому не удалась: французы, ирландцы, наши мужики — все более или менее упрямо хлопотали о том, чтоб устроиться получше, и у всех получилось “то же самое”» [2, с. 683].

Ребенок растет в искусственной среде «взрослых» бесед и чтении книг; «...я как бы забежал вперед непосредственных впечатлений бытия...» [2, с. 684]. Свое внутреннее состояние главный герой описывает как ощущение, «что в груди <...> что-то засохло, мешает <...> свободно дышать» [2, с. 684]. Герой также вспоминает свою

«неловкость <...> в отношении к детям: однолетки казались мне скучными, я, мальчик “начитанный”, тоже был неинтересен для них, меня невольно отодвигало к мальчикам старшего возраста, но — не все интересы и ощущения четырнадцатилетних людей понятны и доступны мальчику в десять лет» [2, с. 684].

Лишенный таким образом нормального, естественного общения, ребенок оказывается в положении «меж двух берегов», в состоянии специфической изоляции, на пути к одиночеству, которое станет одной из основных характеристик его сознания в будущем. Анализируемый фрагмент завершается эпизодом смерти матери.

Событийная III часть (2-я часть авторского фрагмента) — эпизод похорон матери, ключевым в нем является слово «вина». «Все шли, опустив головы, молча и как будто чувствовали себя виноватыми в смерти матери — и не только в этом, а вообще, во всем и пред всеми...» [2, с. 665]. Тема вины — почему люди чувствуют себя виноватыми, что должна простить им мать, по какой причине с этого дня мальчик «...вообще точно помещался на мысли — вернее на ощущении всеобщей виновности людей друг пред другом», — здесь лишь намечена Горьким и будет раскрыта полнее во II части «Записок...».

Событийная IV часть (2-я часть авторского фрагмента) является самой большой по объему и в целом самостоятельной относительно остальных фрагментов частью «Записок...»; в воспоминаниях героя о детстве во многом отражены собственные впечатления писателя.

«Мы жили почти на окраине города, рядом с кладбищем, в доме купца Басова. Это был очень странный дом <...> С вечера субботы и до вторника все мастеровые пили водку, валялись в грязи, матерщинили, рычали друг на друга, дрались между собою, били жен, детей, а со вторника до субботы работали с восхода солнца по закат, дразнили Щуку и татар, говорили о том, кто сколько выпил в воскресенье, кто кого и как ударил» [2, с. 676, 677].

Гриша Ряхин пользуется здесь «вниманием и почетом»: он может прочитать квитанции ссудной кассы, сказать о сроке и размере выплаты процентов, пишет письма и читает их. В «вознаграждение» жильцы дома Басова ведут с пятнадцатилетним подростком беседы, оставляющие глубокий разрушительный след в его сознании:

«Мерзость этих бесед предохранила меня от ненормальностей, столь естественных в подобной обстановке, привила мне надолго брезгливое, опасливое и недоверчивое отношение к женщине, отношение, от которого я, мне кажется, не свободен и по сей день» [2, с. 667].

Девушек и женщин, детей, которые кажутся герою «удивительно лишними», мальчику жаль «до слез и злобы»; <...> от этих жалостей сердце незаметно уставало» [2, с. 678].

«Настоящая, ничем не подкрашенная» жизнь обитателей двора вызывает в душе главного героя

«определенное чувство брезгливости, уныния, отрицания. Эта жизнь разноречила даже и с тем тяжким и страшным, что рассказывали прочитанные мною книги суровых правдописателей, — действительность была еще тяжелей и непригляднее книг» [2, с. 678].

По мнению отца мальчика, народ представляет собой «живое чувствилище, весьма приспособленное к восприятию идей добра и правды»; однако народ для него абстракция. К пятнадцати годам в сознании Ряхина формируется иное, реалистичное, на его взгляд, восприятие: «Народ вовсе не таков, каким ты его видишь и как о нем пишут» [2, с. 678]; беседы о судьбах народа он воспринимает как нелепую, но обязательную традицию. В «Жизнь Клим Самгина» позднее перейдет наблюдение Ряхина над несоответствием взглядов революционеров-народников подлинной жизни народа:

«<...> книги писателей-народолюбцев стали возбуждать у меня скуку: я чувствовал, что они выше действительности, ярче, интереснее ее, но в то же время не настолько, чтоб примирить меня с ее грязью, заглушить ее в трезвом виде злой, а пьяном — скотский рев» [2, с. 678].

Тем не менее в начале фрагмента герой упоминает о «странных отношениях немой близости и молчаливого доверия» [2, с. 665] отца и сына Ряхиных. Горьким дана выразительная речевая характеристика отца, работающая на снижение его образа: он «говорил длинно, невразумительно и так, точно, войдя в темную комнату, ищет спички, осторожно шаря по столам и боясь уронить, опрокинуть невидимые во тьме вещи» [2, с. 667]. Иногда Ряхин сравнивает отца с пустым челноком, сорванным ветром с берега, — это восприятие создает впечатление непрочности, неустойчивости, зыбкости персонажа. Речь отца пересыпана словами-сорняками («молчал он интереснее»), и все же Гриша Ряхин улавливает в потоке его слов мысли, которые не утратят для него значимости в будущем:

«Люди не очень умны, то есть не все»; «<...> если тот не виноват, этот не виноват, — значит...»; «<...> Северный полюс надобно открыть <...> только надо сказать, что, и кроме полюса, есть кое-что неоткрытое <...> и оно, пожалуй, брат, важнее полюса-то...» [2, с. 666–667].

Герои приключенческих романов Жюль Верна, Габриэля Ферри, Гюстава Эмара «странным и непримиримо вставали против русских мужиков — мне нравились и те и другие, но помирить их я не мог, как впоследствии не мог примирить Шопенгауэра с Михайловским и Ницше с Марксом. Одни звали в область фантазии, другие — к действительности, и на всю жизнь легли эти два пути» [2, с. 667], — размышляет уже взрослый главный герой.

В системе образов анализируемой IV событийной части «Записок...» выделяются два персонажа первого плана: Миша Туробоев (вариант образа Ивана Дронова — далее Горький упоминает его как Локтева) и Борис Кемской (вариант образа Владимира Лютова).

Туробоев — второклассник гимназии, сын учителя истории; с конфликта главного героя с Туробоевым из-за его характеристики Ряхиных-старших как преступников начинается сюжетная линия пребывания главного героя в гимназии. Директор считает причину конфликта виной самих Ряхиных. «Отец стоял перед ним, как вкопанный, молча, опустив голову, и я видел, что он, действительно, чувствует себя виноватым — в чем?» [2, с. 668]. В этом эпизоде тема вины дана автором чуть шире. Объясняя сыну смысл происходящего, отец говорит о своем неприятии социального устройства общества и характеризует ярлык «преступник» как глупость:

«Просто я думал не так, как вообще принято... И мама тоже. Она особенно. Мы были не согласны <...> Богатые, бедные, все как-то глупо... <...> лучше, чтоб ты сам увидел все <...> Когда сам — это крепко <...> Мама смотрела на это иначе. Люди, видишь ли, все немножко виноваты, одни — в том, что живут почти не думая, боясь думать, другие — в том, что думают и решают слишком торопливо...» [2, с. 668].

После примирения между мальчиками завязывается тайная дружба: отец Миши Туробоева не должен знать об их отношениях. «Сущий черт» — «просто и откровенно» говорит мальчик о своей нелюбви к отцу. Мать Миши три года назад ушла от мужа, оставив шестилетнего сына, у нее другая семья, но мальчик не испытывает негативного отношения к матери. Дружба мальчиков, представляющая собой, по словам Бориса Кемского, «любо-

пытнейшую и противоестественную связь: один — чадо заядлого консерватора, другой — сын революционера» [2, с. 670], оказывается всеми замеченной, отец Туробоева строго запрещает сыну знакомство с главным героем. «Я не сказал об этом отцу, не помню, что я думал по этому поводу, но с той поры стал избегать близких знакомств» [2, с. 670]. Мальчик задет и унижен тем, что его статус сына «преступника» может препятствовать естественным человеческим отношениям и изменить это нельзя; он не допускает эмоциональной травмы отца, но, избегая с этого момента близких отношений, поступает так для того, чтобы в дальнейшем избежать травмирующих его самого противоестественных ситуаций. Тем не менее по прошествии нескольких лет и до выпуска из гимназии между главным героем и Локтевым «сохранилась какая-то странная связь» [2, с. 672]. Она объясняется разницей в их отношении к миру и в частности в восприятии социальной действительности. В их диалогах — непрекращающееся противостояние книг: «немецкий Дюма» Георг Самаров, Георг Борн, Понсон дю Террай, Фортюне де Буагобе, Георг Мориц Эберс, Вальтер Скотт, Александр Дюма — авторы приключенческих, детективных, исторических романов, которые находят читателя в лице Локтева, «против» Ф. Д. Нефедова, И. С. Наумова, Ф. М. Решетникова, которых читает Ряхин. «...каждый год менялись имена авторов, но отношение оставалось неизменным» [2, с. 673]: Стивенсон, По, Гофман «против» М. И. Мельникова-Печерского, Г. И. Успенского, Н. Н. Златовратского; позже — К. М. Фофанов, С. Я. Надсон, А. А. Голенищев-Кутузов «против» Н. А. Некрасова. Позиция Локтева относительно книг русских писателей такова: «Ну это, брат, все про Россию, это, брат, никак не одолеешь, скушно очень <...> это там все мужики и все пьяные, жалуются да дерутся, неинтересно вовсе... это все и в сам-деле есть!» [2, с. 673]. Ряхину также нравятся Стивенсон и По, но он воспитывается иначе:

«Отец старался держать меня в рамках русской литературы. <...> ты — *интеллигентный чернорабочий* (курсив наш. — Т. Г.) <...> надо знать среду, атмосферу, так сказать, надо знать, чем насыщен воздух, которым дышишь, отчего угар, кружится голова и замирает сердце <...> Русская жизнь, видишь ли, это надо очень знать, чрезвычайно запутано все и вообще — туманно. <...> Поэ и прочее — это приятно страшно, но — не обязательно, а Некрасов или, скажем, Успенский — неприятно страшно, но — обязательно знать в целях самозащиты...» [2, с. 673–674].

Горьким дан эпизод дискуссии отца с его гостями — статистиками Шифом, человеком революционных убеждений, и Филодоровым, отстаивающего идею социальной эволюции. Ряхин-старший — приверженец идеи влияния естественных природных факторов на национальное сознание и бытие, как герой понимает их:

«...характер борьбы с природой, конечно, должен формировать душу известным, вполне определенным образом, и вот здесь, в процессе работы, образуются национальные особенности...»; «...во всем, что бы ни делал русский человек, устраивая свою жизнь, чувствуется некоторая ленивая торопливость, отсутствие желания придать работе устойчивость и прочность»; «Главное у нас в народе, видите ли, — заматерелость в преданиях и никаких идей» [2, с. 675, 676],

— размышляет он. Ряхин, Шиф и Филодоров кажутся мальчику «несчастливыми людьми», которых «жалко хорошей, необидной, детской жалостью» [2, с. 676].

Внутреннее противостояние миру главный герой начинает ощущать в общении с Локтевым. Его причины — не только почти в бесконечной «войне книг» и таким образом в разнице мировоззрений, но и во все нарастающем у обоих подростков ощущении большей важности внутреннего, личного, нежели внешнего, социального.

«— Ты знаешь, — говорил он обиженным голосом, — у Свечина собираются ребята из седьмого класса, читают какие-то “Наши разногласия” и поют “Выдь на Волгу” — скучища, как за панихидой, ей-богу! Не хочу я слушать, “чей стон раздаётся над великою русской рекой”, — у меня, брат, дома отец стонет от геморроя и со зла, что его инспектором не назначили, тетка ноет, что ее замуж не берут, — благодарю вас!» [2, с. 680].

О себе Ряхин говорит, что и ранее он «от участия в различных историях воздерживался» [2, с. 679]. Со временем это ощущение усиливается: «Все более ясно становилось мне, что существует другой мир, другие интересы, другая красота, — все более чужды речи отца и эта отвратительная жизнь на нашем дворе» [2, с. 680].

Мотив расхождения героя с миром усиливается далее с вторичным появлением в повествовании Бориса Кемского. Их отношения представлены Горьким в единственном кратком эпизоде «Записок...». В момент их знакомства Ряхин — первоклассник гимназии — встречает лишь ироничное отношение к себе пятнадцатилетнего князя «красавца Бориса Кемского, которому до всего дело» [2, с. 670]; запретная дружба Ряхина и Локтева воспринимается другими гимназистами как смешная, и вначале Кемской бездумно разделяет общее отношение к мальчикам. Несмотря на свое происхождение, воспитание и окружение, Кемской увлечен революционной идеей; однажды, раздеваясь в гардеробной, маленький Ряхин видит, что из кармана шинели Кемского вот-вот выпадет тетрадь, исписанная синими чернилами. «Я догадался, что это такое, вынул ее, сунул себе в карман и пошел искать красавца...», — вспоминает главный герой. Он возвращает Кемскому тетрадь, из-за содержания которой его исключили бы из гимназии; порядочность мальчика производит очень сильное впечатление на Кемского, и он просит первоклассника познакомить его с отцом. Это знакомство не складывается: отец против него потому, что в случае если о контактах сына с Кемским станет известно, обоих исключат из гимназии; но главный аргумент, приводимый отцом, находится совсем в ином поле: «...мы с ним люди разных кровей, так сказать, и, наверное, химически несоединимы. Хотя, конечно, юноша, но, однако, последний в роде князей Кемских, — все-таки...» [2, с. 671]. По пути из гимназии Кемской «подробно, привязчиво расспрашивал меня об отце — как он живет, кто у нас бывает, много ли пьют водки, спорят ли, и о чем; я отвечал, как умел, а он морщился и усмехался невеселой старческой усмешкой, портившей его ясное лицо» [2, с. 672]. Кемской оскорблен подозрением в его личной непорядочности. С этого дня Ряхин избегает встреч с ним. Через некоторое время Кемской вновь появится в жизни Ряхина:

«...он был уже студентом второго курса, читал Ницше и целыми часами доказывал мне, что человек — никогда не жертва миру, а самоцель, и что нужно любить дальнего. <...> порою он неожиданно задумывался и смотрел как бы внутрь себя, тихонько насвистывая. <...> “... — это учение оживит и облагородит нас скорей, чем все Чернышевские, Михайловские и эти, теперешние противники их. Суть в том, что в стране нет свободной личности, нет человека, который бы ценил сам себя как такового, мы все более или менее рабы, болеем страхом жить за свой счет и живем на содержании идей, учреждений, предрассудков...”» [2, с. 680].

В этот момент противостояние героя окружающему, отчуждение от него определяется окончательно. «В седьмом классе меня тоже хотели втянуть в кружок самообразования, но я уклонился от этого: не чувствовал себя достаточно вооруженным, чтобы спорить с людьми, и в то же время был органически не согласен с ними» [2, с. 680], — вспоминает Ряхин о себе-гимназисте. Спустя некоторое время, в то время как Кемской излагает свои взгляды, Ряхин не понимает, «<...> зачем он говорит — “мы все?” Какое мне дело до всех и всем до меня, если все и всё против меня, против моего права жить так, как я хочу?» [2, с. 680]. Это внутреннее ощущение героя позднее перейдет в «Жизнь Клима Самгина» как одна из главных особенностей центрального персонажа произведения.

Детство и ранняя юность героя «Записок доктора Ряхина» нашло свое окончательное воплощение в повествовании о самой ранней поре жизни Клима Самгина. Формируясь в холодном «сумеречном» доме, на неизменной эмоциональной дистанции от близких, среди шатких, непрочных убеждений, в атмосфере непрекращающейся дискуссии, сознание Клима Самгина постепенно становится полифоничным, личность — лишенной цельности, характер — определенности. Именно «антидетство» задаст определяющий вектор жизни героя итогового горьковского произведения.

Литература

1. Архив А. М. Горького. ХПГ-30-3-1.
 2. *Горький М.* Полное собрание сочинений. Худож. произв.: в 25 т. Т. 10. М.: Наука, 1971. 758 с.
-

УДК 792.09(73)“20”:82–21

Гудков Максим Михайлович,
старший преподаватель факультета свободных искусств и наук,
Санкт-Петербургский государственный университет,
актер театра и кино
gudkov@smolny.org
m.gudkov@spbu.ru

**АМЕРИКАНСКИЙ «ДОСТИГАЕВ» В «КРАСНЫЕ ТРИДЦАТЫЕ»,
ИЛИ «ПОЧЕМУ АМЕРИКА ПРОЦВЕТАЕТ?..»**

Автор исследует американскую премьеру пьесы М. Горького «Достигаев и другие», которая была осуществлена «рабочим» еврейским театром «АРТЕФ» («ARTEF»). Этот спектакль, созданный земляком Горького и учеником Е. Б. Вахтангова — Б. Шнайдером — сразу же после горьковского «Егора Булычова», явился одной из первых попыток импорта вахтанговских театральных идей в сценическую практику США. Судьба произведения Горького на океанских подмостках исследуется в рамках социально-политического и культурного советско-американского макроконтраста межвоенного времени. На основе неизвестных ранее материалов (прежде всего, театральных рецензий из американских газет), находящихся в фондах Нью-Йоркской публичной библиотеки исполнительских искусств (New York Public Library for the Performing Arts), а также документов из Российского государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ, г. Москва) дается анализ сценического воплощения произведения Горького и его рецепции заокеанской критикой и зрителем. Данное исследование позволяет расширить представления о сценической судьбе пьес русского писателя в США, а также освоении театральных идей Вахтангова за океаном.

Ключевые слова: М. Горький, американский театр, «красные тридцатые», театр «АРТЕФ», пьеса «Достигаев и другие», Е. Б. Вахтангов, студия «Габима», Б. Шнайдер.

Gudkov Maxim M.,
senior lecturer of Faculty of liberal arts and sciences,
Saint-Petersburg State University,
theatre and movie actor
gudkov@smolny.org
m.gudkov@spbu.ru

**AMERICAN “DOSTIGAIEV” IN THE “RED 1930s”
OR “WHY IS AMERICA PROSPEROUS?..”**

The author examines the American premiere of M. Gorky’s play “Dostigaev and the others,” which was produced by the Jewish workers’ art theatre ARTEF. It was created by Gorky’s fellow countryman and Eugene Vakhtangov’s disciple — Benno Schneider, — this performance became one of the first attempts to import Vakhtangov’s theatrical ideas into US stage practice. The theatrical history of Gorky’s work in America is viewed in a wide political and cultural Soviet-American macro-context of the interwar period. The author focuses on the reception of Gorky’s play and its production in the USA on the basis of previously unknown materials (first of all, reviews in American newspapers) from the collections of the New York Public Library for the Performing Arts as well as documents from the Russian State Archive of Literature and Arts (Moscow). The work is aimed at expanding the understanding of the Russian writer’s work as well as the familiarization of Eugene Vakhtangov’s ideas abroad.

Keywords: Maxim Gorky, American theatre, “Red 30s”, ARTEF theatre, play “Dostigaev and the others”, Eugene Vakhtangov, Benno Schneider, Yiddish theatre.

Вопрос по поводу «процветания Америки», вынесенный в подзаголовок статьи, принадлежит русскому купцу Василию Достигаеву — герою пьесы М. Горького «Егор Булычов и другие». На него Достигаев сам же безапелляционно отвечает: «Потому, что там у власти хозяева...» [2, с. 24; 15, р. 16]. Такая убежденность не самого благовидного персонажа горько-

вского произведения звучала со сцены одного из американских театров в разгар Великой депрессии — в 1934 г. — глупо и издевательски, уничтожая героя, который ее произносил. Особенно если учесть, что театр, впервые поставивший за океаном «Егора Булычова...», «АРТЕФ» (“ARTEF”, 1927–1940), — состоял из простых нью-йоркских рабочих (пусть и еврейской национальности), которые оказались в эпоху Депрессии самым незащищенным социальным слоем [см.: 3; 4].

На следующий год — в 1935-м — «АРТЕФ» вновь обратился к драматургии «буревестника русской революции». На этот раз театр воплотил на сцене произведение «Достигаев и другие» (премьера 20 января 1935 г., под названием «Достигаев»).

За океаном новую горьковскую драму сразу же окрестили словом, которое сегодня свободно вошло в наш обиход, — сиквел: она является продолжением «Булычова» и охватывает период между февральской и Октябрьской революциями. «Достигаев...» был написан в конце 1932 г. и тут же поставлен: сначала на сцене ленинградского БДТ (6 ноября 1933), чуть позже — в московском Театре имени Е. Б. Вахтангова (25 ноября 1933), а уже через год он оказался и на американских подмостках, — случай беспрецедентный с драматургией Горького за океаном.

Рецензенты приняли новую пьесу неоднозначно, — оценка напрямую зависела от их политических убеждений.

Ортодоксальная коммунистическая пресса в основном пела дифирамбы, а либеральная (для американских коммунистов: консервативная) — либо и вовсе проигнорировала сочинение «кремлевского писателя» [10], либо отзывалась о нем крайне негативно, заявляя, что именно в слабости материала коренились и все проблемы его сценического воплощения. Так, газета «Нью-Йорк уорлд телеграм» писала: «Если постановка не является такой же впечатляющей, каким был “Булычов”, то в этом (без сомнения), виноват не театр, а писатель. Ведь в этой пьесе драматический конфликт ослаблен и фрагментарен, а сценическое действие развивается медленно и прерывисто» [10]. Другая газета — авторитетная «Нью-Йорк таймс» вторила: «Пьеса не сценична, потому что в ней напрочь отсутствует хоть какое-либо действие. Симптоматично, что Горький начал пьесу с речи, произнесенной оратором Керенского *за сценой*, и закончил ее парой выстрелов, которые также прозвучали *за сценой*. Очевидно, что эпическое значение революции, по большей части, ускользало от автора пьесы, оставаясь *вне сцены*» [24; везде курсив наш. — М. Г.].

Критики этих изданий не были одиноки в своем неприятии горьковской драмы. Позднее такую же точку зрения разделили многие горьковеды США. Так, Марк Слоним относил «Достигаева» к числу наименее удачных произведений Горького: «Все его пьесы (за исключением, пожалуй, “На дне”, “Егора Булычова” и отчасти “Вассы Железновой”) имеют два существенных недостатка — в них нет фундаментального человеческого конфликта, представленного в убедительной драматургической форме. Кроме того, они либо риторические и искусственные, либо сильно преувеличенные и несколько примитивные» [25, р. 157]. Другой заокеанский ученый Дэн Левин дал «Достигаеву» деликатное определение «неоднозначная работа» [17, р. 287]. Из либеральной прессы, пожалуй, только рецензент газеты на идише «Моргн журнал» А. Мукдони не вынес суждения о драматических и литературных достоинствах самой пьесы, написав лишь, что она оказалась трудной для постановки [см.: 20].

Восторженно приветствовали новое сочинение Горького американские радикальные издания. Коммунистический журнал «Нью тиэтр» посвятил ему статью даже на двух страницах. В нем сообщалось: «Пусть “Достигаев” и не обладает такой же стройной драматургической композицией и масштабом личности заглавного героя, как “Егор Булычов”, но в нем есть бесконечно более тонкие социальные подтексты и широкий эпический охват событий, “дух времени”. И это позволяет считать его пьесой более ценной, чем “Булычов”» [12, р. 9].

Постановщиком заокеанского «Достигаева» выступил бывший наш соотечественник еврейской национальности — 33-летний Бенно Шнайдер (Benno Schneider, 1902–1977), который родился, как и Горький, в Нижнем Новгороде. Театральному искусству волжанин учил-

ся уже в Москве — в еврейской студии «Габима» (что на иврите значит «сцена», 1918–1922) у самого Е. Б. Вахтангова. Спектакли студии игрались исключительно на иврите, в некоторых из них (в том числе и легендарном «Гадибуке») участвовал начинающий актер Б. Шнайдер. В 1926 г. эмигрировав в США, он в течение десяти лет (1929–1939) являлся основным режиссером-постановщиком в «АРТЕФ», его художественным руководителем.

В Нью-Йорке коллектив этого еврейского рабочего театра принципиально противопоставлял себя бродвейской системе звезд и поэтому не дал выдающихся актеров. В историю заокеанской сцены он вошел достижениями именно постановщика Б. Шнайдера, «признанного лучшим режиссером американской еврейской сцены» [22, р. 186]. В своей деятельности в «АРТЕФ» он следовал принципам своего учителя Вахтангова и выработал собственный стиль, который отличался слаженным актерским ансамблем и яркой театральностью. Справедливо утверждать, что режиссерский метод Шнайдера формировался под мощнейшим влиянием русской театральной школы, художественных достижений и методологических открытий отчасти К. С. Станиславского (его Система преподавалась в «Габиме») и, прежде всего, Е. Б. Вахтангова. Особо подчеркнем, что не бытовой и сверхуглубленный психологизм МХТ воодушевлял американца, а «фантастический реализм» Вахтангова, когда «форму надо сотворить, надо нафантазировать» [1, с. 583].

Лучшими достижениями Шнайдера-постановщика оказались такие «фольклорные притчи», как «Аристократы» Шолом-Алейхема (1930) и «Рекрут» Л. Резника (1934). С годами репутация Шнайдера росла, и в 1937 г. он не только стал востребованным педагогом актерского мастерства, но и постановщиком в знаменитом бродвейском театре «Гилд» («По милости божьей» / «But for the grace of God» Л. Атласа, 1937), а также режиссером спектакля, в котором дебютировала на Бродвее Ингрид Бергман — «Лилиом» Ф. Мольнара (1940).

Свой постановочный метод в «АРТЕФ» Шнайдер описывал так: «В этом театре я вынужден был вести себя как абсолютный диктатор. Здесь мне приходилось решать творческие задачи исключительно с актерами-любителями, не обладавшими хоть каким-либо значительным сценическим умением и опытом. Однако я находил в этом и достоинства, — мои актеры представляли собой чистый и послушный материал, из которого я мог “лепить” горьковские образы. Я обучал своих исполнителей по школе Вахтангова» [цит. по: 26, р. 139].

Выросший в зажиточной еврейской семье на Волге, Шнайдер хорошо знал жизнь нашей страны и особенно ее провинции, — что не могло не способствовать пониманию пьесы Горького и ее сценическому воплощению.

Редкие сохранившиеся фотографии постановки свидетельствуют о том, что американский «Достигаев» был поставлен в духе вахтанговцев и отличался гротескным построением горьковских образов, выразительными экспрессивными мизансценами, а также памфлетно-сатирической заостренностью сценического рисунка. Верный своему русскому учителю и его нереалистическому подходу, Шнайдер в своей работе воплотил конфликт двух социальных классов не только на уровне текста, но и стилистически: пролетарии вели себя и двигались естественно, в то время как «буржуи» изображались как гротескные и крайне стилизованные фигуры.

Сценографию к этой постановке создал другой наш соотечественник — молодой театральный художник Мой Золотарёв (Moi Solotaroff, 1892–1970), который «начал свою сценическую карьеру в России в двенадцатилетнем возрасте» [18, р. 453]. Известно, что до своего переезда в Соединенные Штаты он изучал искусство в Париже. В театре «АРТЕФ» М. Золотарёв являлся главным художником, — здесь он оформил пятнадцать спектаклей. Его стиль, заостренный и подчеркнуто условный, в духе М. Шагала, был охарактеризован другим театральный художником М. Гореликом как «хасидистский гротеск» [13, р. 307]. В духе вахтанговцев Золотарёв решал сценографию горьковской истории посредством преодоления быта через его театрализацию.

Заглавного героя играл ветеран «АРТЕФ», актер Михл (или Мэхл) Гольдштейн (Mikhl Goldstein), который ранее с успехом исполнял в этом театре роль Егора Булычова. Радикальные издания хвалили Достигаева-Гольдштейна: «проницателен, не лишен опреде-

ленного достоинства и силы, и при этом в нем чувствуется нездоровая классовая гниль» [9] (газета «Дейли уоркер»), «образ Василия Достигаева у Гольдштейна — это не что иное, как шедевр “социалистического реализма”. Создавая своего купца полнокровным и индивидуализированным человеком, Гольдштейн в то же время достигает в своем мастерстве высот философского обобщения, делая своего героя символом оппортунизма и компромисса» [12, р. 9] («Нью тиэтр»).

Примечательно, что авторы американского спектакля изменили финал советского оригинала. У Горького пьеса заканчивается тем, что пришедшие в достигаевский дом красногвардейцы арестовывают Нестрашного и Губина, в то время как сам купец Василий Ефимович остается на свободе. В «АРТЕФ» финал был таким, каким он чуть позже будет представлен в постановке МХАТа (премьера 6 февраля 1935 г.): красногвардейцы арестовывают самого Достигаева. Современный американский исследователь еврейского театра Э. Нашон так описывает развязку спектакля: «Не так-то и легко обмануть большевика Рябинина, поэтому он приказывает арестовать купца (Достигаева. — М. Г.)» [21, р. 133]. Фиаско заглавного героя подтверждается и синопсисом пьесы, размещенным в программке спектакля: «Бородатый солдат, стоящий на страже в гостиной Достигаева, в своем эпическом спокойствии и простоте символизирует победоносную революцию, а также поражение Достигаева и его класса» [21, р. 3].

Также известно, что режиссер Шнайдер вмешался и в текст первого акта, — хотя эти изменения были продиктованы не идейными соображениями, а техническими возможностями театра. Поскольку у Горького начало пьесы представляет собой череду разрозненных эпизодов, которые создают панорамную картину паники буржуазного лагеря, то для адекватного воплощения потребовались бы вращающаяся сцена или сложные конструкции со специальными световыми эффектами, которыми «АРТЕФ» не располагал. Чтобы решить эту проблему, режиссер объединил эпизоды в два самостоятельных сюжета. Однако, как утверждал Н. Бухвальд, «Казалось бы, подобный постановочный монтаж работал, и с технической точки зрения все шло гладко, и все же разрозненные эпизоды не объединялись в единое целое, а потому зритель часто не знал, куда надо было смотреть» [11].

Оценки сценического воплощения горьковской пьесы так же разделились в соответствии с политическими пристрастиями.

Далекие от коммунизма издания постановку считали неудачной. Основной мыслью рецензии «Нью-Йорк таймс» было то, что «в этом материале талантливая компания и ее изобретательный режиссер Бенно Шнайдер совершенно увязли» [24]. С таким мнением согласилась и газета на идише «Дер тог»: «С “Достигаевым” театр сделал шаг не вперед, как ожидалось, а скорее назад» [19]. Несостоятельными актерские работы в этой постановке посчитал рецензент другой еврейской газеты «Моргн журнал»: «Атмосфера надвигающейся катастрофы, которая пронизывает пьесу Горького, не может быть достигнута исполнителями, которым еще предстоит учиться говорить и двигаться на сцене» [20].

Радикальная же пресса предлагала совершенно иное суждение. Рецензент газеты «Дейли уоркер», издававшейся Коммунистической партией США, назвал спектакль художественным триумфом театра. Он писал: «Это самая первая постановка в этом сезоне, где я нахожу художественное целое, гармонично состоящее из всех его элементов — от слова и сценического действия до режиссуры со сценографией. <...> Под руководством Бенно Шнайдера “АРТЕФ” становится бесспорным лидером среди наших революционных драматических организаций, достигнув (наконец) своей художественной зрелости» [9].

Коммунист Н. Бухвальд в своем обзоре, опубликованном в газете на идише «Моргн Фрайхайд», особо восторгался актерским мастерством труппы: «В пьесе такого рода исполнители не могут быть “прикрыты” режиссерскими приемами, — они должны создавать человеческие судьбы со всеми нюансами и оттенками, основываясь исключительно на собственном опыте и таланте. Режиссер мог только помочь им прояснить смысл их роли, раскрыть суть реплик, выявить их подтекст. Но он не мог освободить актеров от задачи

воплощения внутренней жизни их персонажей в столь выразительной и убедительной форме» [11].

Высоко оценил Бухвальд и работу постановщика, назвав ее «величайшим режиссерским достижением Шнайдера [11]. Особо понравились ему два последних акта: «Бунт молодой монахини Таисьи против своей властной настоятельницы-госпожи Мелании в конце второго акта оказывался настоящей кульминацией всего действия. В третьем же — атмосфера паники в доме Достигаева становилась настолько осязаемой, что ее можно было потрогать рукой. А финальный эпизод, когда красногвардеец стоял на страже купеческого дома — это поистине одна из лучших “немых сцен”, которые я когда-либо видел в театре» [11].

Обозреватель «Дейли уоркер» отдельно выделил сценографию: «Она была откровенно театральной в лучшем смысле этого слова; ее решение выходило далеко за рамки жезнеподобия и реалистичности, рождая у зрителя образ ненормального жизненного уклада буржуев, который скоро будет сметен революцией. Однако, как и любая талантливая сценография, она никогда не была навязчивой» [9]. Также он отметил удачное использование цветного сценического освещения: «В первом акте, который разворачивался в купеческом клубе, свет был красным, как пятнистая физиономия пьяницы и “гурмана”, а в последнем — в гостиной у Достигаева — то фиолетовым, то красным или зеленым, как ядовитый гриб» [9].

Тем не менее, известный американский сценограф М. Горелик был убежден, что постановочный метод «АРТЕФ» (прежде всего, режиссера Б. Шнайдера и сценографа М. Золотарёва) при обращении к горьковской драматургии работает против самого себя: «Ограниченность этого приема [условного гротеска] становится очевидной применительно к таким драмам Горького, как “Егор Булычов” (1933) и “Достигаев” (1935). <...> В этих постановках гротескный метод не способствовал раскрытию содержания первоисточника, а, напротив, лишь только ему препятствовал» [13, р. 307].

Поразительно, но с этим мнением соглашался и критик из марксистского журнала «Нью мэссиз»: «Горьковский “Достигаев” во многом является произведением настроения и психологических нюансов. Его реализм требует изысканно тонкой техники. Малейший след театральности и любое преувеличение губительны для такой пьесы» [16]. Его приговор постановке неутешителен: «Все вроде бы есть в ней — и хорошая актерская игра, и прекрасное режиссерское решение, и замечательный перевод текста, — но чего-то жизненно важного, чего-то такого, что сделало бы спектакль художественным явлением, не хватает» [16].

«АРТЕФ» планировал завершить сезон 1935/36 гг. постановкой новой пьесы Горького, продолжающей «Булычова» и «Достигаева», условно называющейся «Рябинин» или «Новый человек» (см.: [21, р. 146]). Однако, как известно, Горький умер, так и не написав этого произведения.

Впервые на английском языке (а не идише) «Достигаева и других» поставил за океаном в том же 1935-м г. «Литтл Тиэтр» при Калифорнийском университете (г. Беркли, штат Калифорния) (см.: [8, с. 24; 6, с. 165; 7, с. 7; 5, с. 19]). Спустя два года (1937) — уже после смерти Горького — пьеса была в Новом Свете издана, и то же на английском языке [14]. Однако именно постановка еврейского рабочего театра «АРТЕФ» прославила это горьковское произведение в США и дала ему адекватное сценическое воплощение. Произошло это во многом благодаря тому, что основные его авторы — режиссер Б. Шнайдер и сценограф М. Золотарёв — были выходцами из нашей страны (причем, из ее провинции, а не столицы), а также практическим указаниям и инструкциям московского Театра имени Е. Б. Вахтангова, которые «АРТЕФ» получал по линии Международного объединения революционных театров (МОРТ, 1929–1936).

Кроме того, работа над пьесой «Достигаев и другие» (вслед за «Егором Булычовым...») явилась одной из первых попыток импорта вахтанговских театральных идей в сценическую практику США. Подчеркнем, что освоение подходов Вахтангова шло в «АРТЕФ», что называется, «из первых рук», от учителя — к ученику (Вахтангов — Шнайдер — американские актеры театра «АРТЕФ»). Справедливо утверждение заокеанского исследователя, что Б. Шнайдер

«является уникальной персоной, которая привнесла неповторимый стиль Вахтангова в актерскую игру и режиссуру Нового Света» [18, р. 452].

В галерее же американских постановок пьес Горького спектакль театра «АРТЕФ» открыл череду последующих сценических воплощений этого произведения, пополнив собой и без того небогатую театральную судьбу драматургии русского писателя за океаном.

Литература

1. *Вахтангов Е. Б.* Беседа с учениками. 1922. 11 апреля // Евгений Вахтангов: Док-ты и свидетельства / ред.-сост. В. В. Иванов: в 2 т. Т. 2. М.: Индрик, 2011. С. 582–584.
2. *Горький М.* Егор Булычов и другие (Сцены) // Горький М. Полное собрание сочинений: в 25 т. Т. 19. (Пьесы, сценарии, драматические наброски: 1917–1935). М.: Наука, 1973. С. 5–60.
3. *Гудков М. М.* «Егор Булычов» в Америке // Совр. драматургия. 2019. № 2. С. 259–264.
4. *Гудков М. М.* Пьеса М. Горького «Егор Булычов и другие» на сцене американского театра «АРТЕФ» (1934/35) // Acta Eruditorum. 2019. Вып. 31. С. 27–34.
5. *Гудков М. М.* Драматургия М. Горького и американский театр XX века // Жизнь провинции: история и современность. Н. Новгород: НГУ, 2019. С. 15–28.
6. *Киреева И. В.* Горький и американский театр 30-х годов // Горьковские чтения — 1976 (Мат-лы конф. «А. М. Горький и театр»). Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1977. С. 164–170.
7. *Киреева И. В.* Из истории восприятия драматургии Горького в Америке (20–30-е годы) // Литературные связи и проблема взаимовлияния (Сб. научных трудов). Горький: ГГУ им. Н. И. Лобачевского, 1982. С. 3–17.
8. Пьесы А. М. Горького на зарубежной сцене: 1902–1967 (Указатель) / сост. Ф. Крымко. М.: Гос. центр. театральная биб-ка, 1968. 34 с.
9. *Alexander L.* Artef presents fine production of Gorki play // Daily Worker (New York). 1935. 18 January. Vol. XII, No. 16. P. 5.
10. *[B. I.]* Artef gives Gorky's play on Revolution // New York World-Telegram. 1935. 14 January. P. 4.
11. *Buchwald N.* Vi azoy "Dostigayev" vert geshpilt in Artef // Morgn Freiheit. 1935. 19 January. P. 3.
12. *Buchwald N.* The Artef on Broadway // New Theatre. 1935. February. P. 8–9.
13. *Gorelik M.* New Theatre for Old. NY: Samuel French, 1940. 553 p.
14. *Gorki M.* Dostigaeff and the Others / Translated and adapted for the English stage by Gibson-Cowan // Gorki M. The Last plays of Maxim Gorki. NY: International Publishers, 1937. P. 1–34.
15. *Gorki M.* Yegor Bulichoff / Translated and adapted for the English stage by Gibson-Cowan // Gorki M. The Last plays of Maxim Gorki. NY: International Publishers, 1937. P. A–40.
16. *Kunitz J.* Artef presents "Dostigayev" // New Masses. 1935. 29 January. P. 28.
17. *Levin D.* Stormy Petrel: The life and work of Maxim Gorky. NY: Frederick Muller, 1965. 337 p.
18. *Lifson D. S.* The Yiddish Theatre in America. London; NY: Thomas Yoseloff, 1965. 660 p.
19. *Linder N. B.* Gorki's revolutsonere piyese "Dostigayev" in Artef-teater // Der Tog. 1935. 19 Jan. P. 4.
20. *Mukdoni A.* In tsvey teaters // Morgn Zhurnal. 1935. 18 January. P. 16.
21. *Nahshon E.* Yiddish Proletarian Theatre: the art and politics of the Artef, 1925–1940. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1998. 264 p.
22. *Nahshon E.* Yiddish Political Theatre: The Artef // New York's Yiddish Theatre: From the Bowery to Broadway / ed. by Edna Nahshon. NY: Columbia University Press, 2016. P. 174–193.
23. Playbill "Dostigayev". Artef Theatre. 4 p.
24. *Schack W.* Gorki's "Dostigayev" staged // New York Times. 1935. 14 January. P. 10.
25. *Slonim M.* Russian Theatre: From the Empire to the Soviets. NY: Collier Books, 1961. 381 p.
26. *Taylor K. M.* People's Theatre in Amerika. NY: Drama Book Specialists Publ., 1972. 332 p.

УДК 82.091

Захарова Виктория Трофимовна,
доктор филологических наук, профессор,
Нижегородский государственный педагогический ун-т им. К. Минина
victoriazaharova95@gmail.com

**«ЖИЗНЬ КЛИМА САМГИНА» М. ГОРЬКОГО:
СВОЕОБРАЗИЕ ПОЭТИКИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА¹**

В статье ставится задача осмысления своеобразия пространственной образности в романе «Жизнь Клима Самгина». Доказывается, что образ внешнего мира у М. Горького всегда несет сложную смысловую нагрузку, имеет эмоционально-психологический контекст, символические обертоны. В поэтике художественного пространства произведения обнаруживается доминантное изображение многомерного восприятия внешнего мира героем через целый комплекс чувств, — преимущественно зрительных, слуховых. Устанавливается, что это позволяет автору конкретное субъективированное представление выводить на метафизический уровень: образ внешнего мира становится одной из сфер авторского присутствия в тексте.

Ключевые слова: М. Горький, «Жизнь Клима Самгина», художественное пространство, поэтика, авторское присутствие.

Zakharova Victoria T.,
Doctor of Philology, Professor,
Nizhny Novgorod state pedagogical University named after K. Minin
victoriazaharova95@gmail.com

**“THE LIFE OF KLIM SAMGIN” BY M. GORKY:
ORIGINALITY OF THE POETICS OF THE ARTISTIC SPACE**

The article aims to understand the originality of spatial imagery in the novel “The Life of Klim Samgin”. It is proved that the image of the external world in M. Gorky always carries a complex semantic load, has an emotional and psychological context, and symbolic overtones. In the poetics of the artistic space of the work, the dominant image of the multidimensional perception of the external world by the hero is revealed through a whole complex of feelings, mainly visual and auditory. It is established that this allows the author to bring a specific subjective representation to the metaphysical level: the image of the external world becomes one of the spheres of the author's presence in the text.

Keywords: M. Gorky, “The Life of Klim Samgin”, artistic space, poetics, author's presence.

В русской прозе начала XX века для передачи авторских представлений о бытии активизировалось внимание к пространственно-временным отношениям.

В бахтинском термине «хронотоп» предполагается неразрывность пространства-времени, однако это лишь одна из форм взаимодействия этих категорий в художественном осмыслении бытия. Мы исходим из представления о том, что «в художественном произведении время и пространство могут быть разорваны. И разрывает их взгляд наблюдателя. Он же их и объединяет как самостоятельные единицы» [5, с. 59].

Творчество Горького с самых ранних лет отличало повышенное внимание к образу внешнего мира, окружающего человека. При этом художественное пространство в прозе Максима Горького — это не просто зарисовка природы, среда обитания героев: пейзаж несет сложную смысловую нагрузку, имеет эмоционально-психологический контекст, символи-

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-012-00158 «Максим Горький как мировое явление. Роль Горького в литературе, критике, публицистике, политике, культуре и искусстве, театре, кино, современной инфосфере».

ческие обертоны. Чрезвычайно характерно у Горького внимание к пространственной образности в обрисовке психологических состояний героев. При внешне объективированной манере письма художник умел создать эффект его глубокой внутренней соотнесенности с жизнью героев. Здесь отнюдь не традиционный психологический параллелизм в духе фольклора или классического реализма. У Горького заметен *«органический сплав реальной жизненной конкретики, акцентированной символическими деталями, с эмоционально-философским планом, что и порождает «сложный комплекс смыслов»* [3, с. 39].

Иными словами — образ внешнего мира у Горького — это важная сфера авторского присутствия в тексте. В тексте романа «Жизнь Клима Самгина» подобные черты поэтики получили дальнейшее, очень своеобразное развитие.

Следует отметить, что хронотоп произведения в целом у Горького неоднократно привлекал внимание исследователей. Анализ истории вопроса в этом плане очень обстоятельно осуществлен Л. К. Оляндэр [4]. Исследователю принадлежит и верная мысль:

«Вероятно, правильным будет утверждение, что пространственно-временной пласт романа “Жизнь Клима Самгина” представляет собой сложную сеть, в которой не только пересекаются разные хронотопы реально происшедших событий общенародного и личного масштаба, включая факты философии, литературы, искусств и пр., но и хронотопы мысли, памяти, аллюзий...» [4, с. 89–90].

Здесь, как уже говорилось выше, ставится задача осмысления своеобразия именно пространственной образности в этом произведении. Текст романа «Жизнь Клима Самгина» изобилует примерами художественного восприятия внешнего мира героем через целый комплекс чувств, — преимущественно зрительных, слуховых. Как представляется, прием синэстезии не самодостаточен: полагаем, он призван выражать некие весьма важные сущностные представления автора.

Обратимся к произведению. Клим Иванович был городским человеком. Жизнь его была связана с родным провинциальным городом, затем Москвой, Петербургом. По делам службы ему приходилось бывать в Нижнем Новгороде, Астрахани, других местах России. Поэтому урбанистическое пространство очень многое значит в романе.

Проследим на некоторых наиболее репрезентативных примерах, как воспринимает Клим Самгин Петербург. Сразу заметим, что герой заранее готовился к этой встрече весьма предвзято:

«О Петербурге у Клима Самгина незаметно сложилось весьма обычное для провинциала неприязненное и даже несколько враждебное представление: это город, не похожий на русские города, город черствых, недоверчивых и очень проницательных людей; *эта голова огромного тела России наполнена мозгом холодным и злым...*» [2, т. 11, с. 182; здесь и далее в цитатах курсив наш. — В. З.].

Как это свойственно художественному восприятию Горького, негативное эмоциональное состояние персонажа передается с помощью экспрессивной сюрреалистической образности.

Подобное представление Клима, соответственно, породило в дальнейшем лейтмотивно рождаемый его воображением образ города, являвшего для него феномен «чужого пространства»:

«Густой туман окутывал город, и хотя было не более трех часов пополудни, Невский проспект пытались осветить радужные пузыри фонарей, похожих на гигантские одуванчики. Липкая сырость увлажняла кожу лица, ноздри щекотал горьковатый запах дыма. Клим согнул шею, приподнял плечи, посматривая направо и налево в мокрые стекла магазинов, освещенных внутри так ярко, как будто в них торговали солнечными лучами летних дней. Непривычен был подавленный шум города, слишком мягки и тупы удары лошадиных копыт по деревянной мостовой, шорох резиновых и железных шин на колесах экипажей почти не различался по звуку, голоса людей звучали тоже глухо и однообразно. Странно было не слышать цоканья подков по булыжнику, треска и дребезга пролетов, бойких криков разносчиков. И нет колокольного звона» [2, т. 11, с. 182].

В этой зарисовке обращают на себя внимание многие детали поэтики, но, в первую очередь, именно прием синэстезии. Мы вместе с героем видим, слышим, осязаем окружающий мир. И это оказывается мир «подавленного» города: с отсутствием естественного солнечного света, въедливым запахом дыма, неестественным в большом городе, с неестественно глухими звуками и — без одухотворяющего мир колокольного звона.

Подобная образность становится лейтмотивной, вбирая в себя и восприятие людей:

«Мокрые деревья невиданно уродливы, плачевно голы, воробьи невеселы, почти немые, безгласно возвышались колокольни малочисленных церквей, казалось, что колокольни лишние в этом городе. Над Невою в туман лениво втискивался черный дым пароходов; каменными пальцами пронзали туман трубы фабрик. Печален был подавленный шум странного города, и унижительно мелки серые люди в массе огромных домов, а все вместе пугающе понижало ощущение собственного бытия» [2, т. 11, с. 194].

Образ подавленного города с его уродливым, беззвучным бытием соотнесен здесь с образом человеческой жизни, воспринимаемой как бы растворенной в этом мире, пугающе мелкой и неощутимой. Благодаря такого рода художественной изобразительности сиюминутная зарисовка городского пейзажа вбирает в себя экзистенциальную проблематику.

Оппозиционным по сравнению с образом Петербурга становится образ Москвы. (Оговоримся, при этом, что речь идет о первых главах произведения, еще не затрагивающих периода социальных катаклизмов). Так, возвратившийся из Петербурга Клим наблюдает:

«Над Москвой хвастливо сияло весеннее утро; по неровному булыжному цокали подковы, грохотали телеги; в теплом, светлоглубом воздухе празднично гудела медь колоколов; по истоптанным панелям нешироких, кривых улиц бойко шагали легкие люди; походка их была размашиста, топот ног звучал отчетливо, они не шаркали подошвами, как петербуржцы. Вообще здесь шума было больше, чем в Петербурге, и шум был другого тона, не такой сыроватый и осторожный, как там.

“В московском шуме человек слышней”, — подумал Клим, и ему было приятно, что слова сложились как поговорка. Покачиваясь в трескучем экипаже лохматого извозчика, он оглядывался, точно человек, возвратившийся на родину из чужой страны» [2, т. 11, с. 243].

Здесь яркие, праздничные краски, шум тоже вписывается именно в праздничный тон жизни, задаваемый звоном колоколов, и — соответственно восприятие человеческой жизни дается в подобных координатах: в веселом каламбуре, родившемся у Клина Ивановича. Конечно, нельзя недооценить и мотив возвращения домой, звучащий здесь акцентированно. Причем, не просто домой, а именно *«из чужой страны»*.

Далее подобное восприятие Москвы возникает лейтмотивно:

«Шагая по тепленьким, озорниково запутанным переулкам, он обдумывал, что скажет Лидии, как будет вести себя, беседуя с нею; разглядывал пестрые, уютные домики с ласковыми окнами, с цветами на подоконниках. Над заборами поднимались к солнцу ветви деревьев, в воздухе чувствовался тонкий, сладковатый запах только что раскрывшихся почек» [2, т. 11, с. 244].

Или:

«Однажды Самгин стоял в Кремле, разглядывая хаотическое нагромождение домов города, празднично освещенных солнцем зимнего полудня. Легкий мороз озорниково пощипывал уши, колющее сверканье снежинок ослепляло глаза; крыши, заботливо укутанные толстыми слоями серебряного пуха, придавали городу вид уютный; можно было думать, что под этими крышами в светлом тепле дружно живут очень милые люди» [2, т. 11, с. 396].

Синэстезия здесь подчеркивает радостное, почти идиллическое состояние мира.

Однако, герой Горького, как мы понимаем, не принадлежит к числу людей, склонных к прямолинейному восприятию жизни. И такое контрастное сопоставление Москвы и Петербурга не безоговорочно в тексте. Клим Самгин не раз признается в своем равнодушии к понятию красоты, и у него порой возникают и такого рода восприятие Москвы: *«У Клина Самгина Москва не вызывала восхищения; для его глаз город был похож на чудовищный пряник, пестро раскрашенный, припудренный опаловой пылью и рыхлый»* [2, т. 11, с. 249].

Но автор показывает, что герой не может не признать интуитивно ощущаемой значимости Москвы как средоточия многовековых традиций, и дается это очень лаконично и емко: *«...с Поклонной горы она кажется хаотической грудой цветистого мусора, сметенного со всей России, но золотые главы многочисленных церквей ее красноречиво говорят, что это не мусор, а ценнейшая руда»* [2, т. 11, с. 380].

Подобные акценты ярко усилены эпизодом посещения Климом Кремля на Пасху:

«И вдруг с черного неба опрокинули огромную чашу густейшего медного звука, нелепо лопнуло что-то, как будто выстрел пушки, тишина взорвалась, во тьму влился свет, и стало видно улыбки радости, сияющие глаза, весь Кремль вспыхнул яркими огнями, торжественно и бурно поплыл над Москвой колокольный звон, а над толпой птицами затрепетали, крестясь, тысячи рук, на паперть собора вышло золотое духовенство, человек с горящей разноцветно головой осенил людей огненным крестом, и тысячеустый голос густо, потрясаяще и убежденно — трижды сказал:

— Воистину воскрес!» [2, т. 12, с. 307].

Эта зарисовка поражает не только экспрессивно-радостным выражением происходящего, в звуке и цвете передающим наступающее торжество, но и символически предвосхищает признание Клима Ивановича, последовавшего за этим:

«Как будто они впервые услышали эту весть, и Самгин не мог не подумать, что раньше радость о Христе принималась им как смешное лицемерие, а вот сейчас он почему-то не чувствует ничего смешного и лицемерного, а даже и сам небывало растроган, обрадован. Оглядываясь, он видел, что все страшное, подавляющее исчезло. Всюду ослепительно сверкали огни иллюминаций, внушительно гудел колокол Ивана Великого, и радостный звон всех церквей города не мог заглушить его торжественный голос. Всюду над Москвой, в небе, все еще густочерном, вспыхнули и трепетали зарева, можно было думать, что сотни медных голосов наполняют воздух светом, а церкви поднялись из хаоса домов золотыми кораблями сказки» [2, т. 12, с. 308].

Снова именно синкретичный образ окружающего — а здесь это великий православный Праздник в Кремле — призван выразить самые сокровенные думы писателя. И в этом образе — ни много ни мало — отразился перелом в мировоззрении героя: он ощутил соборное единение с миром — миром радостным, светоносным.

Мир *русского лада* замечает Клим и в провинции. Это относится, в первую очередь, к его родному городу, который он в свои юные годы не очень-то и ценил. Понимание пришло благодаря знакомству с местным историком Козловым, — скорее, это было не понимание, а интуитивное ощущение на эмоциональном уровне метафизических основ бытия. Теперь в воображении Клима возникает субъективированный образ *«благожелательного города»*:

«Чувство, которое разбудил в нем старик, было сродно умилению, испытанному на выставке, но еще более охмеляющим... В маленьком прозрачном облаке пряталась луна, правильно круглая... внизу, над крышами, — золотые караваи церковных глав, все было окутано лаской летней ночи, казалось обновленным и, главное, благожелательным к человеку. Именно так чувствовал Самгин: все благожелательно — луна, ветер, запахи, приглушенный полночью шумок города и эти уютные гнезда миролюбивых потомков стрельцов, пушкарей, беглых холопов, озорных казаков...» [2, т. 12, с. 34].

Одну из улиц города старик-историк называет «улицей для сосредоточенной жизни» [2, т. 12, с. 29], и это очень нравится Климу.

Когда же читаем об облике города, каким он видится Климу, идущему рядом с Козловым, то возникает ассоциация с картинами Кустодиева, — мы видим тот гармоничный густонаселенный «русский мир», который так любил поэтизировать художник:

«Шли в гору по тихой улице, мимо одноэтажных, уютных домиков в три, пять окон с кисейными занавесками, с цветами на подоконниках. Ставни окон, стены домов, ворота окрашены зеленой, синей, коричневой, белой краской; <...> во дворах, в садах кричали и смеялись дети, кое-где в окнах мелькали девичьи лица, в одном доме работал настройщик рояля, с горы и снизу доносился разноголосый благовест ко всенощной; во влажном воздухе серенького дня медь колоколов звучала негромко и томно» [2, т. 12, с. 29].

Снова мы убеждаемся, насколько художественно выверенна каждый раз у Горького синэстезийные зарисовки: своей импрессионистичностью они создают эффект настоящего времени, но при этом обладают и удивительной особенностью быть «вписанными в вечность». Упоминание о современниках как о потомках ушедших поколений, прекрасное и одухотворенное единство с природой, космосом, духовными началами бытия (зачастую у Горького «маркером» этой одухотворенной связи становится колокольный звон).

Верно замечено Л. К. Оляндэр, что пейзажные картины Москвы порой содержат

«детали-коды, заключающие в себе сакральный смысл и провоцирующие интенции не только трансцендентного характера. Во фразе: “И нет колокольного звона — гудела медь колоколов”, — гудящая медь колоколов, воздух, дрожащий от колокольного звона, побуждают вспомнить теорию “Москва — третий Рим, четвертому не бывать”. И эта параллель уводит в глубины русской истории...» [1, с. 18].

Писатель показывает, как укрепляли Клима в подобных представлениях поездки по России. В преддверии революционных катаклизмов герой наблюдает жизнь в провинции, а оформить его представления помогают, как обычно, впечатления внешнего мира, субъективно-лично, чувственно-конкретно воспринимаемые:

«Земля казалась доброй, матерински мягко лелеющей человека. Спокойное молчание полей внушительно противоречило всему, что Самгин читал, слышал, и гасило мысли о возможности каких-то социальных катастроф. Из поездок Самгин возвращался уравновешенным» [2, т. 12, с. 296].

Все приведенные выше примеры относятся к первым двум частям произведения, затрагивающим предреволюционное состояние России. Далее по мере развития действия, именно образ внешнего мира в горьковской поэтике оказывается важен для концентрированной передачи отношения героя к происходящему.

В способах представления пространства в художественных текстах различают два типа пространства. «Визуальному» (физическому) пространству противопоставляется пространство, которое может быть названо гипотетическим (ментальным, ментально-визуальным)» [5, с. 59]. Полагаем, что в горьковских текстах применительно к обрисовке душевных состояний героя можно говорить об интересном феномене ментального пространства. Вот один из примеров. Клима угнетало происходящее в Москве в дни революции 1905 года. Как-то ночью, стараясь вспомнить слова летописца Пимена, он не нашел в себе сил уточнить его слова:

«Сходить в кабинет за книгой мешала лень, вызванная усталостью, теплом и необыкновенной тишиной, она как будто всасывалась во все поры тела и сегодня была доступна не только слуху, но и вкусу — терпкая, горьковатая. Он долго сидел в этой тишине, сидел неподвижно, опасаясь спугнуть дремоту разума, осторожно наблюдая, как погружаются в нее все впечатления дня; она тихонько покрывала день, как покрывает снег вспаханное поле, кочковатую дорогу» [2, т. 13, с. 57].

Как видно, автору было важно погрузить героя в такое «синэстезийное пространство», чтобы показать целительность «дремоты разума», благодатной тишины в ситуации дискретного, разорванного революцией пространства бытия.

Многое помогает понять в отношении героя к происходящему изменившийся облик Москвы: «...в проулке было отвратительно тихо, только ветер шаркал по земле, по железу крыши, и этот шаркающий звук хорошо объяснял пустынную переулку, — людей замело в дома» [2, т. 13, с. 26]. Или: «...несмотря на голоса из темноты, огромный город все-таки вызывал впечатление пустого, онемевшего. Окна ослепли, ворота закрыты, заперты, переулки стали более узкими и запутанными» [2, т. 13, с. 27]. Синэстезия здесь выражает чувство страха, настороженности, ощущения действия какой-то стихийной, иррациональной силы («людей замело в дома»). Далее синэстезия еще более усиливает эти чувства:

«И ежедневно кто-нибудь с чувством ужаса или удовольствия кричал о разгромах крестьянством помещичьих хозяйств. Ночами перед Самгиным *развертывалась картина зимней, пуховой земли, сплошь раскрашенной по белому огромными кострами пожаров; огненные вихри вырывались точно из глубины земной, и всюду, по ослепительно белым полям, от вулкана к вулкану двигались, яростно шумя, черные потоки лавы — толпы восставших крестьян*. Самгин был уверен, что эта фантастическая и мрачная, но красивая картина возникла пред ним сама собою, почти не потребовав усилий его воображения, которую подсказал ему Дьякон три года тому назад. *Эта картина говорит больше, другая сила рисует ее огненной кистью, — не та сила восставшего мужика, о которой ежедневно пишут газеты, явно любясь ею, а тайно, — наверное, боясь. Нет, это действует стихия сверхчеловеческая: заразив людей безумием разрушения, она уже издевается над ними*» [2, т. 13, с. 32].

Стоит заметить, что такого рода «синэстезиные картины», как приведенные выше, относятся к феномену ментального пространства.

В последующих главах романа «синэстезийные зарисовки» и визуального, и ментального характера неизменно служат последовательному изображению эволюции отношения Клим к совершаемому в стране. Самгин, много поездивший по России, не мог поверить, чтобы обычные русские люди пошли за бунтовщиками. Вот, к примеру, как это дано у Горького в сцене движения поезда, когда Клим рефлексировал после слушания народной песни:

«В небе, недалеко от луны, сверкала, точно падала на землю, крупная звезда. Самгин, медленно идя в конец поезда, впервые ощущал с такой остротой терзающую тоску простенькой русской песни. Она воспринималась им как нечто совершенно естественное в голубоватой холодной тишине, глубокой, какая бывает только в сновидениях. Его обогнал жандарм, но и он и черная тень его — все было сказочно, так же, как деревья, вылепленные из снега, луна, величиною в чайное блюдечко, большая звезда около нее и синеватое, точно лед, небо, высоко над белыми холмами, над красным пятном костра в селе у церкви; не верилось, что там живут бунтовщики» [2, т. 13, с. 109].

Возникшая стереоскопическая картина, вобравшая в себя тоску русской песни, между тем имеет элегически-умиротворяющую интонацию, связанную с красотой космически огромного и целесообразного мира.

Однако развернувшиеся вскоре события Февральской революции усилили тревогу Самгина. В урбанистических образах совершенно отчетливо изображено не только состояние героя, но и — города как одухотворенной сущности, но и — «всего на земле»: *«Петроград встретил оттепелью, туманом, все на земле было окутано мокрой кисеей, она затрудняла дыхание, гасила мысли, вызывала ощущение бессилия»* [2, т. 14, с. 416]; *«Город молчал, тоже как бы прислушиваясь к будущему. Ночь была холодная, сырая, шаги звучали глухо, белые огни вздрагивали и краснели, как бы собираясь погаснуть»* [2, т. 14, с. 495].

К этим экспрессивным символическим зарисовкам следует добавить образы людей в петербургской ночи. Так, Клим Иванович в одну из ночей «постоял у окна, глядя вниз, в темноту, там, быстро и бесшумно, как рыбы, плавали *грубо оформленные фигуры людей*, заметные только потому, что они были *темнее темноты*» [2, т. 14, с. 523].

Так многоцветный и многозвучный мир живой жизни в период жестоких социальных катаклизмов превращается в мир *гаснущих огней*, мир *беззвучный, бесшумный*, опускающийся куда-то *вниз, в темноту*, в которой могли существовать лишь люди, которые были *«темнее темноты»*.

Можно убедиться, что через прочтение «кода» художественного пространства в финале неоконченного произведения обнаруживается уже окончательное отношение героя к происходящему как к настоящей трагедии. Такая оценка революции, причем, прямая, уже звучала в романе («Революция — это трагедия» [2, т. 14, с. 13]). Но тогда это звучало риторически, полемически, а мысль, выраженная так ярко-экспрессивно, акцентированно во внефабульной сфере произведения, придает ей беспрекословную убедительность.

Подводя итоги, заметим следующее. Текст романа «Жизнь Клим Самгина» — произведение со сложнейшим комплексом концептуальных идей. Проникновению в них способствовали многие достоинства поэтики его произведений, в числе которых —

одухотворенный, многофункциональный образ внешнего мира, чувственно-конкретный, включающий в себя зрительные, звуковые, осязательные впечатления и одновременно символически-обобщенный, что позволяло выводить повествование на метафизический уровень.

Литература

1. Богданова О. В., Оляндэр Л. К. Москва как текст в романе М. Горького «Жизнь Клима Самгина» // *Acta Eruditorum*, 2018. Вып. 27. С. 21–29.
 2. Горький М. Жизнь Клима Самгина // Горький М. Собрание сочинений: в 16 т. М.: Правда, 1979. Т. 11–14.
 3. Иезуитова Л. А. Повесть А. М. Горького «Городок Окуров» в ряду «итоговых книг» русской прозы начала XX века // *Горьковские чтения* — 1984. Н. Новгород: Волго-Вятское кн. изд-во, 1984. С. 35–42.
 4. Оляндэр Л. К. Максим Горький: текст и гипертекст. Луцк: Волынская обл. тип-я, 2005. 160 с.
 5. Чернейко Л. О. Способы представления пространства и времени в художественном тексте // *Филологические науки*. 1994. № 2. С. 58–70.
-

УДК 821.161.1

Кормилов Сергей Иванович,
доктор филологических наук, профессор,
Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова
profkormilov@mail.ru

СУЖДЕНИЯ МУЖЧИН И ЖЕНЩИН О ЖЕНЩИНАХ В ГОРЬКОВСКОЙ «ЖИЗНИ КЛИМА САМГИНА»

Философствующие и наблюдающие герои «Жизни Клима Самгина» часто судят о женщинах — о представительницах этого пола вообще или об отдельных индивидуальностях (мужчины как пол выделяются редко, о них обычно судят как о роде человеческом в целом). Чаще высказываются мужчины. Преобладают отрицательные суждения, так как главный герой — центр повествования — предпочитает замечать в людях недостатки. Положительные суждения характерны среди мужчин для Макарова, среди женщин — для матери Клима. Сейчас говорят и о «феминизме» Горького (А. М. Эткинд).

Ключевые слова: женщины, мужчины, отрицательные и положительные суждения, цитаты.

Kornilov Sergei I.,
Doctor of philological Sciences, Professor,
Lomonosov Moscow state University
profkormilov@mail.ru

JUDGMENTS OF MEN AND WOMEN ABOUT WOMEN IN GORKY'S NOVEL "THE LIFE OF KLIM SAMGIN"

The philosophizing and observing heroes of "The Life of Klim Samghin" often judge women — representatives of this gender in general or some individuals (men are rarely distinguished as gender, they are usually judged as a human race as a whole). More often men speak out. Negative judgments prevail, since the protagonist — the center of the narrative — prefers to notice shortcomings in people. Positive judgments are characteristic among men for Makarov, among women — for Klim's mother. Now they are talking about Gorky's "feminism" (A. Etkind).

Keywords: women, men, negative and positive judgments, quotes.

В европейских обществах начала XX в., включая российское, роль женщин очевидным образом повысилась.

Образованность русских женщин <...> росла, укреплялась также их экономическая самостоятельность, и это естественно привело к тому, что женщины стали важным элементом читающей публики. <...> В Петербурге размножились журналы, ориентированные специально на женскую аудиторию. Среди них — «Женский вестник», «Дамский листок». В еженедельнике «Женщина» (подзаголовок — «Мать — Гражданка — Жена — Хозяйка») <...> среди постоянных рубрик были: Женщина в искусстве; Женское творчество; Знаменитые артистки; Матери о детях; Женщина-гражданка; Элегантная женщина; Женщины всех стран; Женщины в новых ролях; Знаменитые современницы; Женщины сквозь призму смеха [1, с. 213].

Росло и число писательниц. Мужчин это зачастую не устраивало. Так, фельетонист Влас Дорошевич, традиционно утверждая интеллектуальное превосходство мужчин (его констатировал даже Чернышевский в культовом для «прогрессистов» романе «Что делать?»), с тревогой, хотя и иронически писал о наступлении женщин на «рынке рукописей, а не идей» [1, с. 213].

Разумеется, о женщинах не могли не рассуждать философствующие и наблюдающие люди персонажи горьковской «Жизни Клима Самгина». Их высказывания на эту тему преимущественно негативны. Для главного героя вообще

узнать человека — значит уличить, «обнажить человека, вывернуть его наизнанку», поймать на какой-то фальши. Это качество героя, надо признать, с излишней настойчивостью, почти навязчиво педалировано в романе. <...> Искушающе рефлектирующее, рассудочное мировосприятие Самгина особенно недвусмысленно обнаруживает себя в сюжетах его любовных увлечений, в его отношениях к женщине <...> [4, с. 24].

Другие персонажи в основном судят о женщинах подобно Самгину. Специальные обобщающие высказывания о мужчинах в любой литературе найти трудно (они обычно выступают представителями не своего пола, а рода человеческого в целом), хотя у Горького и такое есть, когда два пола противопоставляются. Негативное же отношение к женщинам иногда подтверждается ссылками на авторитеты. Например, цитируется известный борец XVIII в. за чистоту нравов князь М. М. Щербатов, живший во времена женского правления в России: «Жены имеют более склонности к самовластию, нежели мужчины» [3, т. 22, с. 134]. «Ницше — прав: к женщине надо подходить с плетью в руке», — думает Клим. «Следовало бы прибавить: с конфеткой в другой» (21, с. 531), — пытается он «от себя» уточнить популярного на рубеже веков философа. Правда, потом он, далеко не чуждый колебаний, повторяет вслед за Ницше и защитником женщин Макаровым: «В каждом мужчине скрыто желание отомстить женщине за то, что она ему нужна» (22, с. 121). Но все-таки сочувственное отношение к слабому полу Самгину отнюдь не свойственно. «Давно уже и незаметно для себя он сделал из опыта своего, из прочитанных им романов (опять опора на авторитеты. — С. К.) заключение, не лестное для женщин: везде, кроме спальни, они мешают жить, да и в спальне приятны ненадолго» (23, с. 137). Частный случай обобщается. Когда «Алина, сбросив шубу на пол, прислонясь к стене, закрыла лицо руками и сквозь пальцы глухо, но внятно выругалась площадными словами», реакция Клима относилась не к ней одной: «Самгин усмехнулся, — это понравилось ему, это еще более унижало женщину в его глазах» (23, 25). «Неужели эта баба религиозна? — думает он о Марине Зотовой. — Не верю, чтоб такое мощное тело искренно нуждалось в боге» (23, с. 138). В принципе «мощное тело» чаще бывает у мужчин, но грубая мысль Клима вызвана видом конкретной «бабы» и осознается персонажем как относящаяся ко всем таким же.

Народно-патриархальный взгляд на женщину выражает хромой мужик тоже по конкретному поводу. Он называет хлеб, как один из образов Спаса, «нерукотворным», потому что «его бог, земля родит» (хотя земля «родит», ассоциируется она не с женщиной, а с как будто языческим богом), и на вопрос-возражение «— А чем тесто месят?» отвечает: «— Это — дело бабье. Баба — от бога далеко, она ему — второй сорт. Не ее первую-то бог сотворил...» (21, с. 375). Когда это мнение пересказали Макарову, думающему совершенно иначе, он «заговорил быстро и возбужденно», опровергая религиозное представление:

— <...> Уже в мифе о сотворении женщины из ребра мужчины совершенно очевидна ложь, придуманная искусно и враждебно. Создавая эту ложь, ведь уже знали, что женщина родит мужчину и что она родит его для женщины (21, с. 378).

Раньше Макаров выступал против несправедливого мироустройства в живой природе: «Подумай: рыба мечет икру, курица сносит яйцо безболезненно, а женщина родит в дьявольских муках. За что?» (21, с. 270).

Вражду мужчин к женщине он объясняет тем, что создаваемая ею культура является насилием над инстинктами мужчины. «“Что он врет?” — подумал Самгин и, погасив улыбку иронии, насторожился». Макаров именно женщину считает подлинным культурным героем. Передавая его речь, автор явно со своей точки зрения, а не от имени недовольного Клима замечает, что

лицо его стало еще красивее и как-то острей.

— Оседлую и тем самым культурную жизнь начала женщина, — говорил он. — Это она должна была остановиться, оградить себя и своего детеныша от зверей, от непогоды. Она открыла съедобные злаки, лекарственные травы, она приручила животных. Для полузверя и бродяги самца своего она постепенно являлась существом все более таинственным и мудрым. Изумление и страх перед женщиной

сохранилось и до нашего времени, в «табу» диких племен. Она устрашала своими знаниями, ведовством и особенно — таинственным актом рождения детеныша, — мужчина-охотник не мог наблюдать, как рожают звери. Она была жрицей, создавала законы, культура возникла из матриархата...

И хотя Макарова «издавна оскорбляло известное циническое ругательство», он все же высказывает догадку, что ругательством это выражение изначально не было, «что в глубокой древности оно было приветствием, которым устанавливалось кровное родство. И — могло быть приемом самозащиты. Старый охотник говорил: поял твою мать — молодому, более сильному» (21, 379–380). То есть именем матери можно было обороняться. Спрашивая своего собеседника, где он это вычитал, Клим подразумевает: насколько высказанное им цитатно, подтверждается авторитетами? Между тем другой участник разговора, Туробоев, находит догадку Макарова — она его собственная — остроумной. Климу это «было неприятно услышать», а защитник женщин продолжал разоблачать религию (всякую, включая не названную китайскую).

— Когда полудикий Адам отнял, по праву сильного, у Евы власть над жизнью, он объявил все женское злом. Очень примечательно, что это случилось на Востоке, откуда все религии. Именно оттуда учение: мужчина — день, небо, сила, благо; женщина — ночь, земля, слабость, зло. Евреи молятся: «Господи, благодарю тебя за то, что ты не создал меня женщиной». Гнусность нашей очистительной молитвы после родов — это уж несомненно мужское, жреческое.

Правда, тут оратор находит положительное качество и у мужчин, ставя его, однако, в зависимость от женщин: «Но, победив женщину, мужчина уже не мог победить в себе воспитанную ею жажду любви и нежности» (21, с. 380). В ответ на строгий вопрос Клима, к чему он ведет, тот связывает свой экскурс в далекое прошлое с актуальными современными проблемами, поскольку теперь уже, как он считает, женщина отнюдь не заслуживает апологии. В этом они с Климом сходятся (о дальнейшем защитник женщин может только гадать).

Макаров остановился пред ним, ослепленно мигая.

— Я хочу понять: что же такое современная женщина, женщина Ибсена, которая уходит от любви, от семьи? Чувствует ли она необходимость и силу снова завоевать себе бывшее значение матери человечества, возбудителя культуры? <...> Ведь эта уже одряхлела, изжита, в ней есть даже что-то безумное. Я не могу поверить, чтоб мешанская пошлость нашей жизни окончательно изуродовала женщину, хотя из нее сделали вешалку для дорогих платьев, безделушек, стихов. Но я вижу таких женщин, которые не хотят — пойми! — не хотят любви или же разбрасывают ее, как ненужное (21, с. 380–381).

Самгин в отличие от Макарова может поверить в то, что пошлость жизни изуродовала женщину окончательно, и потому вслух, усмехнувшись, называет его романтиком, а про себя — дурачком.

Макаров потом возмущается даже принижением женского рода в языке, очевидно, усматривая в этом злую волю мужчин: «Всё недоброе, всё враждебное человеку носит женские имена: злоба, зависть, корысть, ложь, хитрость, жадность» (22, с. 122). Самгин же вспоминает в его речах то, что лично ему ближе:

Но по «системе фраз» самого Макарова женщина смотрит на мужчину, как на приказчика в магазине модных вещей, — он должен показывать ей самые лучшие чувства и мысли, а она за всё платит ему всегда одним и тем же — детьми (23, с. 137).

Клим считает своим достоинством «умение подмечать в людях фальшивое, дрянненькое, смешное». Отсюда его отношение и к какой-либо одной женщине, например: «Варвара даже чай пьет трагически» (21, с. 453). В иронии по отношению к ней, впрочем, автор сближается со своим непопулярным героем. О том, как она выражает протест, тоже можно бы было говорить с частицей «даже»: «— Безумие, — сказала Варвара, швырнув газе-

ту на пол, и ушла, протестуяще топая голыми пятками» (22, с. 639). Впрочем, особое пристрастие к пяткам питает именно Клим: «Глядя на ее оранжевые пятки, Самгин подумал, что эта женщина уже прочитана им, неинтересна» (22, с. 408). Отстраненность персонажа от реальной жизни выражается в сравнении им женщины с книгой, ставшей по прочтении неинтересной, как всего лишь пятки.

Но в столь грандиозном произведении, какова «Жизнь Клима Самгина», нельзя было наделить героя способностью к одним отрицательным оценкам. Он все-таки интеллигент, и, конечно, колеблющийся (традиционное представление о дореволюционной интеллигенции). Для него характерны двойственные оценки и желания. Например: «Нередко ему казалось, что Лидия играет с ним, это углубляло его неприязнь к ней, усиливало и робость его. Но он с удивлением отмечал, что и это не отталкивает его от девушки» (1, с. 295). Вскоре добавлено: «Она постоянно делала так: заставит согласиться с нею и тотчас оспаривает свое же утверждение. Соглашался с нею Клим легко, а спорить не хотел, находя это бесплодным, видя, что она не слушает возражений» (1, с. 296). И потом он пытался «в десятый раз догадаться: почему его тянет именно к ней? Почему?» Клим не может этого понять и потому, что считает ее образ в своем сознании нереальным, «выдуманным», и потому, что впечатления от реальности его подавляют:

«Выдумываю я ее. Ведь не может же она открыть мне двери в какой-то сказочный рай!»

И все-таки чувствовал, что где-то глубоко в нем застыло убеждение, что Лидия создана для особенной жизни и любви. Разбираться в чувстве к ней очень мешал широкий поток впечатлений, — поток, в котором Самгин кружился безвольно и все быстрее (1, с. 413).

Углубленный психологизм Горького позволял ему улавливать тонкие, неоднозначные переживания и ощущения необязательно положительных и необязательно главных героев. Воображая женщину с дурным вкусом, Самгин вместе с другими не хотел бы проявить в отношении ее невежливость и неделикатность. Понимает он и противоречивость своего сознания:

Женщина ярко накрасила губы, подрисовала глаза, ее нос от этого кажется бескровным, серым и не по лицу уродливо маленьким. Никто не хочет сказать ей, что она испортила лицо свое, и Клим тоже не хотел этого. Он зорко и с жадностью подмечал в людях некрасивое, смешное и все, что, отталкивая его от них, позволяло думать о каждом с пренебрежением и тихой злостью. Но в то же время он смутно чувствовал, что эти его навязчивые мудрствования болезненны, нелепы и бессильны, и чувствовал, что однообразие их все больше утомляет его (21, с. 397).

Марину Зотову он напрямую сравнивает с изображениями на картине (опять сближение реального мира и вторичной реальности, здесь — художественной):

Остановливаясь на секунды перед изображениями тела женщины, он думал о Марине: «Она — красивее».

О Марине думалось почему-то неприязненно, может быть, было досадно, что в этом случае искусство не возвышается над действительностью (24, с. 13).

Неприязнь к действительности заставляет ставить выше нее искусство и неприязненно относиться к красивой женщине.

Того или иного рода двойственность оценок присуща не только Самгину. Дьякон, например, выдает такое изречение: «И был подобен измученной женщине, которая бы умоляла мужа своего не пить водку» (22, с. 102). Конечно, он жалеет измученную женщину, но и понимает бесполезность ее настойчивых уговоров, доходящую до смешного.

Некоторая оценочная двойственность может встречаться и в собственно авторской речи, не создающей «двуголосого слова» (по М. М. Бахтину) путем проникновения в нее точки зрения персонажа. Так, о приятелях дяди Хрисанфа говорится, что «все они любили выпить и поесть, а дядя Хрисанф обладал огромной кухаркой Анфимьевной, которая пекла изумительные кулебяки» (21, с. 413). Шутливо сказанные слова «обладал» и «огромной» ничуть не принижают искусство поварихи.

Женщины в «Жизни Клим Самгина» могут высказываться о женщинах вообще более сурово, чем мужчины, как Маргарита:

— Ты в бабью любовь — не верь. Ты помни, что баба не душой, а телом любит. Бабы — хитрые, ух! Злые. Они даже и друг друга не любят, погляди-ко на улице, как они злобно да завистно глядят одна на другую, это — от жадности всё: каждая злится, что, кроме ее, еще другие на земле живут (21, с. 165).

Правда, в другом поучении она дифференцирует свой пол:

— Жениться будешь — выбирай девушку с характером; они, которые характерные, — глупые, они — виднее, сами себя выговаривают. А тихоньких, скромненьких — опасайся, такие обманывают в час — два раз (21, с. 196).

Впрочем, «положительная» оценка здесь относится к «глупым».

Оценочно двойственны слова Дуняши о своем муже, которые законно будет понимать и как обобщенное противопоставление мужчин и женщин: «— Нет, ей-богу, ты подумай, — лежит мужчина в постели с женой и упрекает ее, зачем она французской революцией не интересуется!» (23, с. 141). Комично выглядит муж, рассуждающий о высоких материях в постели. Но более естественная жена все-таки и ограничена, поскольку, видно, убеждена, что образованность и высокие материи — вообще не для женщин. Ей достается своя доля комизма. Разоблачая неподходящее поведение мужа, она также и саморазоблачается. Автор с юмором относится к обоим.

Защитницей женщин в «повести» выступает мать Клим. Она их не идеализирует, но хочет, чтобы сын понял, почему они такие:

— Ты должен знать: все женщины неизлечимо больны одиночеством. От этого — всё непонятное вам, мужчинам, неожиданные измены и... всё! Никто из вас не ищет, не жаждет такой близости к человеку, как мы (21, с. 351).

Но матери нравится не любая женщина. Конечно, она неодобрительно сказала, «что красоту Алины можно понимать как наказание, которое мешает ей жить, гонит почти каждые пять минут к зеркалу и заставляет девушку смотреть на всех людей как на зеркала» (21, с. 151). А все-таки она и сочувствует девушке, которой ее красота мешает жить более спокойно и естественно.

Горький может объединить женский и мужской взгляд на женщин и мужчин, проявляющих в театре бесстыдное внимание к красивой пышнотелой Марине, что заставляет ее сказать:

— Следовало взять ложу.

Да, публика весьма бесцеремонно рассматривала ее, привставая с мест, перешёптываясь. Самгин находил, что глаза женщин светятся завистливо или пренебрежительно, мужчины корчат слащавые гримасы <...> (24, с. 49).

Марина Зотова официальным советским литературоведением объявлялась сугубо отрицательным персонажем. Даже молодой А. Д. Синаевский, который впоследствии стал верующим, в 1950-е годы, не вдаваясь в различия ортодоксальной и сектантских вер, приписывал Горькому исключительно разоблачительную позицию в их отношении:

Кормчая хлыстовского корабля, Марина Зотова в своем «богоискательстве» отражает явление, характерное для буржуазии и буржуазной интеллигенции периода столыпинской реакции: возросшее тяготение к идеям философского идеализма, к религии и поповщине. Придавая ее религиозным идеям такую исключительную форму, как хлыстовство, Горький предельно заостряет разоблачительную тенденцию романа, направленную против идеализма и религии: он подчеркивает, что между «богостроительством» и изуверством темных сектантов нет существенной разницы, показывает, до какой глубины падения, до какой степени дикости и мракобесия доходила напуганная революцией интеллигенция [6, с. 131].

Надо было показать, как Горький исправился: не только отказался от философских заблуждений своих относительно молодых лет, но и разоблачил губительность подобных заблуждений для «буржуазной интеллигенции».

Едва ли не в противовес официальному советскому литературоведению А. М. Эткинд теперь объявляет Зотову идеальной героиней, прямо утверждая (после слов о многочисленных красивых женщинах в «Климе Самгине», на которых текст редко задерживается), что она «настоящая героиня, причем положительная и самого необычного свойства. Можно сказать и больше: подлинным героем “Жизни Клим Самгина” является не слабый интеллигент, а хлыстовская богородица». Якобы в третьей части «антибиография Клим Самгина вдруг превращается в агиографию Марины Зотовой» [7, с. 748]. Житий святых Горький уж точно не писал. А. М. Эткинд цитирует его письмо 1926 г. о плане романа:

Я тут говорю о сумерках мужчины, о тупике, в который он уже давно попал. Это, поймите, не только социальный, но и духовный тупик. И ясно, что сказать «о конце<...> человека» ничего веселого я не могу. А о женщине — не умею так, как следовало бы. Вижу и чувствую, что она — растет, слышу, что она уже начинает говорить о себе неслыханным тоном и новыми словами. Мужчина тоже, как будто, начинает говорить о ней по-новому <...>. Может быть, и мне удастся сказать что-то по этому поводу в романе, который я пишу [5, с. 594].

Именно в этом усматривается «смысл фантастической фигуры Марины Зотовой: богатой и умной красавицы, хлыстовской богородицы, будущего лидера человечества» [7, с. 762]. Но в письме нет никаких намеков на хлыстовство или богоискательство. Далее автор статьи, противопоставляющей Горького и Андрея Белого (у которого в «Серебряном голубе» сектанты — уж никак не положительные герои), еще цитирует из письма слова о том, что «человечество обязательно возвратится к матриархату, мужчина доигрывает свою роль» [5, с. 590], и говорит о «феминизме Горького», который дописывал «свой роман об интеллигенте, предавшем богородицу» [7, с. 763] — уже без определения «хлыстовскую». Как будто она, «будущий лидер человечества», плохо кончила, не дождавшись торжества матриархата в масштабах человечества, из-за «предательства» Самгина. О матриархате еще в первой части отговорил Макаров.

А. М. Эткинд осуждающе комментирует оценку социальной утопии Зотовой большевиком Степаном Кутузовым:

«Была у нее нелепая идея накопить денег и устроить где-то в Сибири нечто в духе Роберта Оуэна... Фаланстер, что ли... Вообще — балаган», — с большевистской иронией рассказывает о проекте Зотовой Кутузов (XXIV, 180). Впрочем, Кутузов не склонен принимать всерьез и хлыстовские увлечения Марины: «Хлыстовство — балаган <...>. Хлыстовство — маскировка», — повторяет он, и тут его партийная линия явственно расходится с мнением Самгина и самого Горького [7, с. 760].

Не стоит забывать, что в 30-е годы писатель уже «преодолеl» свои главные расхождения с большевиками и вполне мог наряду с ними иронически относиться как к утопическому социализму Оуэна, так и к хлыстовству.

Почему-то особенно привлекает А. М. Эткинда в Зотовой «ее асексуальность» [7, с. 757]. Ранее он напоминал читателям: «<...> вдовствующая Марина намекает Самгину, что она девственница. “Что-то извращенное, темное”, — гадают Самгин (XXIII, 397)» [7, с. 751]. Хотя в рассматриваемой статье признается: «Среди многочисленных прототипов Клим Самгина самый вероятный — это автор» [7, с. 755], — в данном случае согласие Горького, который не был «асексуальным», с его персонажем не предполагается, как и в упоминаемых далее разговорах:

Слабость, трусость и прочие черты главного героя — все то, что не дает ему вступить в настоящий союз с Мариной Зотовой и, таким образом, возглавить настоящую русскую революцию — поданы как результат его избыточной мужской активности<...>. На этом фоне девственность Марины и ее разговоры с Климом о кастрации (XXIII, 325) полны значения; в этом контексте равным образом понятны и то особенное сопротивление, которые (так. — С. К.) вызывают эти сюжеты у Клим, и то «явное и обидное сожаление», с которым встречает его непонимание Марина [7, с. 762–763].

Все-таки хорошо, что Самгин не возглавил такую «настоящую русскую революцию». А зотовская «асексуальность» и самгинская «избыточная мужская активность» предстают следующим образом в сцене, про которую вспомнил В. С. Воронин в статье, перепечатанной непосредственно перед статьей А. М. Эткинда, но не этот последний:

В решающий момент интимной встречи Клима и Марины Горький показывает раздвоение обоих героев. После радения Клим застает Марину нагой перед зеркалом, он видит еще и «зеркальную» Марину, и свое отражение, и несопоставимость двух фигур мешает им обоим. Марина находит выход в том, что, «закрыв лицо ладонями, она странно качнула головою, бросилась на тахту и крикнула пьяным голосом, топая голыми ногами: “Ох, да иди, что ли!..”» (XXIII, с. 391). Разумеется, это «иди» неоднозначно и включает в себя оба противоположных направления.

Самгин «выходит от Марины, продолжая смотреть на нее и двигаясь вперед пятками» [2, с. 745]. «Предал», стало быть, «богородицу».

Но, конечно, за высказываниями героев и героинь о женщинах в итоговом произведении Горького стоит нечто большее, чем только выяснение их отношений друг к другу.

Литература

1. Волков С. История культуры Санкт-Петербурга с основания до наших дней. М.: Эксмо, 2003. 704 с.
2. Воронин В. С. Фантазия и абсурд хронологического сдвига в «Жизни Клима Самгина» // Максим Горький: pro et contra. Современный дискурс. Антология. СПб.: Изд-во РХГА, 2018. С. 739–746.
3. Горький М. Полн. собр. соч. М.: Наука, 1974. Т. 21–24.
4. <Колобаева Л. А.> М. Горький // История русской литературы XX века: проза 1920–1940-х годов. М.: Юрайт, 2018. С. 9–30.
5. Литературное наследство. Т. 70. Горький и советские писатели. Неизданная переписка. М.: Изд-во АН СССР, 1963. 736 с.
6. <Синяевский А. Д.> А. М. Горький // История русской советской литературы: в 3 т. Т. I. М.: Изд-во АН СССР, 1958. С. 99–194.
7. Эткинд А. М. Горький и Безбедов: подтекст «Серебряного голубя» в «Климе Самгине» // Максим Горький: pro et contra. Современный дискурс. Антология. СПб.: Изд-во РХГА, 2018. С. 747–776.

УДК 821.161.1

Никё Мишель,
доктор филологических наук, профессор,
университет г. Кан, Франция
michel.niqueux@unicaen.fr

ТИПОЛОГИЯ ЭКФРАСИСА В «ЖИЗНИ КЛИМА САМГИНА» М. ГОРЬКОГО¹

Самгин — наблюдатель, который смотрит на мир как на спектакль или на картину. «Жизнь Клима Самгина» представляет много примеров экфрасиса, — описания произведения изобразительного искусства в литературном тексте. Картины служат либо сравнением (в особенности для женских фигур), либо символом мира (картины Босха, триптих неизвестного художника, напоминающего Чюрлениса), и играют сюжетобразующую функцию. С другой стороны героини описаны как картины (обратный экфрасис).

Ключевые слова: Максим Горький, «Жизнь Клима Самгина», живопись, экфрасис.

Niqueux Michel,
doctor of Philology, Professor,
University of Caen, France
michel.niqueux@unicaen.fr

TYPOLGY OF EKPHRASIS IN “THE LIFE OF KLIM SAMGIN” BY M. GORKY

Samgin is an observer who looks at the world as a show or a picture. “The Life of Klim Samgin” presents many examples of ekphrasis (descriptions of a painting in a literary text). The paintings serve either as a comparison (especially for female figures) or as a symbol of the world (paintings by Bosch, triptych of an unknown artist reminiscent of Čiurlionis), and play a plot-forming function. On the other hand, the heroines are described as paintings (reverse ekphrasis). This paper is a slightly revised version of the article first published in: L. Geller, ed., Ekphrasis in Russian literature. Proceedings of the Lausanne Symposium, M., MIK, 2002, p. 123–134.

Keywords: M. Gorky, “The Life of Klim Samgin”, painting, ekphrasis.

Горький любил живопись, собирал картины, посещал музеи и выставки, общался с известными художниками — Серовым, Репиным, Исааком Бродским (в 1910-е годы, до того, как Бродский стал Исаком Бельведонским у Маяковского), М. Нестеровым и его учеником Павлом Кориным, и др. В декабре 1907 г. он пишет К. Пятницкому из Рима: «Облазил все музеи, был в частных галереях, видел кучу интересного, — голова моя подобна лавке антиквария» [Г-24, т. 6, с. 126].

В творчестве писателя экфрасис, т.е. описание произведения изобразительного искусства в литературном тексте, встречается почти исключительно в «Жизни Клима Самгина». Как и Горький, Клим посещает музеи в Москве, в Дрездене, в Берлине и в Париже. Его эстетические вкусы близки к вкусам самого Горького: «новому», или «декадентскому» искусству он предпочитает искусство, которое сразу понятно («чуждачеств» «господина Врубеля» он не любит [Г-30, т. 23, с. 194–197], а натуралистическому искусству — такое искусство, которое облагораживает, «подкрашивает» действительность:

Останавливаясь на секунды перед изображениями тела женщины, он думал о Марине [Зотовой]: «Она — красивее». О Марине думалось почему-то неприязненно, может быть, было досадно, что в этом случае искусство не возвышается над действительностью. В пейзаже оно почти всегда выше натуры [Г-25, т. 24, с. 13].

¹ Статья являет собой переработанную версию работы, впервые напечатанной в книге: Экфрасис в русской литературе. Сб. трудов Лозаннского симпозиума / ред. Л. Геллер. М.: МИК, 2002. С. 123–134.

В первой части романа Клим относился иначе к поэтизации действительности:

То же самое желание скрыть от самих себя скудность природы я вижу в пейзажах Левитана, в лирических березках Нестерова, в ярко-голубых тенях на снегу <...> голубых теней в природе нет. Все это придумывается для самообмана, для того, чтоб нам уютней жилось [Г-25, т. 21, с. 269–270].

Но в конце этой же первой части романа Клим видит природу глазами Левитана. Это своего рода обратный или опосредствованный экфрасис, где описание природы отражает описание картины, данное не главным персонажем, а внесюжетным посредником:

Блестела золотая парча, как ржаное поле в июльский вечер на закате солнца: полосы газета напоминали о голубоватом снеге лунных ночей зимы, разноцветные материи — осеннюю расцветку лесов; поэтические сравнения эти явились у Клима после того, как он побывал в отделе живописи, где «объясняющий господин», лобастый, длинноволосый и тощий, с развинченным телом, восторженно рассказывало публике о пейзаже Нестерова, Левитана, назвал Русь парчовой, ситцевой и наконец — «чудесно вышитой по бархату земному шелками разноцветными рукою величайшего из художников — божьей рукою» [Г-25, т. 21, с. 538].

Несмотря на некоторую иронию поветствователя, поэтизация природы нравится Самгину. Во второй части он даже соглашается с мнением о том, что Левитан и Нестеров пишут Россию «не такой яркой и цветистой, как она есть» [Г-25, т. 21, с. 295]. Горький же пишет (в статье 1926 г. о Пришвине): «Я очень долго восхищался лирическими песнопениями природе, но с годами эти гимны стали возбуждать у меня чувство недоумения и даже протеста. <...> Левитан не “открыл” её [красоту русской природы], а внёс от себя, как свой человеческий дар Земле» [Г-30, т. 24, с. 265].

Амбивалентное отношение к Левитану отражает двойственное отношение Горького к действительности, его колебания между романтизмом и реализмом, между Чижом, который лгал, и Дятлом — любителем истины.

Экфрасис раскрывает мировоззрение действующих лиц романа и их создателя. В искусстве Горький ценил «образ, идею, дух. Ему были чужды только эстетические и чисто живописные управления» [4, с. 350]. В музеях Самгин обычно читал картины «как книги», «и сам видел, что это обесцвечивает их» [Г-25, т. 24, с. 13]. Поэтому, возможно, все виды экфрасиса, которые встречаются в романе, сводятся к двум литературным тропам, к сравнению и к символу.

Главную (по количеству) группу экфрасиса-сравнения составляют сравнения с иконами. Недаром Горький работал в иконописной мастерской в Нижнем Новгороде в 1882–1885 гг. Вот образцы этих сравнений:

— Тесной группой шли политические, человек двадцать, двое — в очках, один — рыжий, небритый, другой — седой, похожий на икону Николая Мирликийского [Г-25, т. 21, с. 391]

— Волосы на голове он тоже подстриг, они лежали раздвоенным чепчиком, и лицо Томилина потеряло сходство с нерукотворенным образом Христа [Г-25, т. 21, с. 393]

— в ворота, с улицы, вошел дворник Захар, похожий на Николая Угодника [Г-25, т. 22, с. 214]

— до локтей ее руки [Варвары] были прижаты к бокам, а от локтей понаты, как на иконе Знамения Абалацкой богоматери, короткие, железные пальцы шевелились [Г-25, т. 22, с. 273]

— Кожа лица [Дьякона] сморщилась, лицо стало длинным, как у Василия Блаженного с дешевой иконы «богомаза» [Г-25, т. 22, с. 423]

— Спивак в белом капоте, с ребенком на руках, была похожа на Мадонну с картины сентиментального художника Боденгаузена, репродукции с этой модной картины торчали в окнах всех писчебумажных магазинов города [Г-25, т. 22, с. 44]

Во всех этих сравнениях экфрасис как таковой, то есть в виде описания, — нулевой: подразумевается, что читатель знает эти иконы или Мадонну немецкого художника, и сам перенесет их отличительные черты на персонажей романа.

Все эти сравнения относятся к речи повествователя. В следующих примерах сравнение приписывается Самгину:

— В эту минуту и явилась Лидия, в странном, золотистого цвета халатике, который напомнил Климу одеяния женщины на картинах Габриэля Росетти [Г-25, т. 21, с. 506]

— В сумраке, среди ковров и мягкой мебели, Марина напоминала одалиску, изображенную жирной кистью какого-то француза [Г-25, т. 23, с. 131; ср. т. 22, с. 141. Картина Ренуара?]

— Самгин подумал, что этот человек [Диомидов], наверное, сознательно делает себя похожим на икону Василия Блаженного [Г-25, т. 24, с. 388]

Более подробно описывается лишь олеография, которая

изображала сытую женщину с бубном в руке, стоявшую у колонны. И живая женщина за столом у самовара тоже была на всю жизнь сыта: ее большое, разевшееся тело помещалось на стуле монументально крепко, непрерывно шевелились малиновые губы, вздувались сафьяновые щеки пурпурного цвета, колыхался двойной подбородок и бугор груди [Г-25, т. 21, с. 393].

Здесь отчетливо выступает зеркальная функция живописи. «Живая женщина» — как будто двойник изображенной женщины, и она описана как красочная картина Машкова или Кустодиева («малиновые губы», «сафьяновые щеки и пурпурного цвета»), с глаголами движения.

Мотив отражения в зеркале — один из самых частых и своеобразных в «Жизни Клима Самгина», который содержит очень много «*mises en abyme*», то есть удвоений сюжета или мотива во внутреннем зеркале [10]: Самгин «жил среди людей, как между зеркал, каждый человек отражал в себе его, Самгина, и в то же время хорошо показывал ему свои недостатки» [Г-25, т. 22, с. 114]. Как и в живописи мотив зеркала связан с вопросом о действительности и ее отображении, но в обратном порядке: зеркало отображает объективное, а не желаемое изображение, оно разоблачает Самгина, срывая с него маску, показывая его бессилие [6, с. 280]:

Самгин шагнул еще, наступил на горящую свечу и увидел в зеркале рядом с белым стройным телом женщины человека в сереньком костюме, в очках, с острой бородкой, с выражением испуга на вытянутом желтом лице — с открытым ртом.

— Уйди, — повторила Марина и повернулась боком к нему, махая руками. Уйти не хватало силы, и нельзя было оторвать глаз от круглого плеча, напряженно высокой груди, от спины, окутанной массой каштановых волос, и от плоской серенькой фигурки человека с глазами из стекла [Г-25, т. 23, с. 390–391; ср. с. 193].

Марина описана как картина (к тому же отражение женщины в зеркале — традиционный сюжет в живописи), с помощью красочных и физических эпитетов: каштановый, серенький, янтарный; круглый, высокий, плоский. Получается экфрасис с живой картины, обратный экфрасис. Такой прием встречается в портретах разных персонажей. В описаниях Лидии, например, преобладают красочные определения, и можно заметить постепенное выцветание Лидии по мере того, как она переходит в «реакционный», т.е. мистический лагерь.

Второй главный тип экфрасиса, экфрасис-символ, представлен подробным описанием картин Босха и живописцев-символистов (или декадентов, как тогда говорили): Самгин

остановился пред темноватым квадратом, по которому в хаотическом беспорядке разбросаны были странные фигуры фантастически смешанных форм: человеческое соединялось с птичьим и звериным, треугольник с лицом, вписанным в него, шел на двух ногах. Произвол художника разорвал, разъединил знакомое существующее на части и комически дерзко связал эти части в невозможное, уродливое. Самгин постоял пред картиной минуты три и вдруг почувствовал, что она внушает желание повторить работу художника, — снова разбить его фигуры на части и снова соединить их, но уже так, как захотел бы он, Самгин. Протестуя против этого желания и недоумения, он пошел прочь, но тотчас вернулся, чтоб узнать имя автора. «Иероним Босх» — прочитал он на тусклой медной пластинке и увидел еще две маленьких, но столь же странных. <...> Имя — Иероним Босх — ничего не напоминало из истории живописи. Странно, что эта раздражающая картина нашла себе место в лучшем музее столицы немцев.

Самгин покупает монографию о Босхе и рассматривает ее дома:

Крылатые обезьяны, птицы с головами зверей, черти в форме жуков, рыб и птиц; около полуразрушенного шалаша испуганно скорчился святой Антоний, на него идут свинья, одетая женщиной, обезьяна в смешном колпаке; всюду ползают различные гады; под столом, неведомо зачем стоящим в пустыне, спряталась голая женщина; летают ведьмы; скелет какого-то животного играет на арфе; в воздухе летит или взвешен колокол; идет царь с головой кабана и рогами козла. В картине «Сотворение человека» Саваоф изображен безбородым юношей, в раю стоит мельница, — в каждой картине угрюмые, но все-таки смешные анахронизмы.

«Кошмар», — определил Самгин и с досадой подумал, что это мог бы сказать всякий [Г-25, т. 24, с. 13–14; ср. т. 16, с. 201].

Здесь дается сводный экфрасис картин Босха: можно узнать «Искушение святого Антония», «Гротескные фигуры» (которые не находятся в Берлинском музее), и другие. Так как Самгин не знал этого художника (что мало правдоподобно), получается экфрасис-острашение, который усиливает впечатление абсурдности: смысла нет, есть только хаос, нелепости. Босх становится для Самгина моделью, зеркалом окружающего его мира:

Большинство людей — только части целого, как на картинах Иеронима Босха. Обломки мира, разрушенного фантазией художника», — подумал Самгин и вздохнул, чувствуя, что нашел нечто, чем объяснялось его отношение к людям [Г-25, т. 24, с. 20].

Живопись проецируется на действительность и служит ключом к ее познанию.

С приближением старости Клим Иванович Самгин утрачивал близорукость, зрение становилось почти нормальным, он уже носил очки не столько из нужды, как по привычке; всматриваясь сверху в лицо толпы, он достаточно хорошо видел над темно-серой массой под измятыми картузами и шапками костлявые, чумазные, закоптевшие, мохнатые лица и пытался вылепить из них одно лицо. Это не удавалось и, раздражая, увлекало все больше. Неуместно вспомнился изломанный, разбитый мир Иеронима Босха, маски Леонардо да Винчи, страшные рожи мудрецов вокруг Христа на картине Дюрера [Г-25, т. 24, с. 565; ср. т. 24, с. 87; т. 22, с. 340].

Сам Самгин, со своей раздвоенностью, своими двойниками, расколотый в одном кошмаре на десятки Самгиных [Г-25, т. 24, с. 20; т. 23, с. 139] является фигурой из мира Босха. И интересно отметить, что когда он рисует (это случается один только раз в романе), он сам этого не зная, рисует в духе Босха, и в его рисунке проявляется его подсознание:

Было очень трудно представить, что ее (Марины) нет в городе. В час предвечерний он сидел за столом, собираясь писать апелляционную жалобу по делу очень сложному, и рисуя пером на листе бумаги мощные контуры женского тела, думал:

«Будь я романистом...»

Начал он рисовать фигуру Марины маленькой, но постепенно, незаметно все увеличивал, расширял ее и, когда испортил весь лист, — увидал пред собой ряд женских тел, как бы вставленных одно в другое и заключенных в чудовищную фигуру с уродливыми формами.

«Да, будь я писателем, я изобразил бы ее как тип женщины из новой буржуазии» [Г-25, т. 23, с. 339–340].

Горький проявил большой интерес к творчеству Босха (и открытие Босха Самгиным, возможно, автобиографично). В его библиотеке была немецкая книга о Босхе [Г-25, т. 25, с. 446]. Интересно, что после (загадочной) смерти Максима, он пишет о своем сыне: «Он был крепкий, здоровый человек, Максим, и умирал тяжело. Он был даровит. Обладал своеобразным, типа Иеронима Босха, талантом художника» (письмо Р. Роллану от 26 мая 1934 г.).

Вторую группы символических картин составляют картины прерафаэлитов и художников-декадентов.

После давки на Ходынском поле, где Самгин видел «толстый, плотно спрессованный слой человеческой икры» (образ человеческой икры (на Невском проспекте) встречается в «Петербурге» Белого в гл. VI изд. 1913 г.), «перед глазами его вставал подарок Нехаевой — репродукция с картины французского художника Рошгросса «Погоня за счастьем»: густая толпа людей всех сословий, сбивая друг друга с ног, бежит с горы на край пропасти.

Унизительно и страшно катиться темненькой, безличной икринкой по общей для всех дороге к неустранимой гибели» [Г-25, т. 22, с. 114]. Антиутопическая картина соответствует скептицизму Самгина.

Подобная по теме картина (по всей вероятности картина Р. Геннеберга «Die Jagd nach dem Glück») была описана за 30 лет до романа в нехудожественном тексте («Ответ А. А. Карелину»):

Есть одна картина, — я не помню ее автора, — знаю, что это француз. По мостику над пропастью скачет на коне чрез трупы женщин и детей возбужденный человек, простирая жадно вперед руки. Впереди его Фортуна на колесе. Она зовет к себе и мчится от него вдаль, держа в одной руке рог изобилия, из которого сыплется золото, в другой — лавры. Сама она прекрасна и молода. А сзади человека, почти уже рядом с ним, стремящимся за счастьем, молча скачет, бросая на него тень, смерть в черном плаще и а черном коне. Вам понятна эта картина, вы знаете, как ее назвать. Вы сразу видите, что пред вами погоня за счастьем, скачки к смерти [Г-30, т. 23, с. 196].

В романе Горький дал не столько описание, сколько интерпретацию картины, ее главный символический смысл. Он как бы переписал ее. Как пишет М. Риффатерр, это только «иллюзия экфрасиса»: «экфрасис раскрывает не картину, а того, кто созерцает ее» [13, с. 220].

Символические картины висят и в комнате Варвары, будущей жены Самгина. Они служат психологическим портретом женщины:

На стенах, среди темных квадратиков фотографий и гравюр, появились две мрачные репродукции: одна с картины Беклина — пузырчатые морские чудовища преследуют светловолосую, несколько лысоватую девушку, запутавшуюся в морских волнах, окрашенных в цвет зеленого ликера [«Im Spiele der Wellen», 1883]; другая с картины Штука «Грех» — нагое тело дородной женщины обвивал толстый змей, положив на плечо ее свою тупую и глупую голову [Г-25, т. 22, с. 134–135].

Второй раз известная картина немецкого художника фон Штука «Грех» (1893) появляется в комнате Дронова: «на стене большая репродукция с картины Франца Штука «Грех» — голая женщина, с грубым лицом, в объятиях змеи, толстой, как водосточная труба, голова змеи — на плече женщины» [Г-25, т. 24, с. 188].

Оба раза картина описана через взгляд Самгина, но второй раз женщина наделена отрицательным признаком (грубое лицо), которого не было в первом описании, где картина висела в комнате желанной девушки. К тому же, в отличие от «голой», прилагательное «нагое», употребленное в первом описании имело «несколько приподнятый характер» [7, 8].

Самым подробным экфрасисом является описание символистского триптиха в конце второй части романа. Триптих изображает, скорее воссоздает три этапа человеческого развития, — «Мир до человека», «Мир в плену человека» и победу Разума.

Рассказывает Варвара:

— Знаешь, меня познакомили с одним художником: не решаю, талантлив ли он, но — удивительный! Он пишет философские картины, я бы сказала. На одной очень яркими красками даны змеи или, если хочешь, безголовые черви, у каждой фигуры — четыре радужных крыла, все фигуры спутаны, связаны в клубок, пронзают одна другую, струятся, почти сплошь заполняя голубовато-серый фон. Это — мировые силы, какими они были до вмешательства разума. Картина так и названа «Мир до человека». Понимаешь? Общее впечатление хаотической, но праздничной игры.

<...>

— На втором полотне все краски обесцвечены, фигуры уже не крылаты, а выпрямлены: струистость, дававшая впечатление безумных скоростей, — исчезла, а главное в том, что и картина исчезла, осталось нечто вроде рекламы фабрики красок — разноцветно тусклые и мертвые полосы. Это — «Мир в плену человека». Художник — он такой длинный, весь из костей, желтый, с черненькими глазками и очень грубый — говорит: «Вот правда о том, как мир обезображен человеком. Но человек сделал это на свою погибель, он — враг свободной игры мировых сил, схематизатор; его ненавистью к свободе созданы религии, философии, науки, государства и вся мерзость жизни. Скоро он своей идиотской техникой исчерпает запас свободных энергий мира и задохнется в мертвой неподвижности» ...

— Что-то похожее на иллюстрацию к теории энтропии, — сказал Самгин.

Варвара приподняла ресницы и брови:

— Энтропия? Не знаю.

И продолжала, действительно как бы затверживая урок:

— И потом еще картина: сверху простерты две узловатые руки зеленого цвета с красными ногтями, на одной — шесть пальцев, на другой — семь. Внизу пред ними, на коленях, маленький человечек снял с плеч своих огромную, больше его тела, двуличную голову и тонкими, длинными ручками подает ее этим тринадцати пальцам. Художник объяснил, что картина названа: «В руки твои предаю дух мой». А руки принадлежат дьяволу, имя ему Разум, и это он убил Бога [Г-25, т. 22, с. 454–455].

Автор триптиха не назван и не раскрыт ни в историко-литературном комментарии Вайнберга [2], ни в примечаниях к «Полному собранию сочинений», которые занимают целиком последний том. Можно подумать, что триптих — плод фантазии самого Горького, основанный на общей символистской живописи. На самом деле эти философские картины напоминают творчество Чюрлениса, который написал несколько триптихов, и работал над изображением Мысли или Сознания. Его цикл «Сотворение мира» (1906) или «Соната звезд. Анданте» (для первой части триптиха) больше всего похожи на произведение неизвестного художника. В романе Горький дает полу-вымышленный экфрасис, посредством которого он выражает задушевные свои философские мысли.

Как поклонник Фауста (в начале было деяние, а не Логос), Горький-боготворец чтит разум, но разум органически слитый с волей: это психофизическая энергия, синтез духа, воли и разума, который невозможен для мертвого разума Самгина, но который способен сотворить чудеса, как в «Исповеди» или в эпоху пятилеток. Олицетворение голого разума Сатане мы найдем у хлыстовки Марины (в третьей части романа), в уста которой Горький вкладывает гностические рассуждения [5]:

— Вы, интеллигенты, в статистику уверовали: счет, мера, вес! Это все равно, как поклониться бесенятам, забыв о Сатане...

— Кто же Сатана?

— Разум, конечно [Г-25, т. 23, с. 197; см. с. 239].

В течение всего романа Самгин находится в плену рассудочной «системы фраз», и поэтому Марина Зотова, олицетворяющая народную культуру и революцию духа, не достается ему.

Как отметил Воронский, «мысль о разобщенности стихийного и разумного начал одна из основных у Горького» [3, с. 70; 1]. В автобиографическом рассказе «Сторож» (1923) Горький признается: «Я страдал тогда “фанатизмом знания”, меня пленил и вел за собой “фанатик знания” — Сатана» [Г-25, т. 16, с. 147].

Описание символического триптиха дает Варвара, непопулярный персонаж. Но если заглянуть в тома вариантов, обнаруживаешь, что первоначально то же самое описание давалось большевиком Кутузовым [Г-10, т. 8 (1), с. 667–669]. Как интерпретировать эту смену носителя экфрасиса?

Во-первых, она подтверждает композиционный принцип романа: мысли автора распределены между всеми персонажами, независимо от их степени «положительности», как это видно с образом Марины, которая является как бы рупором философии Горького, несмотря на то, что она сектантка-хлыстовка: «Подлинным героем «Жизни Клим Самгина» является не слабый интеллигент, а хлыстовская богородица. Для того, кто дочитал роман до его третьего тома, анти-биография Клим Самгина вдруг превращается в агиографию Марины Зотовой» [9, с. 496].

Во-вторых, перенос описания картин с Кутузова на Варвару означает некоторую дистанцию по отношению к его философии. Как мы видели, разум сам по себе не достаточен для Горького, который мечтал о «третьем инстинкте», об «инстинкте познания»: в марте 1926 г. Горький пишет С. Григорьеву о том, что после инстинкта голода, «откуда истекло все, именуемое цивилизацией» и инстинкта любви, «создав[его] все, что мы зовем культурой», должен появиться «инстинкт познания», способный «претворить телеологию в теологию». [Г-24, т. 16, с. 20].

В этом смысле интересно проследить образ гипертрофированной головы, оторванной от тела человека в последней части триптиха. В первой редакции Кутузов толковал передачу головы дьяволу-разуму как отказ от разума:

[— Вот, Самгин, — [обратился Кутузов] *взглянув на Клима*, сказал Кутузов, — подумав, вы убедитесь, что художник этот] [Художник этот весьма характерен для наших дней, [и] *он* верно выразил процесс гниения с головы]. <...> Век разума, техники буржуазия заканчивает отрицанием силы разума]. [Г-10, т. 8 (1), с. 668–669]

В «Несвоевременных мыслях» («Новая Жизнь», 16 (3) марта 1918 г.) уже встречался этот образ головы, оторванной от тела, то есть образ расчлененной интеллигенции: «Русская интеллигенция — болезненно распухшая от обилия чужих мыслей голова, связанная с туловищем не крепким позвоночником единства желаний и целей, а какой-то еле различимой тоненькой нервной нитью».

У Платонова тот же самый образ символизирует мертвую идеологию, оторванную от жизни. Это тема картины, которая висит в комнате Веры в начале повести «Джан». Голова человека-Прометея отсохла. То же самое видит Платоновский усомнившийся Макар во сне: «ученейший человек» на возвышенности, думающий лишь о целостном масштабе, осыпается прахом от прикосновения «маленького человека».

В тридцатые годы значение разума, способного вести человечество к гибели, очень актуально. И знаменательно, что Платонов и Горький прибегают к экфрасису для постановки этой проблемы. Символическая живопись заменяет нарративный текст.

Как видно из анализа экфрасиса в «Жизни Клима Самгина», экфрасис является компонентом сюжета, имеет сюжетобразующую функцию. Живопись не декорация, не предмет обстановки, а зеркало души персонажей или мыслей автора. Экфрасис — одно из многочисленных зеркал романа. Можно отметить, что сюжет большинства описанных картин — женщина, и в особенности ее тело. Экфрасис выявляет один из главных подспудных мотивов «Жизни Клима Самгина», — но это уже другая тема.

Экфрасис тесно связан с художественной манерой Горького. Нет существенной разницы между описанием картины и описанием сюжетной сцены. Черновики Горького показывают стремление писателя вместо рассказа о событиях дать непосредственно изображение событий. Весь роман тяготеет к экфрасису, то есть к двойному мимезису, к изображению словами пластического изображения. Ведь Самгин — наблюдатель, который смотрит на мир как на спектакль или на картину («Бросив книгу на стол, он восстановил в памяти яркую картину парада женщин в Булонском лесу»)… и картину читает как книгу [Г-25, т. 24, с. 13]: познание мира начинается с картины-книги (Босх) или сводится к ней (образ Марины).

Для Самгина текст (картина) замещает жизнь; и так же для Горького идеологический дискурс подменит реальность.

Примечания

Г-10: Горький М. Полное собрание сочинений. Варианты к художественным произведениям: в 10 т. М.: Наука, 1974–1982.

Г-24: Горький М. Полное собрание сочинений. Письма: в 24 т. М.: Наука, 1997–

Г-25: Горький М. Полное собрание сочинений. Худож. произв.: в 25 т. М.: Наука, 1968–1976.

Г-30: Горький М. Собрание сочинений: в 30 т. М.: Наука, 1949–1955.

Литература

1. Агурский И. Великий еретик (Горький как религиозный мыслитель) // Вопросы философии. 1991. № 8. С. 54–74.

2. Вайнберг И. «Жизнь Клима Самгина» М. Горького. М.: Просвещение, 1970. 382 с.

3. Воронский А. Встречи и беседы с Максимом Горьким // Искусство видеть мир. М.: Сов. писатель, 1987. С. 52–73.

4. Корин П. Мои встречи с А. М. Горьким // М. Горький в воспоминаниях современников. Т. 2. М.: Наука, 1991. С. 346–354.

5. Никё М. К вопросу о хлыстовстве Марины Зотовой из «Жизни Клим Самгина» // Максим Горький и XX век (Горьковские чтения 1997 год). Н. Новгород: НГУ, 1998. С. 54–59.
 6. Петрова М. Г. Приемы образной характеристики в романе «Жизнь Клим Самгина» // О художественном мастерстве М. Горького, сб. статей. М.: Наука, 1960. С. 269–307.
 7. Словарь синонимов в русском языке: в 2 т. / под ред. А. П. Евгеньевой. Л.: Наука, 1970–1971.
 8. Ширшов И. А. Голый и нагой // Русская речь. 1998. № 2. С. 56–62.
 9. Эткинд А. Хлыст. Секты, литература и революция. М.: НЛО, 1998. 688 с.
 10. Dällenbach L. Le récit spéculaire. Contribution à l'étude de la mise en abyme. Paris: 1977. 247 p.
 11. Guillermin J.-P. (dir.) Récits/Tableaux. Lille: 1993. 295 p.
 12. Recht Roland (dir.) Le texte de l'œuvre d'art: la description. Strasbourg: 1998. 182 p.
 13. Riffaterre M. L'illusion d'ekphrasis // G. Matthieu-Castellani (éd.), La Pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture. Vincennes. 1994. P. 211–229.
-

УДК 821.161.1.

Оляндэр Луиза Константиновна,
доктор филологических наук, профессор,
Восточноевропейский национальный ун-т им. Леси Украинки (Луцк, Украина)
olk32@ukr.net

Богданова Ольга Владимировна,
доктор филологических наук, профессор,
Российский государственный педагогический ун-т им. А. И. Герцена
olgabogdanova03@mail.ru

**МАКСИМ ГОРЬКИЙ — ЖИВОПИСЕЦ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА:
ЯЗЫК ЦВЕТА И СВЕТА В РОМАНЕ «ЖИЗНЬ КЛИМА САМГИНА»¹**

В статье анализируется специфика поэтики и ее смыслообразующая роль в живописных картинах романа «Жизнь Клима Самгина», которые созданы самим М. Горьким или его героями; рассматривается, как модулируется образ эпохи Серебряного века. Показано, что протоимпрессионистический пейзаж в художественной системе романа несет в себе черты экспрессионизма благодаря деталям, говорящим о разрушении — облака, *изорванные* ветром; осколок луны *прорвал* облака и др. Отмечено, что называя имена И. Левитана, М. Нестерова, М. Врубеля и др., писатель тем самым в тексте обозначал диалогическое поле, в которое входит не только сам, но и герои романа. Высказывается мысль, что серия живописных картин, запечатлевающих современность, со временем углубляет исторический характер, а потому многие полотна могут быть отнесены к историческому жанру.

Ключевые слова: живописец, импрессионизм, супрематизм, экспрессионизм, литературный процесс, пейзаж, портрет, Серебряный век.

Olander Luisa K.,
Doctor of Philology, Professor,
Eastern European national University named after L. Ukrainka (Ukraine)
olk32@ukr.net

Bogdanova Olga V.,
Doctor of Philology, Professor,
Russian state pedagogical University named after A. I. Herzen
olgabogdanova03@mail.ru

**MAXIM GORKY — SILVER AGE PAINTER:
THE LANGUAGE OF COLOR AND LIGHT
IN THE NOVEL “THE LIFE OF KLIM SAMGIN”**

The article deals with poetics specifics and its meaning forming role in those picturesque scenes of the novel “The Life of Klim Samgin”, which were created by M. Gorky himself or his characters; it is examined how the image of the Silver Age is modulated. It is shown that the proto-impressionistic landscape in the literary system of the novel has the features of expressionism thanks to details that tell about destruction - clouds *torn* by the wind; a fragment of the moon *broke* through the clouds, etc. It is noted that by mentioning the names of I. Levitan, M. Nesterov, M. Vrubel and others, the writer thereby pointed out the dialogue field in his text, which includes not only himself with his approaches, but also introduces the novel’s characters there. It is thought that a series of such scenes depicting modernity deepen its historical character over time, and therefore many canvases can be attributed to the historical genre.

Keywords: painter, impressionism, suprematism, expressionism, literary process, landscape, portrait, Silver age.

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-012-00158 «Максим Горький как мировое явление. Роль Горького в литературе, критике, публицистике, политике, культуре и искусстве, театре, кино, современной инфосфере».

Актуальность проблемы Максим Горький — живописец Серебряного века очевидна. Методологической основой для ее разрешения может послужить статья Л. А. Спиридоновой «Трансформация жанров в творчестве М. Горького» (2019) [15], а отправной точкой для раскрытия темы — мысль о непрерывности литературного процесса, который на определенных этапах своего развития обретает новые качества. Но при этом, как известно, между этими этапами всегда появляется связывающая и одновременно разъединяющая их великая творческая личность, которая, с одной стороны, завершает некий этап, с другой — начинает качественно новый. Наиболее яркой фигурой в этом отношении был в свое время Данте Алигьери, о котором точно и образно сказал Иван Франко: «Як граничний камінь стоїть він на переході від середніх до новітніх віків» [16, с. 18].

Однако ничто не повторяется абсолютно: и Горького вряд ли можно назвать в полном смысле этого слова таким же «пограничным камнем», каким видится Данте. Однако Горький — яркий, но не совсем обычный представитель Серебряного века. Говоря словами Л. А. Спиридоновой, он «был связующим звеном между классической и новой советской литературой» [15]. Особенность писателя состояла в том, что он, вступив в новую эпоху, не просто реализовывал ранее начатое, но, будучи *деятелем*, активно способствовал становлению в ней нового этапа и одновременно создавал условия для осуществления преемственности достижений мировой литературы. Завершение Серебряного века осуществлялось Горьким и в творчестве, прежде всего, в его романе «Жизнь Клима Самгина», где ему, в первых, удалось представить яркий и целостный образ Серебряного века русской литературы и культуры¹. Во-вторых, если вдуматься во всю сеть образной системы романа, то нетрудно заметить, что Горький смоделировал и обобщенный образ *человека* времени, во всей сложности, разнообразии и кричащей противоречивости его внутреннего мира. И достигал писатель нужного результата многими средствами, в том числе визуального искусства, прежде всего — живописи.

В статье не ставится вопрос о том, как воспринимаются и воссоздаются в художественном слове полотна русских (И. И. Левитана, М. В. Нестерова, М. А. Врубеля и др.) и европейских (И. Босха, Ф. фон Штука и др.) художников, о которых в романе идет речь. Хотя было бы интересно проанализировать их в ином, чем принято, ракурсе — через поэтику — как вариант инварианта, как инобытие и интерпретацию. Небезынтересно показать механизмы воздействия живописных и музыкальных картин на человеческую душу. Ведь вызванные ими переживания зависят от условий восприятия: в первом случае содержание картины охватывается мгновенно, а во втором разворачивается во времени. Не менее важно рассмотреть их и под углом культурного трансфера, о роли которого в системе литературных взаимодействий пишет В. Д. Лобачёва [6], но для полноты к ним нужно добавить и живописные, и музыкальные взаимодействия.

Между тем цель статьи иная: проанализировать специфику поэтики и смыслообразующую роль тех живописных картин, которые созданы самим Горьким или его героями, показать как создается образ Серебряного века.

Следует исходить из того обстоятельства, что в процессе моделирования образа России, находящейся на переломном этапе истории, создавая «хронику» сорока лет жизни страны — с весны 1879 г. до октября 1917-го, Горький самими фактом обращения к разным искусствам делал большой шаг к созданию самого образа Серебряного века. Уже этим писатель маркировал его. Ведь для художников того времени *синтез искусств* был *мировидением*, *-познаванием*, *-осознанием*, *-пониманием*, *-устройством*. И явно обозначался онтологический аспект. Об этом, в сущности, теоретические изыскания В. Кандинского (1866–1944) в книге «О духовности в искусстве» (1912) [4], которые с современных позиций осмысляются в работе Е. Н. Устюговой [см.: 13]. Примечательны мысли стремящегося к единству одного из ведущих создателей *светомузыки* А. Н. Скрябина (1872–1915):

«Это не может быть индивидуально, — говорил он. — Должен быть принцип, должно быть единство. Игра случайностей — это зыбь на поверхности, а основное должно быть общее. Ведь иначе — безумие и хаос, отсутствие принципа...» [8, с. 55].

Из сказанного следует, что (цвето) светомузыка² была призвана преодолевать хаос, идя к целостности, к торжеству гармонии. В противоборстве *гармонии* и *хаоса* представлял сам *космос*.

Те же процессы происходили и в живописи. Если А. Скрябин в поэме «Прометей» вводит передающую созидательную энергию Вселенной партию *света*, то М. К. Чюрленис (1875–1911) в картинах «Ангел» (1909), «Соната солнца» (1907), «Соната звезды» (1908) озвучивает яркость красок с их ритмом и мелодикой.

Не отставал в своих новациях и балетмейстер С. П. Дягилев (1872–1929). Все окружающее требовало осмысления, ибо, как писал Н. А. Бердяев,

«Это была эпоха... расцвета поэзии и обострения эстетической чувствительности... Русская литература XX века не создала большого романа, подобно роману XIX, но создала очень замечательную поэзию» [1, с. 197].

Нельзя упускать из виду, рассматривая *живопись словом* у Горького, то обстоятельство, что венгерский живописец, близкий к импрессионизму, словенин Антон Ажбе (1862–1905), у которого учились К. Петров-Водкин, М. Веревкина, В. Кандинский и многие другие, демонстрировал, как под действием света меняется цвет. Нельзя потому, что это является диалогическим полем Серебряного века и еще одним, добавочным ключом к поэтике романа «Жизнь Клима Самгина».

Уже сказанное убеждает в том, что Горький внедряется в *макро(поли)диалогическое поле*, которое в свою очередь состоит из взаимодействующих между собой *мини(поли)диалогических полей*.

Горьковские произведения с самого начала творчества дышали поэзией и музыкой, что было подмечено В. Т. Захаровой:

«Молодой Горький, — пишет исследовательница, — очень внимателен к внешнему миру, окружающему человека. И чаще всего он изображает его в авторском описании, казалось бы вполне объективированном. Однако соотносённость образов внешнего мира с жизнью героев оказывается необычайно глубокой. Это достигается особыми средствами выразительности, в числе которых и цветопись и звукопись, и столь излюбленный писателем антропологизм не только природы, но и всего окружающего, и фиксация динамики жизни, и создаваемый при этом эффект “подтекстовости”, и начинающая угадываться символика, — все это во многом связано с атрибутикой импрессионистического письма» [2, с. 16].

Многое из подмеченного В. Т. Захаровой сохраняется в стиле Горького до конца, хотя иногда и в несколько измененном виде. Писатель, не повторяя самого себя даже в приемах, обращается в тексте к разным видам искусства, прежде всего визуальным, отдавая предпочтение живописным жанрам — пейзажу, портрету, жанровым и историческим картинам, проявляя себя мастером-новатором композиции, рисунка и живописи. Вводя непосредственно и опосредованно в повествование имена и произведения художников — И. И. Левитана, М. В. Нестерова, М. А. Врубеля и др. — тем самым он обозначал в тексте диалогическое поле.

Одна из особенностей Горького состоит в том, что созданные им визуальные образы, сохраняя самостоятельность, начинают выполнять необычную и важную смыслообразующую функцию. При этом надо отметить, что созданные писателем живописные картины разнообразны и по тематике, и по функциями, которые они выполняют в художественной системе романа. И в этом отношении особенно интересен пейзаж.

У Горького много описаний природы, но его пейзаж — это и элемент портрета, способ характеристики героя, на что исследователи давно обратили внимание. Своеобразен

даже сам ввод образов природы. Порой они появляются внезапно, и закономерность их появления намеренно приглушена.

Так, в самом начале романа, когда Иван Самгин *сидел у постели* роженицы [см.: 3, т. 12, с. 7], пейзаж вдруг «врывается» в локальное пространство и, преодолевая границы, направляет взгляд и мысли реципиента в космическую беспредельность.

Степень неожиданности велика, а поэтому даже не сразу осознается, что эта пейзажная картина, — так прочно она предстает характеристикой самого персонажа, Ивана Самгина:

«Муж на минуту задумался, устремив голубиные глаза свои в окно, в небеса, где облака, изорванные ветром, напоминали ледоход на реке, и мохнатые кочки болота» [3, т. 12, с. 7].

Картина в определенном смысле символистична. Это был, по утверждению специалистов, тот русский символизм, который обладал мечтательным оттенком и характеризовал пейзажи Левитана.

Окно здесь, служа обрамлением, создает эффект выхода в космос и тем напоминает о незащищенности, заброшенности человека в безразличный к нему мир и понуждает задуматься над вечными вопросами существования, о смысле жизни. И таким образом ненавязчиво устанавливается переключка с художественно-философской направленностью рассказа «Рождение человека» (1912), его стилистикой.

В то же время становится очевидным, что Горький с первых строк, обращаясь к пейзажу, апеллирует к архетипичным образам *небо, река, ветер*. Воспринятые так, они уже говорят не только о состоянии природы: начинает проявляться разработанная Горьким в 1912 году тема рождения человека:

«Новый житель земли русской, человек неизвестной судьбы, лежа на руках у меня солидно сопел. Плескалось и шуршало море» [3, т. 8, с. 15].

В реальном пейзаже ландшафтный концепт *море* одновременно является метафорой *моря жизни*, и в это *море* вошел *новый человек*, что вызвало и вопросы о его будущем.

Аналогично в приведенном пейзаже из «Жизни Клим Самгина» космический концепт *небо* символизирует собой мир, в который пришел новый человек и началась жизнь Клим...

Однако вопрос поставлен парадигматично: сильный /слабый. И многое в характере и судьбе Самгина определяют то, что он родился слабым. Это был факт, определивший те отношения к Клим-ребенку, которые в конце концов и навязали ему жизненную позицию: «не быть, а казаться».

Пейзаж, на первый взгляд, выполнен в стиле передвижников — голубое небо (ассоциативно так его окрашивает определение глаз Ивана Самгина: *голубиные*) сравнимо, например, с небом в идиллическом «интимном пейзаже» В. Поленова — «Московский дворик» (1878). Та же выразительная пленерная живопись, которая, по утверждению специалистов, позволяет определить ее как *протоимпрессионистическую* картину в русском искусстве. Только у Горького на этом полотне нет ни оптимистической жизнерадостности рассказа, ни поленовской теплоты: идиллию разрушают две детали — экспрессивное словосочетание *изорванные ветром* и сравнение облаков с *ледоходом*. *Ветер* и *ледоход*, здесь, с одной стороны, представлены природным явлением, с другой — они метафоризируются, пробуждая пока еще неясное и тревожное предчувствие настойчивого состояния в обществе и одновременно думы о том, что этот слабый ребенок пришел в суровый, беспокойный и холодный мир. Другими словами, в стилистике *импрессионистического* горьковского пейзажа уже присутствуют черты *экспрессионизма*.

Особенно примечателен лунный пейзаж в романе «Жизнь Клим Самгина»:

«Маленький, но очень яркий осколок луны прорвал облака; среди игл хвои дрожал серебристый свет, тени сосен собирались у корней черными комями. Самгин шел к реке, внушая себе, что он чувствует

честное отвращение к мишурному блеску слов и хорошо умеет понимать надуманные красоты речей» [3, т. 12, с. 229].

При восприятии этой картины взгляд прежде всего схватывает *серебристый свет*, ассоциативно вызывающий в памяти полотно А. Куинджи «Лунная ночь на Днепре» (1880). Живописный пейзаж полон покоя и настраивает на мысль о вечности жизни. Не то у Горького: *яркий осколок луны*, который *порвал* облака, заставляет увидеть не серп луны, а серп-сельскохозяйственное орудие, который ранит. Вслед за ним возникает вид крови: и серебряное сияние врывается *красный* цвет, который под действием лунного света меняется, становится темным. Снова возникает чувство опасности, но более грозной, чем при восприятии первого пейзажа. Здесь уже не возникает мысль о вечности жизни, напротив — все окружающее теряет свою устойчивость.

Еще более сложен кавказский пейзаж скептика Турубоева. Его целесообразно рассматривать, как и другие пейзажи в романе «Жизнь Клима Самгина», в контексте той сцены, в которую он вмонтирован, потому что только тогда раскрывается полный комплекс смыслов, которые он выражает.

«Кто-то пожаловался на холод, и тотчас, к удивлению Клима, молчаливая Спивак начала восторженно хвалить природу Кавказа. Турубоев, послушав ее минуту, две, зевнул и сказал с подчеркнутой ленцой:

— А самое интересное на Кавказе — трагический рев ослов. Очевидно, лишь они понимают, как нелепы эти нагромождения камня, ущелья, ледники и все прославленное великолепие горной природы.

Он говорил, нервно покуривая, дыша дымом, глядя на конец папиросы. Спивак не отвечала ему, а старушка Премирова, вздохнув сказала:

— На Кавказе отца моего убили...

Ей тоже никто не ответил, тогда она быстро добавила:

— На Лермонтова был похож.

Но и эти слова не были услышаны...» [3, т. 12, с. 190].

В первую очередь — и это лежит на поверхности — пейзаж является самовыражением героя, воссоздавая психологическое состояние некоторой нервозности персонажа, которую тот стремится не обнаружить. То есть пейзаж можно определить как портрет-состояние. Горький-портретист концептуально близок И. Е. Репину, стремясь выразить сложность и тонкость душевных состояний героев, воссоздать особенности их натуры. Но это далеко не все.

Туробоевская картина — это живопись модерна, ибо в ней господствует линия, создающая контуры скал, налезających друг на друга. Объем не прорисовывается, образуя белое пятно, что ведет, говоря словами искусствоведа Д. В. Сарабьянова, к «увеличению ценности плоскости», «пространство все более нейтрализуется, приобретая... метафорическое истолкование» [9, с. 220]. И вновь нарастает беспокойное чувство. Оно усиливается черно-белой палитрой и трагическим ревом ослов.

Однако и этим не исчерпывается метафорическое содержание всей картины. Предложения-маркеры: «Спивак начала восторженно хвалить природу Кавказа» и «На Лермонтова был похож», обрамляющие пейзаж Турубоева, дают ретроспективу: первое ассоциативно напоминает пушкинское: «Кавказ подо мною / Один в вышине... <...> где Терек играет в зверином веселье...» [12, т. III, с. 137]; строки «Из ранних редакций. “Евгений Онегин”»: «Вдали Кавказские громады» [12, т. V, с. 561–562]; второе — лермонтовское стихотворение «Кавказ», живописные полотна поэта — «Крестовая дорога. 1838», «Воспоминание о Кавказе», «Кавказский вид. Эльбрус» и др. — т.е. и его роман «Герой нашего времени». Соответственно выстраивается ряд, располагающий к раздумьям: *Онегин — Печорин — Турубоев*. Кроме того, через визуальный ряд воспринимается сложное взаимодействие Золотого и Серебряного веков русской литературы.

Столь же безрадостен — как у и Турубоева — вид Кавказа у Лидии Варавки:

«Адский пейзаж с черненькими фигурами недожаренных грешников. Железные горы, а на них жалкая трава, как зеленая ржавчина» [3, т. 12, с. 311].

Оба безжизненных, обесцвеченных пейзажа ассоциативно вызывают в памяти — по принципу отталкивания — небольшую по размеру (бумага, масло, 19 x 26,5) картину А. Куинджи «Снежные вершины» (1890–1895), где господствуют свет и цвет. Чистые голубые, желтые, синие тона, белая вершина Эльбруса — все создает впечатление величественности, вызывает ощущение безмерности пространства и горного воздуха, поражает игрой цвета и света, понуждая устремить взор ввысь.

Жизнерадостная палитра Куинджи контрастирует с мертвящей душу *черно-зелено-ржавой* палитрой Лидии Варавки, обесцвечивающей жизнь, лишая ее красочности, что будет через несколько строк усилено горьковским пейзажем:

«За окном шелестел дождь, глядя стекла. Вспыхнул газовый фонарь, *бескровный* огонь осветил мелкий, *серый* бисер дождевых капель» [3, т. 12, с. 311].

Очевидно, что оба пейзажа импрессионистичны. Последний выполнен в *бело-серых* тонах. Но *белое* не называется, а подразумевается: слово *бескровный* значит *бледный, анемичный*, что говорит об отсутствии *красного* цвета, который в этом случае свидетельствовал бы о наличии здоровья, жизненной энергии, того, что соответствует смыслу, заключенному во фразеологизме «кровь с молоком». Изображение дождя, стимулируя мыслительную способность реципиента, порождает интенции, направленные на осмысление всего происходящего в действительности. Сказать, что Горький был импрессионистом в живописи, было бы не вполне верно: он опирался на импрессионизм, но при этом всегда преследовал и иную смысловую цель. Думается, что Горький обращаясь к живописи, как и В. Э. Борисов-Мусатов (на это указывал Д. Сарабьянов), т.е. насыщал «образное поле не видимыми, а мыслимыми духовными категориями» [9, с. 173].

Рассматривая живописание в романе «Жизнь Клима Самгина», нетрудно заметить, что некоторые эпизоды повседневной жизни героев, в т.ч. случайные встречи, под горьковским пером превращаются в историческую картину. В них появляются личности, которым предстоит стать «архетипами русской истории» — М. Н. Ермолова (1853–1928), исполнявшая, кстати сказать, роль горьковской Вассы Железновой, В. О. Ключевский (1841–1911), В. И. Ленин (1870–1924) и др. И тут Горький солидаризирует с В. И. Суриковым, но с той разницей, что художник обращается к истории с целью «выявления объективных, самих глубинных, сущностных черт», а писатель нагружает их добавочными смыслами. Искусствоведы отмечают в суриковском реализме монументализацию образов, чему «способствуют принципы композиции» [см. 13]. Отблеск этих исканий лежит и на картине, «созданной» исповедальными признаниями дядюшки Хрисанфа:

«А когда Мария Ермолова на репетицию едет, так я на колени среди улицы встать готов, — сердечное слово!» [3, т. 12, с. 308].

По своему характеру фраза — а значит, и картина — делится на две части: объективно информативную: «*Мария Ермолова на репетицию едет*» (значимость события определяет имя) — и субъективную, лирично окрашенную «*...на колени среди улицы встать готов*». В первой части сообщается о регулярном, почти ежедневно повторяющемся факте, говорящем о предназначении дней жизни гениальной Ермоловой, жизнотворчество которой является достоянием духовной жизни русского народа, во втором — о том благоговении, которое испытывает Хрисанф, видя ее.

Эта картина полифункциональна: она воспроизводит образ повседневной, беспрерывно движущейся Москвы, теперь далеко от нас отстоящей эпохи. Уже нет тех людей, которые видели и знали М. Ермолову. Реципиент современный видит ее в изображении В. Серова, но в горьковском тексте она предстает иначе: вечно едущей к Малому театру. Подобное впечатление возникает не только благодаря настоящей форме глагола *ехать*, но и

четко прочерченной линии рисунка, которая подчеркивает направленность к цели движения великой актрисы, символизирующей собой наряду с крупнейшими ее деятелями саму Россию.

Приведенный фрагмент текста показывает, сколь значимую смыслообразующую функцию в картине выполняет линия, которая гармонизирует объем и плоскость: важно, что она не поглощена средой и пространством. Рисунок четкий, и выполнен — так представляется — в черно-белых тонах углем на ватманской бумаге.

Анализируя роль живописи в романе «Жизнь Клима Самгина», следует обратить внимание на то, что особое значение в создании образа России приобретают «необязательные» картины-эпизоды, которые осуществляют свое назначение тем жизненным самочувствием, которое в них проявляется. Но, кроме того, у Горького «необязательные» картины-эпизоды несут дополнительную смысловую нагрузку. К ним относится импрессионистическое полотно, на котором изображен «Медный всадник» — памятника Петру I работы Фальконе:

«На Сенатской площади такие же *опаловые* пузыри освещали *темную*, масляно блестящую фигуру буйного царя, бронзовой рукою царь указывал на Запад, за широкую реку; над рекою *туман* был еще более густ и холодный...» [3, т. 12, с. 152].

Белый опал с его радужными, то с голубоватыми, то с желтоватыми отливами, сочетался с темной фигурой, что приближенно к черному, и белым, вероятно, с серовато-синеватым оттенком туманом — все это вызывает ощущение тревоги, неопределенности, предчувствие грозной опасности. Но Горький счел необходимым это состояние конкретизировать:

«Клим почувствовал себя обязанным вспомнить из “Медного всадника”, но вспомнилось из “Полтавы”:
И грозным манием руки
На шведов двинул он полки.
Затем память почему-то подсказала балладу Гёте “Лесной царь”» [3, т. 12, с. 132].

Конкретизация в этом случае не была дополнением, она была уточнением, направлением мыслей героя на конкретную социально-политическую ситуацию, которая складывалась в стране. Однако, сосредоточив на том внимание, Горький не устраняет — а игра цвета и света содействует — других ассоциаций, которые возникают со сценой у «Медного всадника» и которые откликнутся в иных сценах. Достаточно вспомнить проблему Восток-Запад и славянофильство и знаковую, появляющуюся не один раз фигуру В. Ключевского, которая являет собой своеобразный маркер. Все эти обстоятельства заслуживают специального исследования и не могут быть рассмотрены в рамках статьи, а поэтому нужно указать на то обстоятельство, которое еще не было замечено: благодаря цветовой гамме в сочетании с подтекстовой музыкой, заданной ритмико-интонационным строем пушкинского стиха, акцентированная сцена погружает реципиента в самую гущу проблем времени.

Известно, что в 1910 г. В. Кандинский писал:

«...каждый художник, как дитя своей эпохи, должен выразить то, что присуще этой эпохе (элемент стиля во внутреннем значении, состоящий из языка эпохи и языка своей национальности, пока национальность существует, как таковая)» [4, с. 57].

Горький достигал этого в сочетаемых с другими средствами сериях картин, посвященных разной тематике. И этим он может быть сопоставим с В. Суриковым, который создал, например, цикл, посвященный предпетровской и петровской эпохе: «Посещение царевны монастыря», «Боярыня Морозова», «Утро стрелецкой казни», «Меншиков в Березове»: они самостоятельны, но связаны внутренней связью. У Горького такая связь проявлена открыто. И в то же время каждая его серия, состоящая из цикла разножанровых картин, обладает определенной целостностью и может получить условное название:

«Поднятие колокола», «Ходынка. 18 (30) 1896 г.», «9 января 1905 г.», «Декабрьское восстание 1905 г. в Москве» и др. И горьковская цветовая гамма позволяет установить диалогические отношения его живописи с живописными полотнами художников времени. Конечно, в статье речь идет о созвучиях произведений, а не о прямых намерениях Горького вступить в творческое взаимодействие с тем или иным художником, хотя, вероятно, и такая тема возможна. Так, цветовая гамма в серии картин Горького, посвященных трагедии, произошедшей на Ходынском поле, по-особому созвучна с живописью-свидетельством В. Е. Маковского — акварелью «Ходынка. 18 (30) 1896 г.» и большим полотном «На Ваганьковском кладбище. Похороны жертв Ходынки» (1896–1901).

Акварель Маковского «Ходынка» пестра, но в ней превалируют неярко красный, чистый красный, желтый и черный тона — это толпа, в которой еще различимы лица, над нею в туманной дымке серо-синее небо. Художник изобразил начало давки, тогда как у Горького — ее ужасающий результат:

«Самгин не выпался, идти на улицу не хотелось, он и на крышу полез неохотно. Оттуда даже невооруженные глаза видели над полем облако серовато-желтого тумана. Макаров, поглядев в трубу и передавая ее Климу, сказал, сонно шурясь:

— *Икра.*

Да, накрытое непонятным облаком, казалось смазано толстым слоем *икры*, и в *темной* массе ее, среди мелких, кругленьких зерен, кое-где светились белые, *красные* пятна, прожилки.

— *Красные* рубахи — точно *раны*, — пробормотал Макаров и зевнул воющим звуком» [3, т. 12, с. 354].

Цветовой ряд представлен сначала опосредовано, через предметность (*икра.*, *толстый слой икры*), а затем непосредственно, со степенью интенсивности: *темный* (приближенный к черному) — *белые* — *красные* (пятна) — *красные* (рубахи) — создают атмосферу траура.

Метафора *икра* — эта красная или черная масса — оказывает сильнейшее психоэмоциональное воздействие и связывается с кровью.

Следующая выраженная средствами живописи сцена в романе, где речь идет о трагедии Ходынки, наоборот, воспроизводит события предшествующие тем, что запечатлел Маковский в картине «На Ваганьковском кладбище. Похороны жертв Ходынки»:

«По улице раскрашенной флагами, четко шагал толстый, гнедой конь... <...> С телеги из-под нового брезента, высунулась и просительно нищенски тряслась голая по плечо рука, окрашенная в *синий* и *красные* цвета, на одном из ее пальцев светилось золотое кольцо. Рядом с рукой качалась *рыжевато*, растрепанная коса, а на задке телеги вздрагивала нога в *пыльном сапоге*, противоестественно свернутая набок» [3, т. 12, с. 356].

Колорит выдержан в грязно-серо бежевых с коричневыми вкраплениями (натуральный цвет брезента), серо-черных (*пыльные сапоги*), мертвящих *синих* и *красных* тонах. Все это перекликается с разбросанными по тексту цветовыми образами: «Черная сеть птиц...», «колебание икринок» [3, т. 12, с. 354], «...над рыжими и зелеными квадратами крыш», «город напоминал старое, грязноватое и местами и местами изорванное одеяло, пестро покрытое кусками ситцев» [3, т. 12, с. 355], «над серым бульжником мостовой», «черные лошади», зеленые телеги [3, т. 12, с. 355] и т.д. И эта гамма красок сама по себе несет метафорический характер. Она направляет реципиента от непосредственного созерцания к логическим размышлениям о жизненном порядке. Казалось, можно бы было утверждать, что описания Горьким Ходынки выполнены в духе импрессионизма, осложненного экспрессионизмом, если бы не фразы «Клим стал смотреть на необъятное для глаза *нагромождение* разнообразных зданий Москвы», «В одной из *трещин города* появился *синий* отряд полиции» [3, т. 12, с. 355], которые заставляют увидеть мир в стиле *кубизма*. Его зачатки специалистами замечены у Врубеля, хотя он и оставался «в границах модерна и символизма» [9, с. 215], у Малевича [5; 9], у братьев Бурлюков и др.

А. И. Овчаренко писал:

«К выполнению своего замысла Горький пошел путем труднейшим. Закономерность движения России <...> он попытался раскрыть не только и не столько через изображение крупнейших событий, потрясших Россию в конце XIX — начале XX века, сколько через их отражение в духовной жизни эпохи, в умонастроениях, философских, политических, этических и эстетических спорах, психологических метаниях, личных драмах людей всех классов, сословий и социальных групп на протяжении почти полувека» [7, с. 94].

Вдумываясь в высказывание ученого, сегодня хочется отказаться от таких слов, как *раскрыл* и *отразил*... На наш взгляд, продуктивнее говорить о *моделировании* действительности, потому что *модель* всегда удобнее рассматривать в разных ракурсах, она обретает самостоятельное существование. Однако ключевая мысль высказывания не только верна, но и понуждает ее развить. А это означает, что, вероятно, целесообразно проследить то, как «эстетические споры» проявлялись в реализации художественных замыслов, в поисках путей познания жизни.

И если осмыслять особенности изобразительного искусства Серебряного века, нельзя пройти мимо того факта, что художники и прежде всего В. Э. Борисов-Мусатов, «стремились к уподоблению живописной структуры музыкальному образу» [9, с. 215]. Это характерно художественному мышлению. Горький живописал словом и был более свободен. У него в сцене похорон Баумана живописная структура картины (акцентируется шествие с красными знаменами, которые напоминали огромный зонт) пластично переходит к структуре музыкальной, создавая в результате монолитный образ, сложившийся из визуальных и звуковых впечатлений.

Говоря о пейзаже в романе «Жизнь Клима Самгина», нельзя не отметить, что горьковская живопись словом — это скорее живопись кинематографа, ибо она синтезирует в целостный образ визуальность, звук и движение.

Городские пейзажи Петербурга, Москвы, Русьгорода (прототип Нижний Новгород) подаются по принципу контраста, в разной цветовой гамме, в соответствующих ритмах, а потому раскрываются в ключе сравнения.

Уникальна по художественному решению живописная картина, которую условно можно назвать «Тревожная ночь в Москве: Декабрьское восстание 1905 г.».

«Город стал не реален, как не реально все во тьме, кроме самой тьмы. И, как всякий человек в темноте, Самгин с неприятной остротой ощущал свою реальность. Люди шли очень быстро, небольшими группами, и, должно быть, одни из них знали, куда они идут, другие шли, как заплутавшиеся, — уже раза два Самгин заметил, что, свернув за угол в переулок, они тотчас возвращались назад. Он тоже невольно следовал их примеру. Его обогнала небольшая группа, человек пять; один из них курил, папироса вспыхивала часто, как бы в такт шагам; женский голос спросил тоном обиды:

— Господа, — неужели это серьезно? — И крикнул: — Да бросьте папиросу!

Вздвогнув, Самгин подумал, что Москва в эту ночь страшнее Петербурга, каким тот был ночью на 10 января» [т. 12, с. 9].

Здесь нет цвета, картина строится на игре тьмы и света. Кромешная тьма подчеркивается частыми вспышками папиросы, которые на какое-то мгновение «разрывали» тьму, что ассоциировалось со вспышками выстрелов и взрывов, но ничего не освещали. Во тьме происходит разнонаправленное движение двух групповых потоков: одно прямолинейно, другое монотонно по кругу: *одни... знали, куда... идут — другие... заплутавшиеся... возвращались назад.*

Отправной точкой не только для развертывания сюжета картины, но и для развертывания онтологического содержания, для актуализации творческой энергии реципиента служат две начальные фразы: «Город стал не реален, как не реально все во тьме, кроме самой тьмы. И, как всякий человек в темноте, Самгин с неприятной остротой ощущал свою реальность». На этом уровне ситуация — *тьма и человек во тьме* — уже текст для прочтения.

Однако *тьма* и ее контекстуальные синоним *ночь* соотносятся с черными тонами. Создается впечатление, что *тьма* (*черное*) агрессивна и таит в себе опасность. Образ *ночи*, многократно возникающий на страницах романа «Жизнь Клима Самгина», поражает многообразием смыслов, которые писатель передает.

В 2014 г., выступая на XXXVII Горьковских чтениях в Нижнем Новгороде, Л. А. Спиридонова, обратившись к поэтике романа «Мать», сначала определила центральную задачу, стоящую перед писателем, а затем и художественные приемы, необходимые для ее решения:

«В центре внимания автора, — пишет исследовательница, — преобразование человека в процессе борьбы за свои права, рост самосознания масс, проблема коллективной психологии масс, превращающихся из слепой толпы в организованную силу под влиянием социалистических идей, которые Горький уравнивает с новой верой. Это заставляет художника прибегнуть к новаторским приемам изображения: черно-белая палитра, использование религиозной образности» [14, с. 6].

Знаменательно, что прежде всего исследователем называется — и правомерно — *черно-белая палитра*, и тем самым подчеркивается та смыслообразующая роль ахроматических цветов, а в романе «Жизнь Клима Самгина» подчеркиваются и их оттенки — серое. Значимо само обращение к слову *тьма* и его контекстуальным синонимам, ибо они образуют один из самых мощных мотивов, как в симфонии, мотив противоборства *тьмы* и *света*. Иными словами, со всей очевидностью реализуется план метафизический, раскрытию которого способствует то, что Горький-живописец — и в том его специфика.

Анализируя мастерство Горького, нельзя не остановиться на том, что *тьма* и *свет* в пейзаже организуют не только пространство, но и движение людей в нем, потерявших, не находящихся путей, заблудившихся.

Особое проявление осознанной и одновременно суггестивной остроты напряженных переживаний — неуверенности, тревоги, страха и др., а также и смены переживания. В живописно описанной тревожной московской ночи во время Декабрьского восстания 1905 года, Клим оказался в ситуации, когда знакомое пространство превратилось в нечто незнакомое, пугающее и вызывающее тревогу. Но при всем том Самгин не теряет привычки наблюдать. Писатель ставит его в двойственное положение: с одной стороны, герой внутри события, с другой — вне его. Находясь физически внутри неизвестно / знакомого пространства, Клим работает с ориентирами: поворот, угол, движения людей как по кругу... Его сознание приобретает образный характер, начинает, как говорят психологи, «самостоятельно работать когнитивная карта, образная память». Но сложность горьковского подхода состоит в том, что — вдруг! — оказывается, что Клим не один, он среди множеств. И услышанный им вопрос: «Господа — неужели это серьезно?» и крик: «Да бросьте вы папиросу!» — это и его крик. Все, как и он, стремятся найти выход, обрести себя. Сцена дает выход ко многим художественно-философским и эстетическим системам.

В ходе раздумий над поэтикой сцены декабрьской ночи в метатекстовом пространстве ощущается диалог Горького с «Черным квадратом» (1915) К. Малевича, вспоминаются и теоретические размышления художника о супрематизме.

Переключка рождается ассоциативно в связи с образом темноты, которая у писателя на какой-то миг, становясь чем-то бесформенным, втягивает в себя человека. И этот диалог двух произведений, переходя границы Серебряного века, отсылает к 80-м годам XX века, устремляясь к вокальному циклу композитора В. Сильвестрова «Тихие песни» (1984) [см. 11].

Темнота, подобно тишине и молчанию, воплощается у всех троих, но по-разному, в экзистенциально-онтологическом состоянии: у Горького втягивает человека в *Ничто*, малевичевский «Черный квадрат» заставляет вглядываться в него, ибо черное и есть Ничто, а сильвестровские «Тихие песни» вытекают из *Ничто*. Однако и тут, и там все объединяется единой целью — познать себя, но не в сугубо индивидуалистическом смысле. Таким образом тема выходит за рамки Серебряного века, переходит в иные художественные системы.

То, что пейзаж в романе «Жизнь Клима Самгина» является своеобразным ключом к психологическому состоянию героя, не вызывает сомнений — на этом акцентируют внимание горьковеды. Однако, вдумываясь в некоторые, прежде всего, черно-белые пейзажные картины, невольно улавливается их смысловая поливалентность. В этом отношении интересен один из петербургских пейзажей:

«Тусклые стекла бесчисленных окон вызвали странное впечатление, как будто набиты нечистым льдом. Мокрые деревья невиданно уродливы, плачевно голы, воробьи невеселы, почти немые, безгласно возвышались колокольни малочисленных церквей, казалось, что колокольни лишние в этом городе. Над Невою в туман лениво втискивался черный дым пароходов; каменными пальцами пронзали туман трубы фабрик. Печален был подавленный шум странного города, и унижительно серые люди в массе огромных домов, а все вместе пугающе понижало ощущение собственного бытия» [3, т. 12, с. 150].

Здесь *черное* расползающееся *пятно* («дым пароходов»), находящееся в центре картины, приобретает свойства пугающе действующего лица. А организация текста такова, что все определения различных объектов города так соотносятся с *чернотой*, что кажутся ее характеристикой. Словосочетание «*Черный дым пароходов*» озвучивает *черноту*. Возникает болезненная атмосфера безвыходности и необходимость противостояния ей.

В завершение следует отметить, что в романе Горького «Жизнь Клима Самгина» все разножанровые живописные и многоуровневые картины, сохраняя самостоятельность и «сюжетную» завершенность, связаны в одну цепь и представляют собой целостный визуальный пласт смоделированной жизни, заключающий в себе комплекс художественно-философских смыслов. Сначала предстает созерцаемая действительность таковой, какой она является (точно из окна), нерасчлененная, наивно эмпирически, интуитивно воспринимаемая. Затем следуют ее множественные осознаваемые и осмысляемые пласты: жизнь отдельного человека, жизнь семьи, взятые в индивидуально- и коллективно-психологическом планах, атмосфере быта, социально-политической ситуации и постигаемые как *Бытие на онтологическом уровне*.

Главное, что бросается в глаза, — то, что многие картины написаны Горьким в русле различных художественных концепций, складывавшихся в Серебряном веке. И становится ясно, что сами художественно-эстетические концепции — символизм, импрессионизм, экспрессионизм и др. — являются в художественной системе романа «Жизнь Клима Самгина» своеобразными маркерами времени и состояния культуры.

Обычно последний горьковский роман определяют романом идей, Л. А. Спиридонова к этому добавляет:

«Жизнь Клима Самгина — это исследование о взаимодействии человека с историей, о судьбах интеллигенции и ее роли в развитии человечества» [14, с. 11].

В связи с этим отметим, что мастерство Горького-живописца, ярчайшего представителя Серебряного века, способствует решению намеченной задачи.

Примечания

1. Исторические рамки периода условно будем считать охватывающими годы с 1892 / 1896 вплоть до 1917 г. Начальные даты обычно обосновываются или выходом статьи Д. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», или появлением общества русских художников «Мир искусства» [см. подробно: 17].

2. Сегодня светомузыка в центре внимания, о чем говорят такие статьи, как «О синтезе искусств: из Серебряного века — в наш 21-й » (2014) В. А. Усольцева, «Текст и контекст художественного произведения: философско-культурологический анализ» (2014) Т. Н. Суминой, «Особенности светомузыки в творчестве А. Н. Скрябина» (2016) Т. С. Хрущевой, «Феномен музыкальной живописи в абстрактном искусстве и анимации» (2019) Т. Фэна и др.

Литература

1. *Бердяев Н. А.* Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века // О России и русской философской культуре: философы русского послеоктябрьского зарубежья. М.: Наука, 1990. С. 43–271
2. *Захарова В. Т.* Импрессионистические тенденции в русской прозе начала XX века: учебное пособие. М.: МПУ, 1993. 162 с.
3. *Горький М.* Собр. соч.: в 18 т. М.: ГИХЛ, 1962.
4. *Кандинский В.* О духовном в искусстве. М., 1992. 107 с.
5. *Кук Ин Сун.* Метафизический мир Малевича. Автореф. дис. канд. искусствоведения. М., 2006. 16 с.
6. *Лобачёва В. Д.* Культурный трансфер: определение, структура роль в системе литературных взаимодействий // Вестник ТГПУ. Томск, 2010. № 8 (98). С. 23–27.
7. *Овчаренко А. И.* М. Горький и литературные искания XX столетия. М.: Худож. лит-ра, 1982. 560 с.
8. *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. М.: Классика-XXI, 2000. 391 с.
9. *Сарабьянов Д. В.* Русская живопись XIX века среди европейских школ. Опыт сравнительного исследования. М.: Сов. художник, 1980. 108 с.
10. *Сильвестров В.* Тихі пісні. URL: https://www.youtube.com/watch?v=74SwqbBkD_s
11. *Смирнова Т. Н.* Экзистенциал тишины в творчестве В. Сильвестрова. URL: <http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/74487/1/iuro-2019-188-18.pdf>
12. *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. М.: АН СССР, 1956–1958.
13. *Устюгова Е. Н.* Русский авангард 1920-х гг.: два пути схождения жизни и искусства. URL: <http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/74486/1/iuro-2019-188-17.pdf>
14. *Спиридонова Л. А.* К вопросу о новаторстве Горького-художника // Горький — художник и мыслитель. Горьковские чтения — 2019. Мат-лы XXXVII МНК. Н. Новгород: БегемотНН, 2016. 384 с.
15. *Спиридонова Л. А.* Трансформация жанров в творчестве М. Горького // Известия РАН. Сер. литературы и языка. 2019. Т. 78. № 3. С. 14–23.
16. *Франко І.* Данте Аліг'єрі. Київ: Радянський письменник, 1965. 327 с.
17. *Штанько Е. С.* Основные художественные течения и направления Серебряного века. Специфические черты // Научные ведомости БелГУ. Сер. Гуманитарные науки. 2011. № 18 (113). Вып. 11. С. 73–82.

УДК 821.161.1.

Примочкина Наталья Николаевна,
доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник,
Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН
nprim47@yandex.ru

**«ДУША ЧЕЛОВЕКА — ПОЛЕ БИТВЫ ДЬЯВОЛА С БОГОМ»
(ПРОБЛЕМАТИКА И ПОЭТИКА РАССКАЗА М. ГОРЬКОГО «КАРАМОРА»)**

В статье проанализированы идейные и художественные особенности одного из самых психологически сложных, не поддающихся однозначной трактовке произведений М. Горького «Карамора», вошедших в его книгу «Рассказы 1922–1924 годов»; выявлено сильное влияние творчества Ф. Достоевского на проблематику этого рассказа, в котором Горький поставил себе задачу разгадать страшную загадку «двойной» души «запутанного» русского человека, способного одновременно на героизм и предательство, благородство и подлость; раскрыт символический смысл образов посланца небес — таинственного незнакомца и дьявола-искусителя — жандарма Симонова; показано, что экзистенциальная тема рассказа выражена художественными средствами, близкими к поэтике экспрессионизма.

Ключевые слова: М. Горький, «Карамора», Ф. М. Достоевский, «двойная» душа, «запутанный» человек, поэтика экспрессионизма.

Primochkina Natalia N.,
Doctor of Philology, leading researcher,
Gorky Institute of world literature
nprim47@yandex.ru

**“THE SOUL OF MAN IS THE BATTLEGROUND OF THE DEVIL AND GOD”
(PROBLEMS AND POETICS OF M. GORKY’S SHORT STORY “KARAMORA”)**

The article analyzes the ideological and artistic features of one of the most psychologically complex, not amenable to unambiguous interpretation of the works of M. Gorky “Karamora”, included in his book “Stories of 1922–1924”; it reveals the strong influence of Dostoevsky’s work on the problems of this story, in which Gorky set himself the task of solving the terrible riddle of the “double” soul of a “confused” Russian man, capable of simultaneously heroism and betrayal, nobility and meanness; the symbolic meaning of the images of the messenger of heaven — a mysterious stranger and the devil — tempter-gendarme Simonov is revealed; it is shown that the existential theme of the story is expressed by artistic means close to the poetics of expressionism.

Keywords: M. Gorky, “Karamora”, F. Dostoevsky, the “double” soul, “tangled” man, the poetics of expressionism.

В общем контексте творчества М. Горького несколько особняком стоят его рассказы и очерки, написанные в 1922–1924 гг. Советские критики и литературоведы старались обходить стороной эти странные, не поддающиеся однозначной трактовке, экспериментальные произведения. В них наиболее заметен глубокий духовный и творческий кризис писателя, вызванный событиями первой мировой войны и русской революции, и в то же время видны его упорные попытки преодолеть этот кризис путем обновления своего искусства. Одним из самых психологически сложных, неоднозначных произведений этого времени является рассказ «Карамора», вошедший в горьковскую книгу «Рассказы 1922–1924 годов».

В письме к Р. Роллану от 6 августа 1923 г. Горький делился замыслом произведения:

Пишу о некоем русском герое, искреннем революционере, который, в то же время, был искренним провокатором и посылал друзей своих на виселицу. Это не Азеф, которого я знал и который был, мне кажется, просто скотом, жадным на удовольствия. Нет, мой герой хуже. Он действительно совершал

подвиги самоотвержения, но однажды ему „захотелось совершить подлость“, как он дал объяснение, когда его судили. Мучает меня эта загадка — человеческая, русская душа. За четыре года революции она так страшно и широко развернулась, так ярко вспыхнула. Что же — сгорит, и останется только пепел — или? [4, с. 218].

Особый интерес к революционерам-provокаторам пробудился у Горького в это время не случайно. Вскоре после победы Февральской революции, открывшей доступ к архивным делам царской охраны, российская общественность была неприятно удивлена тем, что многие революционеры-подпольщики одновременно оказались и тайными агентами этой печально известной организации. Горький тоже был поражен открывшимися фактами предательства бывших революционеров. Он искренно хотел понять мотивы их поступков, разгадать страшную загадку «двойной» души такого человека.

Рассказ написан от лица главного героя — потомственного рабочего, профессионального революционера и одновременно provокатора, агента охраны Петра Каразина по прозвищу Карамора. Карамора сидит в тюрьме, ему грозит смертная казнь за предательство товарищей по революционной борьбе. Текст рассказа представляет собой предсмертные записки героя, его исповедь. Карамора искренно пытается разобраться в собственной «раздробленной» душе, понять себя. Записки фиксируют поток сознания главного героя, поток его мысли. Эти мысли подчас отрывочны и сумбурны, они постоянно путаются и противоречат друг другу, как будто в нем живет не один человек, а сразу несколько, и все они непрерывно спорят между собой. Карамору страшит не смерть, а эта постоянная утомительная борьба нескольких «я» в его душе, в его сознании. Вот как он описывает это состояние:

Живут во мне, говорю, два человека, и один к другому не притерся, но есть еще и третий. Он следит за этими двумя, за распрей их и — не то раздувает, разжигает вражду, не то — честно хочет понять: откуда вражда, почему? Это он и заставляет меня писать. Может быть, он и есть подлинный я, кому хочется понять все или хоть что-нибудь. А может быть, третий-то — самый злой враг мой? Это уж похоже на догадку четвертого [6, с. 372].

Решив заняться художественным исследованием «раздробленной» противоречивой личности, прикоснуться к «страшной и мучительной загадке образа Караморы» [9, с. 203], Горький не мог пренебречь опытом Достоевского. Известно, что многие сюжеты и образы Горького рождались в творческом споре с писателями — его предшественниками. Зачастую он пользовался приемом иронического снижения идейной проблематики их произведений, пародирования характеров их героев. В образе Петра Каразина, ставящего над собой эксперименты, желая понять, до какого края, до какой бездны падения он может дойти, можно уловить черты Родиона Раскольникова из «Преступления и наказания». А сцена, в которой Карамора насильно заставляет повеситься предателя Попова, вызывает в памяти эпизод самоубийства Кириллова из «Бесов», совершенного по принуждению Петра Верховенского и его соратников.

Герой горьковского рассказа цитирует известный лозунг Достоевского «Смирись, гордый человек!», произнесенный на открытии памятника Пушкину. Горький нашел нужным прокомментировать его в статье «Призвание писателя и русская литература нашего времени», написанной в том же 1923 г., что и «Карамора»:

...Он <Достоевский. — Н. П. > учил: “Смирись, гордый человек!”, а был он наименее терпимым и наиболее непримиримым среди русских писателей, — это еще одно из доказательств противоречивости и сложности человеческой натуры. Его мрачный и жестокий гений привил русской литературе психологический садизм, стремление к микроскопическому анализу “души” и очень ослабил волю к жизни [8, с. 8].

Но в рассказе «Карамора» Горький, явно следуя за Достоевским, отдает дань и «психологическому садизму», и «микроскопическому анализу» души своего героя. В этой же статье Горький, опираясь на известное высказывание Достоевского, провозгласил: «Душа

человека — поле битвы Дьявола с Богом» [8, с. 4]. Именно такую непрекращающуюся мучительную борьбу в душе Караморы он и попытался изобразить в своем рассказе.

Кроме того, в предсмертных записках Каразина, вообще-то весьма далекого от искусства и литературы, встречаются развернутые размышления только об одном писателе — Достоевском:

Вот когда я чувствую Достоевского: это был писатель, наиболее глубоко опьянявшийся сам собою, бешеной, метельной, внезаумной игрою своего воображения,— игрою многих в себе одном. Раньше я читал его с недоверием: выдумывает, страшит людей темнотою души человека затем, чтоб люди признали необходимость Бога, чтоб покорно подчинились его непостижимым затеям, неведомой воле. “Смирись, гордый человек!” Если это смирение и нужно было Достоевскому, то — между прочим, а не прежде всего. Прежде же всего он был сам для себя — мин дин мин. Умел жечь себя, умел выжимать жгучий сок души своей весь, до последней капли. Неужели не было случаев, когда писатель умирал внезапно, за столом своим, над листом исписанной бумаги? По-моему — такие случаи должны быть. Выписал себя до конца, до последней искры жизни и — исчез. Жаль, что этим пьяным делом я не занимался раньше [6, с. 386].

Несомненно, эти размышления рабочего парня Караморы об особенностях таланта Достоевского, признание его гениальности принадлежали самому Горькому.

Влияние художественных идей Достоевского в «Караморе» было настолько ощутимым, что об этом писали не только критики, но и друзья-писатели. Например, А. К. Воронский, которому рассказ не понравился, утверждал: «Рассказ возбуждает чувство недоумения и досады. Есть в нем много от настроений Достоевского: „позвольте подлость сделать“, и ненароком герой рассказа — провокатор — говорит, что он теперь хорошо чувствует Достоевского. И потом, нельзя так двойственно писать о провокаторах, нельзя, особенно у нас в России» [6, с. 616].

О влиянии Достоевского говорил в связи с «Рассказами 1922–1924 годов» и В. Я. Заzubрин. В письме от 9 марта 1928 г. он признавался Горькому: «...я испытал величайшее затруднение с оценкой Вашего сборника 1922–24 гг. Мне казалось, что в нем Вы пошли какой-то новой дорогой. Мне почудилось, что у Вас отросла борода того самого писателя, которого Вы так не любите, — борода Ф. М. Достоевского» [5, с. 677–678]. Весьма примечательно, что, отвечая Заzubрину, Горький отнюдь не отрицал влияния на него Достоевского, но ограничил его только «Караморой». «Для многих, да, кажется, и для Вас, — писал он 25 марта 1928 г., — все „Рассказы“ окрашены одним — „Караморой“. Это — не верно. „Рассказ о романе“, „О необыкновенном“, „Репетиция“ в моем представлении с „Караморой“ не совпадают» [5, с. 269].

Кажется, именно с Достоевским связан в рассказе Горького и таинственный образ неизвестного пришельца. Этот полуреальный, полуфантастический персонаж неожиданно появляется и так же внезапно исчезает из жизни героя. Своей внешностью и манерой поведения он напоминает то ли князя Мышкина из романа «Идиот», то ли посланного с небес ангела, то ли святого апостола.

...Тут еще явился, — вспоминает Карамора, — странный человечек и начал проповедовать мне о “распятом за нас при Понтийском Пилате”. Он почти не говорил — “Христос”, а всё только “распятый за ны”. Был он человек жалкий, должно быть, не в своем уме, и был, несомненно, не простой странник, прихлебатель по кухням богатых купчих, а из интеллигентов. Длинный, сухой, с несчастной бородкой, на висках седые волосы, хотя — не стар, лет тридцати пяти. Молодили его глаза, необыкновенно лучистые, глаза влюбленной девушки, так сказать. Синеватые зрачки его точно горели и таяли, растекаясь по большим, очень выпуклым белкам. Сажу у ворот на лавочке, пригрело меня солнцем, задремал, — вдруг рядом со мною очутился этот человек и начал говорить о “распятом за ны”. Говорил изумительно, с такой детской наивностью и так, как будто сам непосредственно пережил всю авантюру Христа [6, с. 374–375].

Пришелец попытался обратить Карамору к вере в Бога, спасти его раздробленную душу. Но Карамора начал яростно спорить с ним, доказывая, что «Бога — нет, Христос — наивная поэзия, лирика, выдумка, обман в конце концов» [6, с. 375]. А проснувшись среди

ночи, он услышал, как странник, указывая на него рукой, строго просил кого-то (вероятно, Христа): «Помоги ему, ты — должен, помоги!» [6, с. 375].

И тут же Карамора провалился в кошмарный сон, возможно, внушенный ему таинственным незнакомцем. В этом метафорическом сне он увидел свою будущую страшную судьбу и свое раздробленное «я» в их истинном свете, хотя и в искореженном, исковерканном виде:

Тут и приснилось мне, будто я хожу по краю плоского круга, покрытого сводом серенького неба. Хожу я по черте горизонта и шупаю руками холодное, твердое, это — край неба, он плотно врос, притерт к жесткой, как железо, но беззвучной земле,— шагов моих на ней не слышно. Как тусклое зеркало, небо отражает мое уродливо изогнутое тело, лицо у меня искаженное, руки дрожат, и мое отражение протягивает ко мне эти дрожащие руки, пальцы их неестественно изогнуты, не сжимаются. Я уже несколько раз обошел пустоту, быстро и всё быстрее двигаясь по черте горизонта, но — не понимаю, чего ищу, и не могу остановиться. Невыносимо тяжело мне и тревожно, я помню, что на земле существует жизнь, множество людей, — где же всё это? В непоколебимом молчании, в совершенной безжизненности, мое движение по кругу становится всё быстрее, вот оно уже как полет ласточки, а обок со мною летит, размахивая руками, отражение мое, и всюду, куда бы я ни взглянул, — только оно. Круг, сжимаясь, становится всё меньше, купол неба всё ниже, я бегу, задыхаюсь, кричу... [6, с. 376].

Возможно, для описания страшного сна Караморы, в котором нашло отражение его разорванное, смятенное подсознание, Горький использовал запись собственного сна. Эта короткая неоконченная запись относится, видимо, к тому же времени, когда создавался рассказ: «Я — один на краю плоского круга пустоты, она покрыта сводом мутно-серенького неба, в центре его над темной каменной землей, извиваясь, колеблется — не падает — кусок черной материи...» [7, с. 420]. В рассказе это описание развернуто, оно несет определенную философскую и психологическую нагрузку, подчеркивая ощущение героем своего экзистенциального одиночества, деформации своей души и предчувствие скорой гибели.

«Страшнее этого сна я ничего не помню», — признается Каразин. Но перерождения его души, воскресения и роста личности не произошло.

Пробуждение от сна, — справедливо замечает Т. Р. Гавриш, — не становится пробуждением от кошмара, в котором горьковский герой прозябает всю жизнь, с одинаковым равнодушием служа, спасая, предавая и убивая. Петр Каразин не понимает истинного смысла философии христианства, забывая «о Сыне человеческом, который <...> пытался заменить закон Отца, закон борьбы, — законом любви» [2, с. 76].

Страшное «зияние», «черная дыра» в душе героя все расширялась, одиночество все возрастало. Неспособность к искреннему раскаянию за грех предательства, непомерное тщеславие и властолюбие, неумение любить, различать добро и зло привели Карамору к полному опустошению и духовной гибели его личности, гибели, наступившей гораздо раньше физической смерти.

В «Караморе» главный герой вроде бы ратует за богатство и сложность человеческой натуры, но в его изложении эта истина превращается в постулат о цельности и раздробленности личности. Дискредитированные его же поступками, эти философские рассуждения выглядят сомнительно, хотя какими-то гранями они соприкасаются с размышлениями самого автора.

Конечно, — рассуждает бывший революционер, а по совместительству еще и провокатор, и прес-тупник Карамора, — люди делятся на трудящихся и живущих чужим трудом, на пролетариат и буржу-азию. Это — внешнее деление, а затем они, во всех классах, делятся на людей цельных и раздробленных. Цельный человек всегда похож на вола — с ним скучно. Я думаю, что цельность — результат самоограничения <...> Человек попал в условия, где некоторые свойства его психики не только излишни для него, но и опасны <...> Тогда человек сознательно гасит, уничтожает в себе излишнее и этим приобретает «цельность». Например: на кой чёрт революционеру жалость к людям, лирика, сентиментальность, романтизм и всё прочее в этом духе? <...> Разумеется, цельный человек практически более полезен, но — второй тип ближе мне. Запутанные люди — интереснее [5, с. 379].

Поскольку Горький ввел в рассказ таинственный персонаж, близкий к Богу, к Христу, то, вполне естественно, что в кошмарном мире Караморы, больше похожем на ад, должен был появиться и черт-соблазнитель. На наш взгляд, эту роль выполняет начальник охранного отделения Симонов, в образе которого явственно проступает некий иной, символический смысл. Этому образу писатель уделит большое место, целые страницы рассказа заполнены воспоминаниями Караморы о долгих философско-психологических беседах с Симоновым, напоминающих пародийно сниженные беседы Фауста с Мефистофелем.

Симонов из всех прочих персонажей рассказа выделяется своей подчеркнуто заурядной, обыкновенной, реалистически описанной внешностью:

Человек лет пятидесяти, среднего роста, плотный. Седые волосы подстрижены бобриком. Неопределенной формы — “русский” — нос, мягкий, красноватый, небольшие, приличные усы. Глаза светлые, спокойные, даже немножко сонные. Людей такого облика очень много, их встречаешь часто, они водятся во всех сословиях, служат во всевозможных учреждениях, живут на всех улицах, по всем городам. Я привык смотреть на таких людей, как на заурядных и обыденных. Но вот эта обыденность внешности и придавала Симонову в моих глазах особенно твердую реальность... [5, с. 390].

Именно с Симоновым связан объединяющий все произведения книги «Рассказы 1922–1924 годов» лейтмотив «необыкновенного», который превратился в «Караморе» в некую игру, выявляющую относительность понятий «необыкновенного» и «обыкновенного». Хотя при первом знакомстве начальник охраны показался Караморе «досадно обыкновенным человеком», это мнение вскоре изменилось. Он почувствовал, что в Симонове «скрыто что-то значительное, таинственное» [5, с. 395]. Начальник охраны оказался своеобразным философом с «не совсем обыкновенными» мыслями, проповедующим полное освобождение в человеке звериных инстинктов, заменившим Евангелие книгой «Жизнь животных» Брема, по натуре охотником, которому доставляет удовольствие выслеживать и гнать людей как диких зверей, и игроком, одурачивающим своих партнеров. Но самая большая мечта Симонова — выступать с дурацкими фокусами, чтобы обманывать зрителей и устраивать на сцене «кавардак». Фокусники — это люди, которые играют с реальностью, подменяют одни предметы и явления другими, создают иллюзорный мир. «Чёрт знает до чего можно одурачить людей! Чёрт знает как!» [5, с. 401] — с восторгом говорит начальник охраны. Именно он играет в рассказе роль дьявола-искусителя, соблазнившего Карамору стать своим осведомителем, предателем, посылающим на виселицу товарищей по революционной борьбе. Именно он становится тем спусковым крючком, который запустил механизм разрушения личности героя, гибели его души.

Известно, что в рассказах 1922–1924 гг. Горький искал подходы к изображению сложного, трудноуловимого характера главного героя своей будущей эпопеи «Жизнь Клима Самгина». В статье Т. Р. Гавриш «От “Караморы” к “Жизни Клима Самгина”: начала и перспективы» тонко, без нажима показано развитие горьковского образа «запутанного» человека от Каразина к Самгину, выявлено их сходство и отличие. Главное сходство между этими характерами проявляется, по мнению ученого, в их постоянной рефлексии, в раздвоении, раздробленности их души, в осознании где-то внутри себя сразу нескольких «я». Проведенный сопоставительный анализ двух «знаковых» для Горького произведений позволил исследовательнице сделать вывод: «Рассказ “Карамора” представляет собой попытку художественного осмысления проблемы “запутанного” человека. Центральный его персонаж — один из литературных предшественников и типологических “родственников” главного героя “Жизни Клима Самгина”» [3, с. 23].

Экзистенциальная тема — пограничная ситуация, в которой оказался заключенный в тюрьму герой накануне казни — выражена в рассказе художественными средствами, наиболее близкими к поэтике экспрессионизма. Записки Петра Каразина — это фрагменты текста, фиксирующие поток его разорванного сознания, скачки и метания его мысли, пытающейся понять собственное «я». Глубоко психологичный образ героя предельно противоречив и эмоционально напряжен. Его мысли и чувства выражены с крайней

степенью экспрессии и интонационной взвинченности. Мир в смятенном сознании Караморы предстает как бессмысленный хаос, бесконечное столкновение природных и социальных сил. В рассказе имеется свойственное авангарду подчеркнуто антиэстетичное портретное изображение, которое можно поставить рядом с произведениями самых известных художников-экспрессионистов. Таков, например, отталкивающе уродливый портрет разоблаченного Караморой предателя Попова, с которого слетело вдруг всё человеческое:

Тут я увидел пред собою человека, у которого действительно не было лица: его заменяла серая масса какого-то студня, и в нем, вместе с ним дрожали отвратительно выпученные глаза. Бескровным куском мяса отвисла нижняя губа, дрожал подбородок, морщины бежали по щекам,— казалось, что вся голова этого человека гниет, разлагается и вот сейчас потечет на плечи и грудь серой грязью [5, с. 384].

Как будто следуя заветам Симонова, провозгласившего человека «зверем, который сошел с ума» и «встал на дыбы» [5, с. 392], Карамора описывает собственную внешность и облик других персонажей, привлекая анималистические детали портрета, что также было характерно для авангарда. В начале рассказа, давая объяснение своего прозвища, он сравнивает себя с комаром и пауком: «Есть такой крупный комар, похожий на паука, в просторечии его зовут — карамора. Я был мальчишка длинноногий, худощавый; любил ловить птиц» [5, с. 366]. В другом месте герой называет себя «хорошей собакой» «охотника» Симонова [5, с. 393]. В таком же зверином облики предстают и некоторые другие персонажи рассказа. Наставник Караморы Леопольд казался ему «хвореньким галчонком» [5, с. 368], воображаемый жандарм — «хорошим зверем в мундире» [5, с. 377], «чистенький, сытенький, розовощекий и курносый» Попов при первой встрече выглядел как «преданная собака» [5, с. 382], а позже, когда стало известно о его службе в охранке — как «теленка, превращенный в полицейскую собаку» [5, с. 385].

В «Караморе» почти нет пейзажных описаний. Пожалуй, единственный пейзаж — это пространство вокруг тюрьмы, которое видит герой из окна своей камеры. Картина выполнена в мрачной тональности и экспрессионистской, фантастически деформирующей изображением манере: «Вот — дождь идет. Действительно — идет: полосы, столбы воды двигаются над полем в город, и ничего не видно сквозь мокрый бредень. За окном — гром, шум, тюрьма притихла, трясется, дождь и ветер толкают ее, кажется, что старая эта тюрьма скользит по взмыленной земле, съезжает под уклон туда, на город» [5, с. 367]. К ярко экспрессивному по стилю и интонации можно отнести и приведенное выше описание страшного сна героя, в котором в деформированном виде предстало не только постепенно «схлопывающееся» земное пространство, но и сам Карамора: «уродливо изогнутое тело», «искаженное» лицо, «дрожащие руки» с «неестественно изогнутыми» пальцами.

Вполне естественно, что в рассказе, посвященном всестороннему исследованию психологического состояния героя, глубин его сознания и подсознания, более важным становится не изображение внешности героя, а создание его внутреннего «портрета», «портрета» его души. При этом Горький снова счел возможным прибегнуть к авангардным приемам изображения, в частности, к анимализму. Вот, например, как Карамора описывает состояние полного разлада в своей душе: «В двадцать лет я чувствовал себя не человеком, а сворой собак, которые рвутся и бегут во все стороны, по всем следам, стремясь все обнюхать, переловить всех зайцев, удовлетворить все желания, а желаниям — счета нет» [5, с. 372].

В статье Л. М. Борисовой и Е. А. Беловой «Авангардное в поэтике “Жизни Клим Самгина” М. Горького» убедительно демонстрируются различные проявления абсурда и анимализма, деконструктивизма и деперсонализации, принцип остранения в поэтике и стилистике последнего горьковского романа, что свидетельствует, по мнению ученых, о творческом родстве писателя с искусством авангарда [1]. Сам Горький признавался, что его рассказы 1922–1924 гг. — «это — ряд поисков иной формы, иного тона для “Клим Самгина”, — работы очень трудной и ответственной» [4, с. 269]. Сказанное в полной мере относится и к рассказу «Карамора». В нем писатель испытал многие новаторские, в том числе

экспрессионистские, авангардные, приемы изображения мира и человека, которые получают дальнейшее развитие в его романе-эпопее.

Литература

1. *Борисова Л. М., Белова Е. А.* Авангардное в поэтике «Жизни Клим Самгина» // *Русская речь*. 2017. № 1. С. 33–38; № 2. С. 14–20.
 2. *Гавриш Т. Р.* Герой и проблема эпиграфа в рассказе М. Горького «Карамора» («Рассказы 1922–1924 годов») // *Горький, Шмелев, Тэффи и другие. Юбилейный сборник к восьмидесятилетию Л. А. Спирidonовой*. М.: ИМЛИ РАН, 2015. С. 66–78.
 3. *Гавриш Т. Р.* От «Караморы» к «Жизни Клим Самгина»: начала и перспективы // *Acta Eruditorum*. 2020. Вып. 33. С. 19–24.
 4. *Горький М.* Полн. собр. соч. Письма: в 24 т. Т. 14. М.: Наука, 2009. 820 с.
 5. *Горький М.* Полн. собр. соч. Письма: в 24 т. Т. 17. М.: Наука, 2014. 867 с.
 6. *Горький М.* Полн. собр. соч. Худож. произведения: в 25 т. Т. 17. М.: Наука, 1973. 630 с.
 7. *Горький М.* Полн. собр. соч. Худож. произведения: в 25 т. Т. 18. М.: Наука, 1973. 551 с.
 8. *Горький М.* Призвание писателя и русская литература нашего времени // *Горький и его эпоха. Исследования и мат-лы*. Вып. 2. М.: Наука, 1989. С. 3–19.
 9. *Тагер Е. Б.* Творчество Горького советской эпохи. М.: Наука, 1964. 376 с.
-

УДК 821.161.1

Примочкина Наталья Николаевна,
доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник,
Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН
nprim47@yandex.ru

**МЕМУАРНЫЙ ОЧЕРК М. ГОРЬКОГО «ВЛАДИМИР ЛЕНИН»:
НОВОЕ ПРОЧТЕНИЕ¹**

В статье рассматриваются неоднократные попытки М. Горького воссоздать средствами слова живой образ вождя русской революции В. И. Ленина. В 1920 г. он предпринял первую попытку создать литературный портрет вождя, но сделал это столь неудачно, что портрет был расценен большевистской правящей верхушкой и русской интеллигенцией как насмешка, словесная карикатура. Сразу после смерти Ленина, в начале 1924 г. Горький создал свой знаменитый очерк «Владимир Ленин», в котором впервые вождь революции был назван Человеком с большой буквы. Однако в 1930 г. Горькому под нажимом партийных властей пришлось значительно переработать этот очерк, по сути, написать новое произведение. Если в первой редакции очерка Горький попытался нарисовать сложный, противоречивый облик вождя революции, не чуждого человеческих чувств и эмоций, то во второй редакции писатель, видимо, задался целью создать литературный памятник великому человеку, «вдохновителю и вождю пролетариев всех стран». Ленин в сознании писателя и в 1930-е гг. продолжал оставаться идеалом Человека с большой буквы, но сам этот идеал Горькому пришлось «подкорректировать» согласно требованиям времени и политической обстановки.

Ключевые слова: М. Горький, образ Ленина, идеал Человека.

Primochkina Natalia N.,
Doctor of Philology, leading researcher,
Gorky Institute of world literature
nprim47@yandex.ru

GORKY'S MEMOIR "VLADIMIR LENIN": A NEW READING

The repeated attempts of M. Gorki to recreate facilities of word living character of leader of Russian revolution V. Lenin are examined in the article. In 1920 he undertook a maiden attempt to create the literary portrait of leader, but did it so abortively, that a portrait was considered a bolshevist ruling apex and Russian intelligentsia as a mockery, verbal caricature. Right after death of Lenin, at the beginning of 1924 Gorki created famous essay "Vladimir Lenin", in that first the leader of revolution was adopted by Man from a capital letter. However in 1930 to Gorki under pressure of party authorities was considerably to process this essay, fact, to write new work. If in the first release of essay Gorki made an effort draw the difficult, contradictory look of leader of revolution not alien human feelings and emotions, then in the second release a writer, apparently, aimed to create a literary monument to the great man, "inspirer and leader of proletarians of entire countries". Lenin in consciousness of writer and in 1930th continued to remain the ideal of Man from a capital letter, but this ideal Gorki had to "correct" according to the requirements of time and political situation.

Keywords: M. Gorki, character of Lenin, ideal of Man.

Воспоминания Горького о В. И. Ленине — одно из самых знаменитых произведений писателя. Ни одна научная работа советского периода не могла, просто не имела права обойти этот мемуарный очерк своим вниманием. Но чаще всего историко-литературному анализу подвергался тот текст очерка, который был создан писателем в 1930 г. А он значительно отличался от первой редакции воспоминаний, написанных сразу после смерти вождя, в конце января 1924 г. Этот текст в советское время не перепечатывался, о его существовании знали только немногие специалисты да любители-книголюбцы. Еще худшая участь постигла первый литературный портрет Ленина, который Горький попытался создать

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-012-00325А.

в статье 1920 г., приуроченной к юбилею вождя. Она вообще на долгие годы оказалась под запретом, поскольку ее в самых резких выражениях осудил сам юбиляр.

В связи со 150-летним юбилеем Ленина нам кажется своевременным снова вернуться к набившей в советское время оскомину теме «Ленин и Горький», чтобы по-новому осветить их сложные отношения дружбы-вражды, которые нашли особенно яркое отражение в неоднократных попытках писателя воссоздать средствами слова живой образ вождя русской революции.

Горький еще в юношеские годы начал мучительные и неустанные поиски своего идеала настоящего человека, человека будущего, которого он назвал Человеком с большой буквы. Этими поисками пронизано все его художественное творчество, его публицистические статьи, рецензии, воззвания и отклики (см. об этом подробнее: [16]). Однако далеко не сразу писателю удалось увидеть этот идеал воплощенным в реальной жизни, признать одну из земных «особей», да еще из числа своих современников, таковым идеалом.

В 1917–1918 гг. идеалом Человека с большой буквы были для Горького два «величайших символа» «справедливости и красоты», два мировых образа, два воплощения действительной любви к человечеству — Христос и Прометей [7, с. 157]. Ленин и его ближайшие единомышленники в это время представлялись писателю «слепыми фанатиками», «обезумевшими сектантами», «бессовестными авантюристами» и «бешеными догматиками», а их политика — «самодержавием дикарей» [7, с. 228, 229]. Слова «бешеный», «безумный», «обезумевший» — наиболее часто употребляемые Горьким в это время для оценки деятельности Ленина и его правительства Народных Комиссаров.

В статье «К демократии», напечатанной в газете «Новая жизнь» сразу после Октябрьского переворота, Горький дал такую характеристику пролетарского вождя и его ближайших сподвижников:

«Ленин, Троцкий и сопутствующие им уже отравились гнилым ядом власти, о чем свидетельствует их позорное отношение к свободе слова, личности и ко всей сумме тех прав, за торжество которых боролась демократия.

Слепые фанатики и бессовестные авантюристы сломя голову мчатся, якобы по пути к «социальной революции» — на самом деле это путь к анархии, к гибели пролетариата и революции. <...>

Рабочий класс не может не понять, что Ленин на его шкуре, на его крови производит только некий опыт, стремится довести революционное настроение пролетариата до последней крайности и посмотреть — что из этого выйдет?» [7, с. 149].

Через три дня в статье «Вниманию рабочих» Горький дал уже некий набросок будущего художественного образа Ленина, причем, несмотря на свое полное неприятие политики большевиков, писатель вынужден был признать за личностью вождя качества сильного и талантливого человека. Здесь уже можно разглядеть отдельные психологические черты, которые будут затем повторяться и варьироваться Горьким в более поздних словесных портретах вождя:

«Сам Ленин, конечно, человек исключительной силы; двадцать пять лет он стоял в первых рядах борцов за торжество социализма, он является одною из наиболее крупных и ярких фигур международной социал-демократии; человек талантливый, он обладает всеми свойствами «вождя», а также и необходимым для этой роли отсутствием морали и чисто барским, безжалостным отношением к жизни народных масс.

Ленин «вождь» и — русский барин, не чуждый некоторых душевных свойств этого ушедшего в небытие сословия, а потому он считает себя вправе проделать с русским народом жестокий опыт, заранее обреченный на неудачу.

Он работает как химик в лаборатории, с тою разницей, что химик пользуется мертвой материей, но его работа дает ценный для жизни результат, а Ленин работает над живым материалом и ведет к гибели революции» [7, с. 151].

Выпады Горького не проходили мимо новой коммунистической власти. В главном большевистском органе печати — газете «Правда» — регулярно появлялись резко крити-

ческие отповеди знаменитого писателя. В одной из них утверждалось, например, что «Горький больше уже не «буревестник» революции, а прямой изменник ее» [7, с. 280].

Горького, человека сверхчувствительного и крайне эмоционального, глубоко поразило покушение на жизнь Ленина, и он, несмотря на все политические и этические разногласия с большевиками, навесил осенью 1918 г. раненого вождя в больницу. С тех пор писатель начал постепенно включаться в культурную работу новой власти с робкой надеждой способствовать гуманизации одичавшего российского общества, очеловечению большевистской политики.

В апреле 1920 г. в советской России отмечалось 50 лет со дня рождения Ленина. Речь, которую Горький произнес на собрании Московского комитета РКП (б), посвященном этому юбилею, можно считать первой пробой пера в деле создания литературного портрета вождя русской революции. Впрочем, эта речь была, видимо, полной импровизацией и заняла всего 5–10 минут.

Сравнив вначале значение Ленина в истории России с ролью Петра Великого, Горький затем попытался рассказать о Ленине-человеке, в связи с чем вспомнил о двух личных встречах с ним в Лондоне (эпизод в гостинице, куда Ленин пришел проверить, не сырой ли у Горького матрас) и на Капри (ловля Лениным рыбы «на палец», общение с местными рыбаками. Оба эпизода в расширенном виде вошли в позднюю редакцию очерка 1930 г.). Заканчивалось это «слово» о вожде призывом к присутствующим на заседании партийцам: «Очень надо ценить его, очень надо любить, очень надо помочь ему в его великой, в его всемирной, в его планетарной работе» [12, с. 205].

Уже в этом первоначальном наброске будущего литературного портрета проявилась двойственность, противоречивость в восприятии писателем фигуры Ленина; и эту противоречивость Горький не только не стремился сгладить, но всячески подчеркивал. С одной стороны, это интеллигентный, простой человек, с другой — пугающий своей мощью гениальный политик, способный управлять по собственной воле и прихоти не только Россией, но и всем миром. «...Такой он простой, такой милый, такой душевный, обычный простой русский человек, как каждый из вас, — уверял писатель своих слушателей. — И вдруг мы видим такую фигуру, глядя на которую, уверяю вас, хотя я и не трусливого десятка, но мне становится жутко. Делается страшно от вида этого великого человека, который на нашей планете вертит рычагом истории так, как этого ему хочется. И этот переход от простого, милого, душевного, смеющегося великолепным смехом, к этой громадной фигуре, значение которой трудно объять, — прямо-таки чудесен» [12, с. 205].

Несмотря на всю эскизность и невнятность этой первой попытки дать словесный портрет вождя, вероятно, именно она навела на мысль редакцию большевистского журнала «Коммунистический интернационал», выходившего с 1 мая 1919 г., именно Горькому поручить написать юбилейную статью о вожде.

Эта передовая статья под заглавием «Владимир Ильич Ленин» была напечатана 20 июля 1920 г. в 12-м номере журнала. Вот как характеризует ее современная исследователь творчества Горького Л. Н. Смирнова: «Шедевра не получилось, — статью затруднительно читать, невозможно передать ее содержание. Это поток сознания без четкого плана, без соблюдения хронологической последовательности событий, без четкой однозначной концепции. Горьковские оценки личности Ленина противоречивы и субъективны. Исторические экскурсы и оценки исторических деятелей не имеют отношения к основной теме» [5, с. 393].

Смирнова первая обратила внимание на то, что в этой статье писатель прибегнул к своему «излюбленному» художественному приему: «...прежде чем начать восхваления, Горький фиксирует внимание читателя на отрицательной черте или эпизоде из деятельности Ленина, либо приводит резкий отзыв о нем условного, враждебно настроенного персонажа» [5, с. 394–395]. Добавим к этому, что многие из тех отрицательных характеристик и оценок, которые Горький «передал» теперь «врагам» и «мещанам», прежде, в статьях 1917–1918 гг., принадлежали ему самому. Кроме того, приводя враждебные высказывания этих условных

персонажей, Смирнова не отметила, как странно реагирует на них сам автор, как двусмысленно он их опровергает и разоблачает.

Если внимательно вчитаться в текст, авторская реакция покажется удивительной. Горький не только не опровергает эти отрицательные высказывания «врагов» и «мещан», напротив, он, по сути, присоединяется к ним, тем не менее находя каждый раз оправдание своему герою. Но оправдания эти звучат, как правило, слишком формально и совершенно неубедительно, а порой и просто смехотворно.

Например, Горький пишет об «объективно мыслящих людях», которые обвиняют Ленина «в том, что он является возбудителем жестокой гражданской войны, террора и других преступлений» [5, с. 375]. Писатель отнюдь не отрицает эти обвинения, но оправдывает их тем, что Ллойд Джордж, Клемансо и Вудро Вильсон, развязавшие мировую войну, являются не меньшими злодеями, чем Ленин.

Горький признает, что вождь большевизма совершил много политических ошибок, но объясняет их тем, что «ошибки Ленина — ошибки честного человека, и в мире еще не было ни одного реформатора, который действовал бы безошибочно» [5, с. 375].

Затем писатель приводит мнение «одного француза», который назвал русского вождя «гильотиной, которая мыслит». И автор отвечает ему, отнюдь не опровергая, а только уточняя его высказывание: «Работу его мысли я сравнил бы с ударами молота, который, обладая зрением, сокрушительно дробит именно то, что давно пора уничтожить» [5, с. 376].

Вслед затем Горький обращается к мнению «мещан всего мира», которым Ленин кажется «Аттилой, пришедшим разрушить Рим мещанского благополучия и уюта». И снова автор не опровергает это мнение, а только объясняет действия вождя тем, что «преступления современного мира оправдывают необходимость разрушения его» [5, с. 376].

А вот собственные горьковские характеристики и оценки вождя. Он не отрицает того факта, что деятельность Ленина носит террористический характер, но сомнительно оправдывает ее тем, что «террор стоит ему невыносимых, хотя и весьма искусно скрытых страданий» [5, с. 378].

Или, например, вызвавшее наибольшее возмущение как у коммунистов, так и у оппозиционно настроенной интеллигенции определение Ленина как современного «святого». Назвав вождя «святым», Горький тут же приводит мнение Черчилля, казалось бы, опровергающее эту авторскую характеристику. Оказывается, «святого» Ленина «Черчилль считает «самым свирепым и отвратительным человеком». И снова писатель не отрицает эту характеристику Ленина, данную его врагом, а лишь комментирует ее, утверждая, что «церковная святость» во все времена вполне уживалась со «свирепостью и жестокостью» [5, с. 376, 377].

Приступая к созданию хвалебного «акафиста», к восхвалению Ленина в юбилейной статье, Горький помнил свои резко негативные выступления против вождя в 1917–1918 гг. и чувствовал себя в связи с этим, вероятно, неловко. Тем более что русская эмиграция во главе с И. А. Бунным постоянно упрекала его в непоследовательности и в приспособленчестве. Возможно, именно поэтому писатель решил здесь вновь повторить отдельные мысли из своих прежних статей. «Продолжаю думать, — как думал два года тому назад, — утверждал Горький в начале этого юбилейного очерка, — что для Ленина Россия — только материал опыта, начатого в размерах всемирных, планетарных» и «обречена служить объектом опыта» [5, с. 374]. В финале Горький повторяет прежние мысли о «безумии» Ленина, но теперь он готов, по его собственному признанию, снова петь славу «священному безумству храбрых» и заканчивает свою статью весьма двусмысленно звучащей фразой: «Из них же Владимир Ильич — первый и самый безумный» [5, с. 379].

Статья Горького о Ленине была 27 июля 1920 г., через неделю после ее появления в журнале «Коммунистический Интернационал», перепечатана в газете «Петроградская правда», и с ней смогла познакомиться не только коммунистическая руководящая верхушка, но и широкие круги российской интеллигенции, а затем и русская эмиграция. И во всех этих

самых разных и зачастую враждебных друг другу слоях российской общественности выступление Горького вызвало резкое неприятие вплоть до скандала.

Бывший друг Горького, а ныне его непримиримый идейный противник И. А. Бунин первый иронически назвал эту статью «акафистом». «Горький, — писал он в одной из своих эмигрантских статей, — закатывает настолько бесстыдный акафист “святому” и даже превзошедшему всех святых в мире “Ильичу”, что краснеют все еще не околевшие с голоду советские ломовые лошади» [4, с. 109].

Вскоре и писатель А. В. Амфитеатров, который в 1920 г. проживал еще в Петрограде, вспомнил об этом периоде жизни. Через год, находясь уже в эмиграции, он писал:

«В то время в Питере ходила по рукам моя статья “Ленин и Горький”, написанная несколько раньше по поводу пресловутого гимна, воспетого Горьким главе коммунистической России, в котором Ленин был превознесен выше Петра Великого. <...> Даже коммунисты признавали сконфуженно, что Горький пересолил в усердии <...>

Дело в том, что статья Горького возмущает своим беспримерно льстивым тоном и безграничным гиперболизмом похвал только до тех пор, пока читатель уверен, что Горький славословит Ленина серьезно. Но попробуйте допустить, будто он пишет свой акафист с затаенною лукавою целью пародии, — и вы удивитесь, в какую смешную и нелепую гримасу мгновенно искажается тогда глубокомысленно важная физиономия этого курьезного произведения. “Тениальный”, “честнейший”, “добрейший”, “святой” Ленин, в напыщенных хвалах Горького, неожиданно карикатурно оказывается таким круглым дураком, таким круглым невеждою, таким бессердечным лицемером и негодяем, что, право же, даже мы, его противники, гораздо лучшего о нем мнения» [1, с. 3].

Эти воспоминания Амфитеатрова интересны во многих отношениях. Во-первых, они свидетельствуют о том, насколько негативно было воспринято выступление Горького не только в кругах оппозиционно настроенной российской интеллигенции, но и среди коммунистических руководителей, партийцев. Во-вторых, Амфитеатров, сам талантливый пародист, тонко уловил противоречивость, даже двусмысленность многих горьковских оценок вождя, действительно сообщавших им какой-то пародийный оттенок.

На самом деле эти явно чрезмерные похвалы Ленину звучат порой слишком уж сомнительно, чуть ли не издевательски. Причем подтекст, скрытый смысл этих славословий и восхвалений дается Горьким как будто намеренно грубо и очень хорошо читается. Ленин, при всей его прямолинейности, был, видимо, достаточно умен, чтобы прочесть этот подтекст и по достоинству «оценить» все двусмысленности, которые Горький буквально рассыпал чуть не в каждой строке, в каждом пассаже своего «акафиста». Через три дня после его появления в «Петроградской правде», 31 июля 1920 г. Ленин обратился в Политбюро ЦК РКП (б) с просьбой принять специальное постановление о статьях Горького в журнале «Коммунистический Интернационал» и сам набросал его текст:

«Предлагаю *сбором подписей* в Политбюро:

Политбюро Цека признает крайне неуместным помещение в № 12 “Коммунистического Интернационала” *статей* Горького, особенно передовой, ибо в этих статьях не только нет *ничего* коммунистического, но много *антикоммунистического*.

Впредь никоим образом *подобных* статей в “Коммунистическом Интернационале” не помещать.

Ленин» [13, с. 429].

В тот же день Политбюро ЦК РКП (б) приняло соответствующее запретительное постановление, повторявшее почти дословно записку Ленина. С тех пор произведения Горького в журнале «Коммунистический Интернационал» не выходили. О скандальной юбилейной статье Горького, посвященной вождю революции, в советское время постарались забыть. Не вошла она и в 30-томное собрание сочинений писателя, и была републикована лишь совсем недавно, в малотиражном научном сборнике, посвященном горьковской публицистике [5, с. 374–379].

Вероятно, до Горького дошло резко отрицательное мнение Ленина о его юбилейной статье. Отношения писателя с коммунистическим вождем и всей партийной верхушкой с течением времени все более портились. В конце концов он был вынужден осенью 1921 г.

уехать из России на долгие годы в Европу. Из-за границы Горький написал всего одно, довольно резкое и критическое письмо вождю, после чего их переписка больше не возобновлялась.

Н. Н. Берберова в книге «Курсив мой» писала о тяжелом душевном состоянии писателя в первые годы его жизни за рубежом: «Он приехал в Европу <...> сердитый на многое, в том числе и на Ленина. И не только сердитый на то, что творилось в России в 1918–1921 годах, но и тяжело разрушенный виденным и пережитым» [2, с. 226]. О своих сложных отношениях с вожде Горький откровенно написал за несколько дней до его смерти Р. Роллану:

«В начале 18-го года я понял, что никакая иная власть в России невозможна и что Ленин — единственный человек, способный остановить процесс развития стихийной анархии в массах крестьян и солдат. Однако это не значит, что я вполне солидаризировался с Лениным; в течение четырех лет я спорил с ним, указывая, что его борьба против русского анархизма принимает, приняла характер борьбы против культуры. Указывал, что истребляя русскую интеллигенцию, он лишает русский народ мозга. И, несмотря на то, что я люблю этого человека, а он меня, кажется, тоже любил, моментами наши столкновения будили взаимную ненависть» [8, с. 287].

Получив известие о смерти Ленина, последовавшей 21 января 1924 г., Горький сразу принялся писать свои воспоминания о вожде, стремясь воссоздать живой, многогранный и противоречивый облик этого масштабного человека. Писатель создавал образ Ленина под влиянием сильных эмоций, вызванных его кончиной. «Писал и — обливался слезами. Так я не горевал даже о Толстом» [9, с. 297], — признавался Горький в письме М. Ф. Андреевой.

Воспоминания под заглавием «Владимир Ленин» были впервые напечатаны в мае 1924 г. в первом номере частного, непартийного ленинградского журнала «Русский современник». Редактор этого журнала, старый приятель Горького А. Н. Тихонов, обратился к писателю с просьбой написать эти воспоминания уже на следующий день после смерти вождя [см.: 15, с. 297]. Видимо, Горький сразу же ответил телеграммой (не сохранилась), в которой обещал отдать будущий очерк «Русскому современнику». 30 января Тихонов писал Горькому: «Спасибо Вам большое за рукопись об Ильиче. Ждем ее с нетерпением» [15, с. 300]. Получив от писателя очерк 3 марта 1924 г., Тихонов 5 марта телеграммой попросил автора сделать необходимые сокращения «политической части рукописи» [15, с. 302]. Горький пошел навстречу этой просьбе и произвел отдельные сокращения. Однако членов редакции его поправки, видимо, не удовлетворили, и они решили действовать на свой страх и риск.

22 марта Тихонов послал Горькому отредактированный и сокращенный очерк. В сопроводительном письме он попытался оправдаться, приведя веские, на его взгляд, причины, побудившие редакцию к этим сокращениям. Как опытный редактор, Тихонов, хотя он был в эти годы весьма далек от классовой идеологии и официальной партийной политики, сразу понял, насколько созданный Горьким образ вождя не соответствует уже сложившимся официальным канонам его изображения в советском искусстве и литературе, насколько он не цензурен. «Я несколько не сомневаюсь, — писал Тихонов Горькому, — что, живи Вы здесь, с нами, Вы первый бы предложили изменить статью. Многое, что в ней сказано, звучит здесь, в Москве совсем не так, как предполагает автор. Многое, о чем писано в общем плане, становится здесь конкретным лозунгом, который будет использован совсем не в интересах автора и его целей» [15, с. 303]. Здесь же Тихонов заявил, что публикация очерка о Ленине в его «первозданном» виде грозит журналу большими неприятностями вплоть до его закрытия.

Не располагая ответными письмами Горького Тихонову этого времени, мы не знаем, как отреагировал писатель на подобные самовольные действия. Горький не отказался от печатания очерка «Владимир Ленин» в «Русском современнике». Однако можно предположить, что такое обращение с его рукописью не вызвало у него восторга. Судя по тому, что в 1927 г. очерк был напечатан в двух «горьковских» берлинских изданиях без купюр,

внутренне писатель не был согласен с журнальными сокращениями и пошел на них скрепя сердце, связанный обещанием, данным Тихонову.

Внезапная и преждевременная смерть Ленина во многом примирила с ним Горького. Но не могла совсем изгладить из памяти писателя их непримиримые противоречия во взглядах на жизнь и судьбу русского народа, перспективы революции, политику и практику большевистского правления. Эта неоднозначность, двойственность в отношении Горького к личности покойного вождя не могла не отразиться на воспоминаниях о нем, написанных сразу после его смерти. Даже похвалы писателя порой звучат довольно двусмысленно и противоречиво. В самом начале очерка он, например, процитировал следующий отзыв о смерти Ленина в одной из немецких газет: «Велик, недоступен и страшен кажется Ленин даже в смерти» [6, с. 229]. А вслед затем дал собственное впечатление от фигуры вождя, которая одновременно восхищала, удивляла и пугала его:

«...он для меня один из тех праведников, один из тех чудовищных, полусказочных и неожиданных в русской истории людей воли и таланта, какими были Петр Великий, Михайло Ломоносов, Лев Толстой и прочие этого ряда. Я думаю, что такие люди возможны только в России, история и быт которой всегда напоминают мне Содом и Гоморру» [6, с. 229].

А вот как неоднозначно, скорее отрицательно, характеризует Горький ораторское искусство Ленина, его «четкие, ясные слова»: «Они всегда напоминали мне холодный блеск железных стружек» [6, с. 230].

Горький не оставил без внимания такую важную черту характера Ленина как жестокость. Из первой публикации очерка была изъята фраза «Много говорили и писали о жестокости Ленина», которая сохранилась в тексте 1930 г. [11, с. 30]. Но, хотя в первой публикации нет прямых обвинений вождя в жестокости, по сути этот тезис здесь еще более усилен и развернут: «Невозможен вождь, который — в той или иной степени — не был бы тираном. Вероятно, при Ленине перебито людей больше, чем при Уот Тайлере, Фоме Мюнцере, Гарибальди» [6, с. 236]. Как видим, Горький не отрицает тезиса о жестокости и тиранстве вождя русской революции, но одновременно всячески подчеркивает в очерке его нечеловеческую, железную волю в достижении своих целей.

Вторая черта характера Ленина, которую замечает и выделяет автор, — это его склонность к упрощению жизни, к искусственной прямолинейности взгляда на действительность. Отметим попутно, что обе эти черты — и жестокость, и стремление к упрощению жизни — связывают образ Ленина с образом другого вождя, революционера-большевика Якова Зыкова из «Рассказа о необыкновенном», написанного Горьким незадолго до очерка.

Яков Зыков — простой человек, выходец из народных низов. После долгих блужданий по России в поисках своей «правды» он приходит в ряды большевиков, становится красным партизаном, а позже и крупным советским руководителем. Основная идея, главный философский посыл Зыкова — это его убеждение в необходимости упростить жизнь, избавиться от всего «необыкновенного» в ней. Как же относится к подобной философии автор? При внимательном чтении и анализе этого сложно построенного произведения становится очевидным, что горьковская правда о жизни и революции вскрывается в нем не прямо, она не формулируется Зыковым, от лица которого ведется повествование, но обнаруживается в напряженной внутренней полемике автора со своим героем. В «Рассказе о необыкновенном» Горький вновь, теперь уже в художественной форме, выразил свою тревогу о том, что в ходе революции могут победить косность, анархия и разного рода идеи упрощения жизни, отчего произойдет общее понижение культуры в России, а революция, растеряв по дороге свой творческий потенциал, превратится из социалистической в «казарменную».

В очерке о Ленине неоднократно повторяется мысль о стремлении к «простоте» как основной черте характера вождя революции. «Прост, как правда» [6, с. 232], — говорят о нем окружающие. «Был он прост и прям, как все, что говорилось им» [6, с. 230], — добавляет от себя автор, а через несколько страниц передает слова самого Ильича, подтверждающие эту

характеристику: «Вы говорите, что я слишком упрощаю жизнь. Что это упрощение грозит гибелью культуре, а?». «Русской массе, — утверждал далее Ленин, — надо показать нечто очень простое, очень доступное ее разуму. Советы и коммунизм — просто!» [6, с. 236]. «Может быть, — признает Горький, — Ленин понимал драму бытия несколько упрощенно и считал ее слишком легко устранимой...» [6, с. 234].

Еще больше связь Ленина с упростителем жизни Яковом Зыковым ощутима в той характеристике, которую дал вождю Горький в упомянутом выше письме Р. Роллану.

«Основной недостаток Ленина, — писал он 15 января 1924 г., — это его русская, мужицкая вера в необходимость «упростить» жизнь. Он думал, что этого можно достигнуть механизацией труда и отношений между людьми. Нет сил, нет средств убедить его в том, что «упрощение» неизбежно грозит вызвать в утомленной массе русского мужика не развитие энергии и трудоспособности, а, наоборот, стремление к покою, к психической энтропии, к мертвому равновесию и культурному застою» [8, с. 287].

В первой редакции очерка «Владимир Ленин», написанной под непосредственным впечатлением от смерти вождя, Горький сравнивал его со своим любимым героем Данко. «Для меня Ленин, — писал он, — герой легенды, человек, который вырвал из груди своей горящее сердце, чтоб огнем его осветить людям путь от позорного хаоса современности, из гнилого, кровавого болота душной, разлагающейся “государственности”» [6, с. 229]. Однако через несколько месяцев после этого, в том же 1924 г., Горький создал символический рассказ-притчу «Проводник», в котором продолжил художественное осмысление фигуры народного вождя и его роли в судьбе России, создав образ, по сути, противоположный герою своей ранней романтической легенды.

Символично уже само название рассказа «Проводник». В тексте слово «проводник» иногда заменяется еще более сильным определением роли главного героя: «путеводитель». Как бы отталкиваясь от своего раннего произведения о Данко, который, жертвуя собой, выводит людей из темного губительного леса на дорогу к свету, к свободе, Горький создает теперь образ проводника, который, напротив, не зная дороги, заводит своих спутников в непроходимую лесную чащу.

Третья черта, которую всячески подчеркивает Горький в облике и характере Ленина, это его «русскость», что отнюдь не являлось для писателя однозначно положительной характеристикой человека. В конце первой редакции очерка Горький, например, утверждал: «И был он насквозь русский человек с «хитрецей» Василия Шуйского, с железной волей протопопа Аввакума, с необходимой революционеру прямолинейностью Петра Великого» [6, с. 244].

В очерке о Ленине писатель особо выделяет «мужицкие», национально-русские черты характера Ильича: его «простоту», талантливость, хитрость, силу. Но в комплекс этих национальных черт входили и безответственность, недальновидность. За эти качества характера, присущие Ленину как носителю русского национального менталитета, Горький многократно критиковал его в своей публицистике революционного времени, в частности, в цикле статей «Несвоевременные мысли». Эти же качества становятся определяющими и в образе «знающего старика Петра» в рассказе «Проводник». Причем и здесь они тоже подаются как национально-русские черты. Это сразу заметили некоторые наиболее чуткие и глубокие почитатели горьковского таланта. Например, С. Н. Сергеев-Ценский, прочитав рассказ, писал Горькому: «Небольшая по размеру вещица производит впечатление значительной вещи; до того в ней много типичного, национально-русского» [10, с. 482].

Разумеется, мы далеки от прямолинейного толкования этого символического рассказа как политической притчи, политической аналогии, но все же нельзя не учесть, что Горький, сильно психологически «ушибленный» кровопролитными событиями русской революции, в начале 1920-х годов постоянно обращал своей художественной мыслью к пережитому. И в этом контексте проводник Петр, не знавший дороги и безответственно заведший людей в непроходимую чащу, невольно вызывает в памяти другого «путеводителя» русского

народа, революционного вождя, который в 1917 г. призывал своих единомышленников, не думая о последствиях, незамедлительно «ввязаться в драку». Рассказ, как уже говорилось, создавался вскоре после смерти Ленина, и напряженные размышления Горького о вожде и его деле могли найти отражение в эмблематическом подтексте этого произведения.

Сам писатель никогда не рассматривал «Рассказ о необыкновенном», очерк «Владимир Ленин» и рассказ «Проводник» как некий цикл. Однако глубинная связь этих произведений все же прослеживается. Все три написаны почти одновременно, в год смерти Ленина. Их объединяет общая тема — раскрытие характера народного вождя русской революции. Для всех трех характерны общие философско-нравственные мотивы: мотив «упрощения» бесконечно сложного и противоречивого бытия, мотив «жестокости» как обязательной черты революционного вождя, и, наконец, мотив его национальной принадлежности, «русскости».

Главная творческая задача, которую поставил перед собой писатель — нарисовать образ Ленина-человека, человека сложного и противоречивого, со всеми присущими ему положительными и отрицательными чертами характера. Недаром в рукописи воспоминания первоначально так и назывались — «Человек». Горький на протяжении небольшого по объему очерка пять раз называет Ленина Человеком с большой буквы. Однако он нарисовал образ этого Человека согласно своим тогдашним гуманистическим взглядам и творческим установкам. Вот как сам Горький писал в это время о своих художественных предпочтениях и своем особом интересе к «пестрому» русскому национальному характеру:

«Я особенно люблю людей недоделанных, не очень «мудрых», немножко сумасшедших, «безумных», люди же «здравомыслящие» мало интересны мне. Не трогает меня человек «законченный», совершенный, как дождевой зонтик. <...>

Человек немножко «безумный» не только более приятен лично мне, но и вообще он более «правдоподобен», более гармонирует с общим тоном жизни, явлением непонятного, фантастического, что и делает жизнь такой адски интересной» [10, с. 402].

На несомненную, хотя, на первый взгляд, и странную, даже парадоксальную связь между высказыванием Горького о его особом интересе к человеку неординарному, даже немного «безумному» и образом главного героя очерка «Владимир Ленин» указывает и тот факт, что на полях автографа с вышеупомянутым текстом писатель сделал запись (вероятно, пометку для памяти): «В. И. <Ленин> на Капри» [10, с. 539]. Интересно также отметить, что приведенная цитата взята из текста, который был впервые напечатан Горьким в качестве заключения к рассказам «Проводник» и «Мамаша Кемских», появившимся в 1925 г. под общим заголовком «Записки из дневника» в журнале «Молодая гвардия». О глубинной, символической переключке рассказа «Проводник» с очерком о Ленине мы уже упоминали выше.

Определение «безумный», которое Горький не раз использовал для характеристики вождя русской революции, употреблялось писателем, разумеется, в метафорическом смысле. Оно означало фанатичный, решительный, идущий напролом, сметающий все препятствия на пути к своей цели и т.п. После смерти Ленина, когда в Советской России и во всем мире стало известно о тщательно скрывавшейся большевистской правящей верхушкой тяжелой болезни вождя, о неоднократно поражавших его мозговых ударах (инсультах), приведших к почти полной парализации и не метафорическому, а настоящему, реальному безумию, Горький, конечно, не мог оперировать этим медицинским термином, понимая, что это было бы предательством по отношению к покойному другу. Видимо, именно поэтому слово «безумный» и даже такое излюбленное писателем выражение как «безумство храбрых» он посчитал недопустимым повторить хотя бы раз в своем посмертном очерке о Ленине.

Послереволюционный горьковский эстетический идеал человека, который нашел своеобразное отражение и в очерке о вожде русской революции, никак не подходил для нарождающейся эстетики советского искусства, с его классовой черно-белой идеологией, духовным примитивизмом и плакатными формами. Большевистская критика приняла созданный Горьким портрет Ленина, мягко говоря, «прохладно». Например, А. З. Лежнев на

страницах журнала «Красная новь» заявил, что, несмотря на множество «интересных подробностей, тонко подмеченных черт», личность Ленина «понята и освещена» Горьким в целом «неверно, фальшиво» [11, с. 534]. Руководитель напостовского движения Г. Л. Левич также обвинил писателя в «непонимании Ленина и ленинского дела», хотя и признал, что очерк «содержит массу ценного фактического материала» [11, с. 534]. Но особенно резкой критике созданный Горьким образ вождя подверг один из самых могущественных в то время руководителей советского государства Л. Д. Троцкий.

7 октября 1924 г. в «Известиях ЦИК СССР и ВЦИК» (№ 229) появилась его большая, почти на целую полосу статья, в грубых тонах критикующая очерк Горького о Ленине. Троцкий обвинил писателя в «банальном психологизме и мещанском морализировании» и попытался человеческому облику вождя в очерке Горького противопоставить свою трактовку его личности. Он утверждал, что «Горький наделил Ленина интеллигентской расколотостью и столь высоко почитавшейся в свое время “больной совестью”», чем будто бы «клеветал» на вождя и создавал его «фальшивый» образ.

Жестоко расправляясь с новой попыткой Горького создать литературный портрет вождя революции, Троцкий наверняка помнил о возмущенной реакции Ленина на юбилейную статью писателя 1920 г., напечатанную в журнале «Коммунистический интернационал». Ведь Троцкий как член Политбюро ЦК ВКП(б) сам принимал, в числе других, постановление, запрещающее Горькому печататься в этом журнале. А если присмотреться внимательно, то можно легко обнаружить в новом очерке Горького «следы» этой скандальной статьи (например, вместо прежнего признания Ленина «святым» в очерке 1924 г. он назван «праведником» и «чудотворцем»).

Отзыв Троцкого вызвал у Горького негодование. Ознакомившись с ним, он записал «для себя»:

«Суждения Льва Троцкого по поводу моих воспоминаний о Ленине написаны хамовато по моему адресу и с неожиданным для меня цинизмом демагога. <...> Не хочет ли Троцкий, рисуя Ленина таким топором, таким “революционером без оглядки”, взвалить именно на него всю тяжесть ответственности пред историей за “разбитые горшки”? <...> Троцкий — наиболее чужой человек русскому народу и русской истории» [11, с. 535].

Напротив, некоторые из сочувствующих Горькому литераторов русского зарубежья высоко оценили «неканоничность» созданного им образа вождя. Например, в рецензии на первый номер «Русского современника» М. Осоргин особо выделил статью Горького, которая, по мнению автора, не идет ни в какое сравнение «с ворохом официальных характеристик» в «казенных периодических изданиях» [14, с. 551].

Разумеется, горьковский «неканонический» образ вождя, с самого его появления встреченный «в штыки» официальной партийной критикой, с течением времени стал для большевистских властей абсолютно неприемлемым. К концу 1920-х гг. в массовом сознании советских людей уже сложился вполне определенный образ Ленина — железного вождя революции, великого кормчего, сверхчеловека без слабостей и недостатков, образ, в котором оставалось все меньше человеческого. В этих условиях тиражировать в СССР воспоминания Горького о Ленине 1924 г. было просто невозможно, политически опасно. Поэтому партийное руководство Госиздата, когда в 1928 г. начало выходить юбилейное (в связи с 60-летием писателя) 23-томное собрание сочинений Горького, потребовало от автора существенно «подкорректировать» созданный им литературный портрет вождя, по возможности избавить его от живых человеческих черт, которые разрушали сложившийся в массовом сознании цельный монолитный образ.

Подробно, с привлечением новых архивных материалов обо всех перипетиях работы Горького над текстом очерка о Ленине 1930 г. написала И. А. Бочарова в статье «К истории создания второй редакции очерка М. Горького “В. И. Ленин”» [3]. Нам остается вслед за этой исследовательницей констатировать, что Горький пошел в данном случае на уступки и согласился почти со всеми сокращениями и изменениями текста, о которых его просил

заведующий Госиздатом А. Б. Халатов. Интересно при этом отметить: Халатов в своем письме адресату от 27 марта 1930 г. просил избавить образ Ленина от тех самых черт его характера и мировоззрения, которые Горький выделил как основополагающие в духовном облике вождя: от его «русскости», «гордости Россией и русскими», а также от его стремления к упрощению жизни и от его «праведности». «Несвоевременными» назвал Халатов и откровенные признания Горького в том, что он «очень сомнительный марксист» и «расходится с коммунистами» по основным вопросам [3, с. 136].

В результате этих исправлений, которые были произведены частично самим автором под нажимом Халатова, частично работниками Госиздата, образ Ленина был избавлен от «идеалистически-романтических» черт и получил большую цельность. Горький до минимума сократил в характеристике Ленина определение «русский», убрал сравнение с Данко, вычеркнул место, где Ленин был назван «праведником» и т.д. Как уже говорилось, в первой редакции очерка определение Человек с большой буквы встречается по отношению к Ленину пять раз, во второй оно сократилось до одного.

Если в первой редакции очерка Горький попытался нарисовать сложный, противоречивый облик железного вождя революции и одновременно русского интеллигента, не чуждого человеческих чувств и эмоций, то во второй редакции писатель, видимо, задался целью создать литературный памятник великому человеку, «вдохновителю и вождю пролетариев всех стран» [11, с. 31], последовательно избавляя эту бронзовеющую на глазах фигуру от наиболее противоречивых черт характера.

Первая редакция очерка «Владимир Ленин» написана тем же методом прихотливого монтажа разрозненных, разнесенных по времени фрагментов воспоминаний, дневниковых записей, портретных характеристик и лирических авторских размышлений, каким несколько ранее были написаны знаменитые воспоминания Горького о Л. Н. Толстом, а также произведения, вошедшие в книгу «Заметки из дневника. Воспоминания» (1924). Все эти небольшие фрагменты текста, как древняя церковная мозаика, складываются в целостный образ благодаря авторскому мастерству. Этот прием, словно позаимствованный у старых мастеров, позволил Горькому создать особенно выразительные, многогранные и многокрасочные, яркие и выпуклые образы своих великих современников. При первой публикации очерка о Ленине в 1924 г. в журнале «Русский современник» отдельные фрагменты текста были даже графически отделены друг от друга чертой. В 1930 г. Горький постарался тщательно «заделать», «загрунтовать» все «стыки» и «швы» между отдельными фрагментами этой словесной мозаичной структуры, превращая золотую мозаику в монументальную фреску.

Ленин в сознании писателя и в 1930-е гг. продолжал оставаться идеалом Человека с большой буквы, но сам этот идеал Горькому пришлось «подкорректировать» согласно требованиям времени и политической обстановки.

Литература

1. *Амфитеатров А.* Горестные заметы. X. // Новая русская жизнь (Гельсингфорс). 1921. № 233. 11 окт.
2. *Берберова Н.* Курсив мой: Автобиография. М.: «Согласие», 1996. 734 с.
3. *Бочарова И. А.* К истории создания второй редакции очерка М. Горького «В. И. Ленин» // Текстологический временник. Русская литература XX века: Вопросы текстологии и источниковедения. Кн. 2. М.: ИМЛИ РАН, 2012. С. 135–147.
4. *Бунин И. А.* Записная книжка // Бунин И. А. Публицистика 1918–1953 годов. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2000. С. 107–110.
5. Горький в журнале «Коммунистический интернационал» / вступ. статья, послеслов., подгот. текста и примеч. Л. Н. Смирновой // Публицистика М. Горького в контексте истории. М. Горький. Материалы и исследования. Вып. 8. М.: ИМЛИ РАН, 2007. С. 252–399.
6. *Горький М.* Владимир Ленин // Русский современник. 1924. Кн. 1. С. 229–244.
7. *Горький М.* Несвоевременные мысли. Заметки о революции и культуре. М.: Сов. писатель, 1990. 394 с.
8. *Горький М.* Полн. собр. соч. Письма: в 24 т. Т. 14. М.: Наука, 2009. 820 с.

9. Горький М. Полн. собр. соч. Письма: в 24 т. Т. 15. М.: Наука, 2012. 965 с.
 10. Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: в 25 т. Т. 18. М.: Наука, 1973. 551 с.
 11. Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: в 25 т. Т. 20. М.: Наука, 1974. 637 с.
 12. Горький М. Собр. соч.: в 30 т. Т. 24. М.: ГИХЛ, 1953. 574 с.
 13. Ленин В. И. Полн. собр. соч.: в 55 т. 5-е изд. Т. 54. М.: Изд-во полит. лит-ры, 1975. 863 с.
 14. М. Осоргин о Горьком / вст. ст., подгот. текста и примеч. И. А. Бочаровой // Публицистика М. Горького в контексте истории. М. Горький. Материалы и исследования. Вып. 8. М.: ИМЛИ РАН, 2007. С. 540–559.
 15. Письма А. Н. Тихонова М. Горькому 1923–1925 гг. (Из истории журнала «Русский современник») / вст. ст., подгот. текста и примеч. Н. Н. Примочкиной // Горький. Неизвестные страницы истории. М. Горький. Мат-лы и исследования. Вып. 12. М.: ИМЛИ РАН, 2014. С. 266–337.
 16. Спиридонова Л. А. Концепция личности в системе философско-эстетических взглядов М. Горького // Концепция мира и человека в творчестве М. Горького. М. Горький. Мат-лы и исследования. Вып. 9. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 9–40.
-

УДК 82.09

Святославский Алексей Владимирович,
доктор культурологии, профессор,
Московский педагогический государственный университет
av.svyatoslavskij@mpgu.su

РОЛЬ ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ В ВЫЯВЛЕНИИ ХАРАКТЕРА ГЛАВНОГО ГЕРОЯ В РОМАНЕ М. ГОРЬКОГО «ЖИЗНЬ КЛИМА САМГИНА»

В статье рассмотрена та часть галереи женских образов романа Горького «Жизнь Клима Самгина», которая может быть определена как «женщины Клима», то есть те, с кем его связывали близкие отношения — как любовника, мужа или друга. Основная мысль работы заключается в попытке показать, как автор романа последовательно проводит судьбу главного героя через эту галерею, а героини начинают играть помимо самодостаточной роли психологических типов — роль своего рода зеркал, отражающих образ самого Клима и помогающих тем самым лучшему пониманию его. Отмечается большой интерес Горького к женским образам и большое художественное мастерство в их создании. Делается вывод о том, что чрезмерная «приземленность» образа главного героя, даже вызвавшая некоторую обеспокоенность в процессе работы у самого автора, отчасти объясняется достаточно симпатичными, хотя и разными образами этих героинь, отражающих Самгина в общем в невыгодном для него свете.

Ключевые слова: Максим Горький, «Жизнь Клима Самгина», русская литература XX в., советская литература, женский образ в литературе.

Svyatoslavsky Alexey V.,
Doctor of cultural studies, Professor,
Moscow state pedagogical University
av.svyatoslavskij@mpgu.su

THE ROLE OF FEMALE IMAGES IN IDENTIFYING THE CHARACTER OF THE PROTAGONIST IN THE NOVEL BY M. GORKY “THE LIFE OF KLIM SAMGIN”

The article considers that part of the gallery of female images of Gorky's novel “The Life of Klim Samgin”, which can be defined as “Klim's women,” that is, those with whom he had close relationships — as a lover, husband or friend. The main idea of the work is to try to show how the author of the novel consequentially passes the main character through this gallery, and the heroines begin to play in addition to the self-sufficient role of psychological types — the role of a kind of mirrors that reflect the image of Klim himself and thereby help to better understand him. Gorky's great interest in female images and great artistic skill in their creation are noted. It is concluded that the excessive “down-to-earth” image of the protagonist, which even caused some concern during the work of the author himself, is partly due to the nice, albeit different images of these heroines, reflecting Samgin in a generally unfavorable light for him.

Keywords: Maxim Gorky, “The Life of Klim Samgin”, Russian literature of the 20th century, Soviet literature, female image in literature.

Женские образы занимают значительное место среди персонажей романа. Тем не менее очевидно, что эта тема пока исследована недостаточно. Наиболее полно она освещена в недавно вышедшей и посвященной всестороннему исследованию горьковского романа монографии Т. Д. Беловой, где автор отмечает, что при имеющем место в горьковедении увлечении колоритным образом Марины Зотовой, «другие женские типы охарактеризованы исследователями по касательной, порой достаточно спорно или вообще обойдены вниманием» [2, с. 264]. В монографии дана и определенная типология женских образов, что представляет большой интерес для понимания сложного замысла горьковского романа.

Что касается нашей работы, то мы не беремся за всестороннее рассмотрение всех женских образов, а остановимся на тех из них, которые являли собою категорию «женщин

Клима», то есть тех, с кем он так или иначе вступал в достаточно близкие, любовные или дружеские (в случае с Мариной Зотовой) отношения. Наша цель — выявление их роли в осмыслении автором и читателем образа Клима. Помимо своей самодостаточной роли для создания психологических и социальных типов русских женщин в романе — подруги Клима играют роль своего рода зеркал, в которых должен полнее отразиться сам главный герой. Под любовными отношениями мы имеем в виду расхожее понимание интимных связей, так как дойти до состояния, которое можно было бы назвать настоящей любовью, главному герою романа так и не удалось, несмотря на постоянные усилия его достичь чего-то большего, чем он имеет.

Женские образы привлекали творческое внимание Горького с самых ранних его рассказов. Мы убеждены в том, что Горький является большим мастером женского портрета вопреки его собственному замечанию, высказанному с оттенком самоиронии в одном из писем М. М. Пришвину. В разгар работы над романом «Жизнь Клима Самгина», в апреле 1927 г. Горький пишет Пришвину из Сорренто следующее:

«Ко всем моим мыслям о том, чего я не люблю, я отношусь небрежно, и они у меня не долговечны. А, вот, женщину, особенно — мать, люблю и думаю о ней непрерывно, отовсюду выклеывая курносый носом моим мысли для нее лестные. Недавно в книжке Богданова “Борьба за жизнеспособность” вычитал: “... по своему исходному составу клетки тела мужчины менее сложны, чем клетки тела женщины, а, значит, надо полагать, и биологически ниже”. Богданова я давно и хорошо знаю, высоко ценю его, ибо он — еретик, а — что лучше еретика, среди людей? И вас люблю за еретичество. Роман мой я еще не кончил и не знаю, когда кончу, но уже почти уверен, что это будет книга тяжелая и неудачная. Женщин писать я не умею, и они будут у меня, наверное, похожи на портрет римского папы, написанный католиком-китайцем <...> Возвращаясь к женщинам: уверен, что двадцатый век будет веком гинекократического движения. Мужик — изработался» [5, с. 344–345].

Впоследствии Горький в четвертой «Клима Самгина» вложит эту мысль о себе в уста Тоси, рассуждающей о писателе Горьком: «— Этот, иногда, ничего, интересный, но тоже очень кричит <...> И женщин не умеет писать. Видно, что любит, а не умеет...» [9, с. 190]. Под «изработался» в письме Горький, видимо, имеет в виду излишний мужской рационализм, приземляющий личность. Таким образом, Горький одновременно выражает уважительное отношение к женской половине человечества, тем самым обозначая и свой постоянный писательский интерес к образу женщины. Мы не пробовали считать, но навскидку можно предположить, что в его творчестве положительные образы героинь преобладают над положительными образами героев-мужчин. Однако, понимая ответственность и сложность самой проблемы: дать в произведении женский образ не поверхностно, но самой сущностью своей привлекательный и в чем-то превосходящий по своим нравственным качествам образы окружающих их мужчин, — Горький с юмором оговаривает свое якобы «неумение» писать женские образы. Упоминание о материнской любви в письме не случайно. Адресат Горького Пришвин, отчасти скептически относившийся впоследствии к роману, в то же время всю жизнь не переставал восхищаться образом бабушки из горьковской повести «Детство», считая его в своем роде абсолютным шедевром мировой литературы.

В связи с вопросом о самодостаточности женских образов в романе нельзя пройти мимо интересной работы А. М. Эткинда, в которой именно женщина, Марина Зотова, позиционируется как *главный* герой романа.

«Конечно, — пишет исследователь, — всех — хозяина, автора и героя, и главное, предполагаемого читателя — красивые женщины интересуют больше других людей. В “Самгине” их много; и очень редко текст задерживается на какой-либо одной. И все же в его распадающейся ткани есть не только главный герой, негативный и банальный, но и настоящая героиня, причем положительная и самого необычного свойства. Можно сказать и больше: подлинным героем “Жизни Клима Самгина” является не слабый интеллигент, а хлыстовская богородица. Для того, кто дочитал роман до его третьего тома, антибиография Клима Самгина вдруг превращается в агиографию Марины Зотовой» [10, с. 748].

Можно буквально или фигурально понимать мысль Эткинда о том, кто истинный герой романа, но, как нам кажется, нельзя не согласиться в важном аспекте: Горький по ходу разворачивания сюжета сам настолько увлекается образом Марины, что поднимает ее все выше, восхищаясь ею на фоне своего главного героя, который в нравственном отношении как раз вовсе не «герой», а Марина, напротив, приобретает некий возвышенно-героический оттенок. Мысль смелая, в прежнее время развернуть замысел романа таким образом в рамках принятого в советском горьковедении «канонического» подхода к Горькому было нельзя, ибо тогда есть соблазн признать, что Горький, пусть как художник, восхищается сектантами-хлыстовцами. «Марина Зотова, — продолжает свою мысль Эткинд, — новый образ вечной женственности; ее эротическое могущество точно так же переплетается с национальной мистикой, как в “Стихах о Прекрасной Даме” и особенно в “Песне судьбы” Блока. В “Самгине” мы видим Фаину и Германа четверть века спустя вновь встретившимися на российских просторах; герой постарел и обрюзг, а вот героиня, как ей с ее вечными качествами и полагается, по-прежнему хороша. Внутри своего эпоса революции Горький пишет роман о смысле жизни, о религиозных исканиях, о русском сектантстве, о возвращении к матриархату [10, с. 764].

В том же направлении рассуждает Л. М. Борисова, считающая, что ни больше ни меньше —

«в Марине Зотовой писателю удалось то, к чему неуклонно стремились и никогда не достигали символисты, — показать Мировую Душу в неразрывном единстве реального и иррационального» [3, с. 74].

Но вернемся к нашей мысли об образе зеркала в романе. Женщины особым образом «зеркалят», проявляют сущность Клим. Он неглуп, его ментальная деятельность во многом сводится к осмыслению не только окружающего, но и самого себя, поэтому иногда и сам он пытается увидеть себя со стороны. Кстати, есть в романе и реальные «материальные» зеркала. Уже в самом начале повествования Самгин размышляет о красоте Алины Телепневой, красоте — которая становится наказанием, «мешает ей жить, гонит почти каждые пять минут к зеркалу и заставляет девушку смотреть на всех людей как на зеркала» [6, с. 151]. Но оказывается, что и сам Самгин «иногда смутно догадывался, что между ним и ею есть что-то общее, но считая эту догадку унижающей его, не пытался подумать о ней серьезно» [6, с. 151]. Можно полагать, что автор расставляет одну за другой героинь на жизненном пути Клим, чтобы тот что-то понял в себе, глядя на них и общаясь с ними. И действительно, начиная с приведенного нами эпизода, он время от времени *пытается* увидеть себя в этих зеркалах в истинном свете, поскольку для Клим поведение в обществе сводится к тому, чтобы, подобно Алине, произвести впечатление на окружающих.

Клим фигура трагическая, он одинок, а значит, одиночество неизбежно будет толкать его к женщинам. «Безысходное одиночество — одна из характернейших особенностей образа Самгина, имеющая концептуальное значение. Круг одиночества в романе Горького очерчен автором принципиально отчетливо и серьезно», — пишет Т. Р. Гавриш [4, с. 6].

Образ зеркала возникает и внутри самого Клим, вопрос в том, насколько верно это зеркало отражает истинного Самгина.

«В мозге Самгина, — читаем мы в части четвертой, — образовалась некая неподвижная точка, маленькое зеркало, которое всегда, когда он желал этого, показывало ему все, о чем он думает, как думает и в чем его мысли противоречат одна другой. Иногда это свойство разума очень утомляло его, мешало жить, но все чаще он любовался работой этого цензора и привыкал считать эту работу оригинальнейшим свойством психики своей» [9, с. 112].

Показательно уже само начало интимных отношений Клим с женщинами: эпизод с белошвейкой Маргаритой. Клим здесь движим лишь физическим влечением к женщине, однако при втором свидании на вопрос Риты, не хочет ли он чаю, Клим неожиданно отвечает

«Я хочу, чтобы ты любила меня». Очевидно, что речь не идет о вульгарно-бытовом понимании любви как физического акта, она уже и так отдается ему. И Маргарита совершенно правильно понимает вопрос, честно отвечая: «Да я — не умею!» [6, с. 147].

Так чего же ждет Клим? Стало быть, и душа его влечется к чему-то вместе с телом. А готов ли он сам любить? Ответ находим во внутреннем монологе героя уже после первого же в его жизни сближения с женщиной. Нередко полагают, что именно свежесть и новизна подвигает человека к более душевному отношению к партнеру, однако в голове Клима проносится иная мысль: «А ведь я ничего не обещал». Клим, получив свое, уже боится, что отношения могут к чему-то обязывать. Развязка отношений с белошвейкой тоже показательна, Самгин относится к женщине с высокомерием как к человеку более низкого социального уровня. Ему вообще нравится ощущать себя выше окружающих, тем более с простой девушкой, однако холодным душем ему оказывается сообщение о том, что отдается она за деньги, да еще все устроено матерью, да еще одновременно встречается с Дроновым. И все это вместо ожидаемой «любви». Маргарита смотрит на вещи практически-здорово. Она не видит ничего оскорбительного в ситуации и хвалит мать Клима даже не потому, что та ей дала заработать, но потому что уважает ее материнскую заботу о сыне. Клима же оскорбляет эта житейская практичность, ибо он жаждет чего-то более романтического, но, увы, он сам не годится в романтические герои, ибо таковым надлежит страдать от любви, а у Самгина в душе любовь, понимаемая как заинтересованность в благополучии *другого* (как определял это чувство Эрих Фромм), — никак зарождается.

Если история с Маргаритой все-таки с самого начала строилась на влечении плоти: Клима возбуждают ее формы, ее нежная белая кожа, то приход в его жизнь Серафимы Нехаевой, «худенькой и жалкой девицы» с угловатыми движениями, к тому же больной чахоткой, обещает читателю что-то новое в портрете Самгина. Начало их отношений, казалось бы, может обещать пробуждение каких-то душевных движений в отношении Клима к женщине, в нем как будто просыпается жалость, более близкое к любви человеческое чувство. Это происходит, когда он слушает рассказы Серафимы, когда ее начинает бить болезненный кашель, когда он размышляет о ее судьбе. Прежде, читая книги и стихи на темы любви и смерти, он оставался равнодушен, — говорит нам автор. «Но теперь, когда эти мысли облекались гневными словами маленькой, почти уродливой девушки, Клим вдруг почувствовал, что эти мысли жестоко ударили его и в сердце и в голову. В нем все спуталось и закружилось, как дым. Он уже не слушал возбужденную речь Нехаевой, а смотрел на нее и думал: почему именно эта неприглядная, с плоской грудью, больная опасной болезнью, осуждена кем-то носить в себе такие жуткие мысли? Тут есть нечто безобразно несправедливое. Ему стало жалко человека, наказанного болезнью и тела и души. Он впервые испытывал чувство жалости с такой остротой, вообще это чувство» [6, с. 228].

Возможно, Нехаева почувствовала это «человеческое» в нем, хотя во многом она принимает глубокомысленную позу Клима за его глубокое содержание. Она ищет любви, потому что «жизнь так страшна» и «это ужас, если не любить». В одной постели сходятся два полярных мировоззрения. Серафима ищет внешний объект для реализации своего потенциала любви, Клим любит исключительно себя. Однако сцены первых свиданий могут стать и для него точкой душевного переворота. Обратим внимание в цитированном выше эпизоде на слова «впервые испытывал чувство жалости с такой остротой». Уже в который раз в русской литературе звучит мысль о высоком назначении женщины: судьба как бы предоставляет шанс закованному в броню эгоизма Климу через отношения с Серафимой сделать шаг к сочувствию ближнему.

Но что же в итоге? В итоге Клим остается верен себе. Возвращаясь от Нехаевой и осмысляя ее отчаянный душевный крик о любви, он на мотив оперетки напевает свое любимое «Да — был ли мальчик-то?» и разъясняет для себя свою новую подругу:

«Значит, Нехаева только играла роль человека, зараженного пессимизмом, играла для того, чтоб, осветив себя необыкновенным светом, привлечь к себе внимание мужчины. Так поступают самки каких-то насекомых» [6, с. 243].

Клим продолжал ходить к ней и, «насыщаясь ее речами чувствовал, что растет» [6, с. 246]. Растет интеллектуально от бесед, видимо, так надо понимать, и это не могло не радовать его. В то же время мелькнувшая мысль, что у него может быть ребенок от этой девицы, испугала героя.

Забеременеть от Клима суждено было другой женщине — Варваре, которую он делает своей женой и которая своевольно совершает аборт. В разговоре с Варварой постфактум Клим утверждает, что он не допустил бы этого. То, что произошло с Варварой, являет собою еще один момент истины для читателя в понимании характера Самгина, но не становится моментом просветления для самого героя. По возвращении Варвары домой, он задает характерный вопрос, было ли ей очень больно.

«Родной мой, все ничтожно, если ты меня любишь», — слышит он в ответ, и на вопрос Варвары, воспротивился ли бы он ее решению, отвечает, что разумеется, не позволил бы «Такой риск! И что же, ребенок? Это... естественно» [7, с. 271].

Казалось бы, наконец герой представлен читателю в положительном свете. Однако не поставил ли себя изначально Самгин так, что жена идет на такой шаг ради него? Он хорошо сыграл свою роль.

«Я не хотела стеснять тебя. Ты — большой человек... необыкновенный», — объясняет Варвара свой поступок, и нельзя не верить ее искренности, хотя читатель понимает, что менее всего можно считать Самгина большим и необыкновенным, он как раз очень обыкновенный в своем мужском эгоизме. Отношения с Варварой, как и с белошвейкой завязывались на простом физическом влечении, но к этому примешивается и некая характеризующая Клина некрасивая черта. Наблюдая за отплясывающей на маскараде в чешуйчатых чулках Варварой, Самгин ловит себя на желании «взять эту девицу, унижительно для нее, взять и отплатить ей за свою неудачную связь с Лидией, и вообще — за все» [7, с. 252–253].

К обычному мужскому чувству у Самгина неизбежно примешивается что-то нехорошее: мстить Варваре за то, что Лидия нанесла ущерб его самолюбию. И овладеть «унижительно». Так и будет, когда они сойдутся, и Варваре придется в постели «покорно подчиняться его выдумкам, нередко унижительным для нее, а он, испытывая после этого пренебрежение к ней, думал: “Вот как надобно жить с ними”» [7, с. 258]. Желание унижить идет у Самгина рука об руку с физическим влечением. В третьей части романа его снова посещает мстительное чувство, теперь уже к Дуняше: «Враждебное чувство к ней, опьяняя его, возбуждало чувственность, вызывало мстительное желание. Он шагнул мимо нее, рисуя картину цинической расправы с нею, готовясь схватить ее, мять, причинять ей боль, заставить плакать, стонать...» [8, с. 155].

Впрочем, судьба снова дает шанс Самгину проявить какое-то человеческое чувство к той, которая стала его женой, — помимо самоутверждения и плотской тяги. Как нередко бывает в начальной фазе отношений, в какой-то момент Клим чувствует, что Варвара становится ему ближе и милее не только потому, что с нею удобно, но возбуждает в нем желание быть «приятным ей, нежным с нею». Самгин ощущает себя на пороге какого-то важного слова, которое он должен сказать ей, но «такого слова Самгин не находил». И очень важное для понимания характера Самгина, как его видит сам автор, пояснение: «Может быть, оно было близко, но не светилось, засыпанное множеством других слов» [7, с. 296; курсив наш. — А. С.]. Впоследствии в беседах с Зотовой, к которой он все больше привязывается, он опять оказывается в ситуации дежавю: «Он чувствовал себя обязанным сказать Марине какие-то особенные, тоже очень-очень искренние слова, но не находил достойных» [8, с. 352]. Это примечательно: Самгин не находит слов, но убежден, что «человек — это система фраз» [6, с. 410].

Клим достаточно четко формулирует свое кредо по отношению не только к жене Варваре (хотя внутренний его монолог во второй части романа по тексту связан с нею), а к женщине вообще:

«Я стал слишком мягок с нею, и вот она уже небрежна со мною. Необходимо быть строже. Необходимо овладеть ею с такою полнотой, чтоб всегда и в любую минуту настраивать ее созвучно моим желаниям. Надо научиться понимать все, что она думает и чувствует, не спрашивая ее. Мужчина должен поглощать женщину так, чтоб все тайные думы и ощущения ее полностью передавались ему» [7, с. 302].

И далее важный комментарий повествователя: «Эта мысль очень понравилась Самгину, он всячески повторял ее, как бы затверживая» [7, с. 302].

История расставания с Варварой выглядит довольно банально, супруги постепенно надоедают друг другу, но очевидно, что у Клима этот процесс начинается раньше. Варвара раздражает и напрягает его, но — что самое неприятное для самолюбия Клим, Варвара, как и другие окружающие и узнающие его поближе люди, начинает «зеркалить» его в невыгодном свете. «Я не хотела бы жалеть тебя, но представь, — говорит она мужу, — мне кажется, что тебя надо жалеть. Ты становишься недостаточно личным человеком, ты идешь на убыль» [6, с. 399]. Такого рода жалость Климу претит. Но диагноз Варвары точен: человек не стоит на месте, если как личность он не растет, то неизбежно деградирует. Самгина это не может не поразить, поскольку он видит себя преуспевающим интеллектуалом, казалось бы, о каких потерях себя как личности можно говорить? По мере охлаждения к Варваре, Климу надо как-то унизить ее для самооправдания, поэтому акт ее самоотречения в истории с аборт ради его комфорта будет интерпретирован в его мозгу совершенно не в ее пользу: «Выкидыш она сделала ради того, чтобы ребенок не мешал ее наслаждениям» [7, с. 414], — размышляет Самгин, сам себе «объясняющий господин». Обнаружив себя в постели с Никоновой, Клим немедленно оправдывает себя тем, что Варвара наверняка уже изменяет ему с Кумовым, а значит, его вины нет.

Сцена встречи с Никоновой на почтовой станции, откуда и начинаются их близкие отношения, тоже вносит свой вклад в понимание характера Самгина. Он вдруг видит женщину в новом свете — женщину, о которой у него уже сложилось определенное впечатление, и это неприятно ему, потому что «он терпеть не мог, когда люди высказывали из тех представлений, в которые он вставил их» [7, с. 448].

Роман с Никоновой снова дает герою шанс стать ближе к истинным проявлениям теплого чувства, отступая от привычного потребительского отношения к женщине. Некоторая нетипичность, неожиданность Никоновой в его глазах мешает Климу играть его обычную роль. В разговоре с ней «Самгин понимал, что молчать невежливо, но что-то мешало ему говорить с этой женщиной в привычном, докторальном тоне» [7, с. 449]. Поначалу, как и Лидия в свое время, Никонова манит именно своей необъяснимостью, что «раздражает» Самгина, она не вмещается в его рамки. Во время близости, он снова, как в свое время с Варварой, ищет какие-то теплые слова, но... снова не находит их. Отношения входят в стабильное русло, чтобы потом тянуться больше года, и Клим они устраивают тем, что у Никоновой уютная комната, с ней легко, она мало говорит, но охотно слушает его, а свидания завершаются «полнотою сексуальных ощущений». Обратимся к тексту. «После десятка свиданий Самгин решил, что, наконец, у него есть хороший друг, с которым и можно и легко говорить обо всем, а главное о *себе*» [7, с. 460; курсив наш. — А. С.]. И далее: «Она стала для него чем-то вроде ящика письменного стола, — ящика, в который прячут интимные вещи; стала ямой, куда он выбрасывал сор своей души» [7, с. 461]. Узнав от Гогина о связях Никоновой с жандармским управлением, Клим не сильно потрясен, так как уже знал о ее листочках с тайнописью, сам же он далек от подпольной работы, хотя и выставляет себя близким к большевикам. Но ему обидно потерять хорошую партнершу: «Сняв очки, Самгин крепко закрыл глаза. Было жалко потерять женщину. Еще более жалко было себя» [7, с. 504].

История отношений с Лидией Варавкой тоже в общем типична для Клим, но имеет свои особенности. Именно ей герой вдруг признается в любви, прижимаясь к ее коленям и

действуя под приливом «незнакомому ему, сладостного чувства самозабвения» [6, с. 364]. Примечателен ответ Лидии: «Это потому, что я почти нагая!». Но, так или иначе, после этого эпизода душа Клим испытывает радость и сильные ощущения, неведомые ему прежде. В отношениях с Лидией он все время будет задаваться вопросом: любовь это или не любовь. Но, бродя по лесу под впечатлением нового чувства и слыша внутри себя ту самую сказанную им впервые фразу «Я тебя люблю!», Самгин тут же по обыкновению впадает в самообольщение, включая свое «внутреннее зеркало», чтобы увидеть себя со стороны: «Как хорошо, просто сказал я. И, наверное, хорошее лицо было у меня» [6, с. 364]. Мелодраматическая сцена тем самым приобретает несколько комический характер. «Этим не играют», — вскоре строго скажет ему Лидия. Мирное продолжение отношений радует Самгина, и он чувствует, что «если он будет настойчив, Лидия уступит ему». Лидия действительно уступит ему, и с ее стороны мы видим в этом поиск новых необыкновенных ощущений, связанных с неведомой ей доселе физической близостью. Самгин же женщину уже «познал» в своей жизни, сущность его новой «любви» все-таки, как всегда, связана с попыткой подчинения женщины, подчинения уже не только тела, но души. «Истерические судороги» Нехаевой успели надоесть ему, и он ждет от Лидии чего-то иного. «Я ее безумно люблю, — убеждал он себя <...> как бы споря с кем-то» [6, с. 503]. Самгину приходится убеждать самого себя, потому что в глубине души ему ясно, что никакой любви в высоком смысле здесь нет. Наконец, овладев телом Лидии, он пытается по обыкновению «отзеркалить» себя со стороны и похвалить: «"Я — настойчив, — хотел и достиг", — соображал он, чувствуя необходимость утешить себя чем-нибудь» [6, с. 504]. Лидия в чем-то стоит выше его, он пытается разгадать ее, а она уже разгадала его: «Ты хорошо критикуешь, но это стало твоим ремеслом. С тобою скучно» [6, с. 433]. Но Самгин раз и навсегда убежден, что начинать и завершать отношения — это его прерогатива. Он засыпает с уверенностью, что девушка «не оценила его любви» и уже чувствует «легкий приступ презрения» к ней. В чем заключалась его любовь, кроме попытки овладеть Лидией и произвести на нее впечатление умного, непонятно. «Да, — был ли мальчик-то?», — успокаивает себя по привычке Самгин. Однако далее выясняется, что «мальчик существовал», и наутро после разговора с Лидией он опять чувствует влечение к ней. В чем же дело? Дело в том, что Лидия манит исключительно потому, что у Клим сработал инстинкт охотника, в нем просыпается страсть, причем особого рода, ведь отказывать Климу — значит, унижать его мужское достоинство. Самое любопытное, что отдавшись-таки и отдаваясь физически еще и еще, Лидия все равно остается *недоступной* ему, и он это инстинктивно ощущает. Она ищет особенных каких-то физических ощущений в себе («Я хочу испытать... испытать...»), вместо того, чтобы проявлять ожидаемую благодарность и восхищение партнером. «Она мне точно милостыню подала...» [6, с. 504], — заключает герой.

Все познается в сравнении, и теперь уже Самгин вспоминает, что и в Маргарите было что-то «певучее и благодарное», и Нехаева баловала его «милыми словами радости». А теперь же не женщина, а он сам стал объектом чисто физического, потребительского наслаждения безумно активной, но молчащей и уклоняющейся от поцелуев подруги. Линия поведения Лидии в итоге доводит Клим даже до предложения венчаться — хоть так подчинить ее себе. Но Лидия и тут отказывает, придя даже в состояние недоумения и обиды от предложения партнера и собираясь покинуть его навсегда.

Особое место в романе, как отмечалось, занимает образ Марины Премировой-Зотовой, и особое место занимает она в судьбе Самгина. Первая встреча с Мариной в части третьей романа — после долгой разлуки — отмечена для Клим характерным стремлением «вписать» человека в рамки своих устойчивых представлений, причем, непременно принизив его. Разглядывая и слушая Зотову, он чувствует, что она «внушает уважение». Но, — говорит нам создатель образа героя, — «Клим Самгин привык и даже считал себя обязанным искать противоречий, это было уже потребностью его разнузданной мысли. Ему хотелось найти в Марине что-нибудь наигранное, фальшивенькое» [8, с. 128]. «Конечно, у нее есть любовники, наверное, она часто меняет их», — продолжает он разъяснять для себя Зотову. Марина

становится непредвиденным преткновением для привычного самодовольства и высокомерия в отношении Самгина к женщинам. Постепенно Клим Иванович ощущает, что она занимает все большее место в его жизни и в его мыслях. Он чувствовал, что «неприятное любопытство перерождается в серьезный и тревожный интерес к этой женщине» [8, с. 165]. Марина оказывается сильнее и умнее его, и это главное, что предстоит ощутить Самгину вопреки внутреннему сопротивлению его натуры. «В конце концов он должен был признать, что Марина вызывает в нем интерес, какого не вызывала еще ни одна женщина, и это интерес неприятно раздражающий» [8, с. 181].

Совершенно очевидно, что автор пишет образ Марины и одновременно любит ее, именно ее образ видится нам исполненным наиболее мощной художественной силы, мимо чего не прошли и исследователи творчества Горького. Горький вкладывает в ее уста апологию женщины, приниженной в традиционных религиозных культурах. «Богородицей всех религий — женщина была, — рассуждает Марина, — А потом случилось как-то так, что почти все религии признали женщину источником греха, опорочили, унизили ее, а православие даже деторождение оценивает как дело блудное и на полтора месяца извергает женщину из церкви» [8, с. 242]. При этом феминизм, суфражизм — это, по ее словам, пустое, это для «нищих духом». То есть, социальные движения вне мистики не устраивают ее, она ищет спасения на путях религии, однако на место Богородицы встает сама она, — кормилица корабля. Горькому мало сообщить об этом в диалогах Марины и Самгина, читателю предоставляется возможность наблюдать саму сцену радения, едва не приведшую Клима к обмороку, одну из ярких сцен романа. После этой сцены в тексте в который раз возникает зеркало, в котором потрясенный Самгин видит «рядом с белым стройным телом женщины человека в сереньком костюме, в очках, с острой бородкой, с выражением испуга на вытянутом, желтом лице — с открытым ртом» [8, с. 390]. Он вновь и вновь будет мысленно возвращаться к этой увиденной в зеркале и исполненной контраста сцене: «он сам и нагая, великолепная женщина» [8, с. 393]. Он вдруг обнаруживает, что находится в полной власти Зотовой, она руководит его жизнью, она может сделать его своим любовником, если захочет, а не захочет — не сделает. Потому что настал момент, когда от него уже не зависит характер отношений с женщиной, мяч на ее половине. Чем большее место занимает Марина в его жизни, тем менее понятной становится, признается себе Клим. Однако Марина даже самой своей трагической гибелью не может пробудить в Климе Ивановиче полноценного сочувствия: потрясенный в первый момент известием о ее смерти («Убита. Кретином...»), он тут же сворачивает мысленно на привычную дорогу заботы о себе и страхе за себя, ведь придется участвовать на следствии и суде в качестве свидетеля. И подступившая жалость сменяется раздражением на Марину и судьбу.

Забота о себе мешает Самгину навестить в больнице умирающую жену:

«И какой смысл идти к ней? — вдруг думает он, направившись было в сторону больницы. — Присутствовать при акте умирания тяжело и бесполезно» [9, с. 182].

Обращает на себя внимание мысль о «бесполезности», это любимое рациональное самооправдание Самгина, которое должно остановить возникшее было на уровне подсознания желание пойти к больной. Получив известие о смерти ее, Самгин включает свое «внутреннее зеркало». Он «посидел на постели, прислушиваясь, как отзовется в нем известие о смерти Варвары? Ничего не услышал, поморщился, недовольный собою, укоризненно спрашивая кого-то: “Разве я бессердечен?”» [9, с. 183]. Очень характерный диалог с «кем-то» внутри себя, проще говоря, со своей совестью. Но, в отличие от героев Достоевского, здесь нет никакой напряженной борьбы «дьявола с Богом», сомнение быстро разрешается в пользу убежденности в своей правоте и собственного комфорта.

Впоследствии ни о жене, ни о Марине не остается теплых воспоминаний. Начав в последней части романа писать нечто литературное о своей жизни и остановившись на образе Зотовой, Клим Иванович с раздражением думает о ней: «Да, эта бабища внесла в мою жизнь какую-то темную путаницу. Более того — едва не погубила меня» [9, с. 253].

Сойдясь ненадолго с Дуней — в третьей части романа — Самгин получает то, что хотел, в постели, и после сам недоумевает по поводу того, насколько ничтожно малое место занимает Дуняша в его жизни: «Давно уже и незаметно для себя он сделал из опыта своего, из прочитанных им романов умозаключение, не лестное для женщин: везде, кроме спальни, они мешают жить, да и в спальне приятны ненадолго» [8, с. 137]. Но при этом он отмечает, что его постоянно тяготят мысли о женщинах, они стесняют его, но без них почему-то не получается. И наконец, Самгин находит верный ответ — почему: он «в минуты полной откровенности с собой, подозревал даже, что у него немало холодного полового любопытства» [8, с. 138]. Половое любопытство плюс самоутверждение. Единственная, с кем было более-менее удобно, — Никонова, но это потому, что говорил он один, а она «никогда, ни о чем не выспрашивала» [8, с. 137].

В итоге, размышляя о своем одиночестве, Самгин с горечью осознает, что «поиски душевной близости с женщиной — наиболее бесплодная трата сил» [9, с. 18]. Обратим внимание на слово «душевной». Действительно, Самгин ведь и сам не хочет все свести лишь к физической близости, душа его требует чего-то большего от этих отношений. Казалось бы, он и получает немало: жена Варвара, Нехаева, Никонова, Дуняша, горничная в парижском отеле — многие видят в нем то, чего он больше всего хочет — существо высшего порядка, умного, интеллигентного и даже подчас великодушного. Ему признаются в любви. Чего же еще желает душа? Очевидно, что сотворенная «по образу и подобию» Творца, душа смогла бы достичь полноты удовлетворения лишь при условии адекватного ответа со стороны Клима. Любовь несовместима с неравенством, а задача Клима — быть выше женщины, управлять ею, подавлять ее, при этом слыша ее восхищение собой. С другой стороны, тяга к таким героиням, как Лидия, Марина, Тося, обусловлена, напротив, подсознательным ощущением, что он не выше, что в женщине есть нечто, недоступное ему, и попытки сыграть привычную роль доминирующего мужчины ни к чему не приводят, что раздражает его охотничий азарт, но и пугает одновременно. От подружки Дронова Тоси он быстро получает отпор, когда хочет овладеть ею, решив, что «это *существо* было бы нелишним и очень удобным в его квартире» [9, с. 262; курсив наш. — А. С.]. Таким же «существом» была в его глазах Елена: глуповатая и созданная лишь для поцелуев, так что Климу Ивановичу приходится однажды удивиться тому, что Елена может иметь собственное мнение в политических вопросах и поставить на место мистера Крэйтона.

Точку зрения об авторской апологии женщины в романе «Жизнь Клима Самгина» разделяет и Т. Д. Белова.

«Образы женщин и женское в итоговой книге М. Горького, — пишет исследователь, — <...> опровергают утверждения иных критиков, будто Горький не умел писать женщин. Возможно, и для него женщина оставалась загадкой, гостьей с другой планеты, заслуживающей пристального, неспешного наблюдения и научного анализа. Вместе с тем, думая о многом масштабном общероссийском, общемировом, он сказал свое веское слово о женщинах, их самобытности, непостижимости и драме, основанное не только на преклонении, но и на глубоком постижении их психологии, на опыте личных наблюдений» [2, с. 279].

Нам кажется, что именно в отношениях с подругами, а не в деятельности адвоката или в бесконечных политических дебатах, вновь и вновь дается герою шанс подняться над собственным эгоизмом и высокомерием, внутренне преобразуясь через чувство к женщине... Но Самгин обречен на духовное одиночество.

Исследователи истории романа не раз обращали внимание на свидетельство Горького в письме И. А. Груздеву от 18–19 февраля 1930 г., где писатель сетует на то, что его Самгин «выходит» слишком негативным типом. Выскажем предположение, что именно наличие целого ряда женских образов, над которыми с такой любовью работал Горький, могло быть одной из причин чрезмерной «приземленности» образа Клима, воспринимаемого на их фоне. Обращает на себя внимание, что среди всех рассмотренных нами женских образов нет ни явно inferнальных личностей, ни «роковых» женщин, которые бы сломали судьбу Клима.

Так или иначе все они вызывают положительные эмоции и определенные симпатии у читателя: кем-то можно восхищаться, кого-то уважать, кому-то сочувствовать...

Литература

1. Белова Т. Д. «Жизнь Клим Самгина» в контексте творчества М. Горького: проблемы истолкования // Эпическая традиция в русской литературе XX–XXI веков. Мат-лы XXIII Шешуковских чтений. М.: МПГУ, 2019. С. 8–16.
 2. Белова Т. Д. М. Горький. «Жизнь Клим Самгина» (Проблемы современного прочтения). Саратов: «Саратовский источник», 2018. 291 с.
 3. Борисова Л. М. Аллегорическая героиня М. Горького (Загадка Марины Зотовой) // Вопросы русской литературы. 2014. № 27 (84). С. 67–75.
 4. Гавриш Т. Р. Максим Горький как художник-новатор: экзистенциальное начало романа «Жизнь Клим Самгина» // Ученые записки Крымского федерального ун-та им. В. И. Вернадского. Сер. Филологические науки. Т. 4 (70). № 2. С. 3–19.
 5. Горький А. М. Горький — Пришвину. Серед. апреля 1927 г. Сорренто // Литературное наследство. Т. 70. Горький и советские писатели. Неизданная переписка. М.: АН СССР, 1963. 736 с. С. 344–345.
 6. Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: в 25 т. Т. 21. М.: Наука, 1974. 576 с.
 7. Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: в 25 т. Т. 22. М.: Наука, 1974. 688 с.
 8. Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: в 25 т. Т. 23. М.: Наука, 1973. 416 с.
 9. Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: в 25 т. Т. 24. М.: Наука, 1975. 588 с.
 10. Эткинд А. М. Горький и Безбедов: подтекст «Серебряного голубя» в «Климе Самгине» // Максим Горький: pro et contra. Современный дискурс / сост. О. В. Богданова и др. СПб.: РХГА, 2018. 868 с. С. 747–776.
-

УДК 821.161.1

Спиридонова Лидия Алексеевна,
доктор филологических наук, профессор,
Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН
spirlid@mail.ru

ТВОРЧЕСТВО М. ГОРЬКОГО В КОНТЕКСТЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА (ПРОБЛЕМА ЖАНРА)¹

С самого начала творчества М. Горький стремился к созданию нового искусства, адекватно отражающего веяния времени. Идя по пути синтеза разных художественных структур, он использовал новый метод изображения действительности с точки зрения будущего и соответственно новую систему жанров. Это был не только синтез канонических и неканонических жанров, углубление и расширение традиционных, но и создание новых в соответствии с творческими исканиями писателей Серебряного века. Трансформируя классические жанры оды или энкомии, Горький написал «песни» о Соколе и Буревестнике, обновляя и расширяя жанр повести, создал роман-утопию «Мать» и эпопею «Жизнь Клима Самгина», дав ей подзаголовок «повесть». Очерки об итальянской жизни, ее удивительном народе и чарующей природе писатель назвал «Сказками об Италии». Анализируя творчество Горького — от ранних рассказов до «Жизни Клима Самгина» — можно сделать вывод, что трансформация жанров шла у него в русле творческих экспериментов писателей Серебряного века.

Ключевые слова: Горький, творчество, жанр, трансформация, синтез.

Spiridonova Lydia A.,
Doctor of philological Sciences, Professor,
Institute of world literature named after A. M. Gorky
spirlid@mail.ru

GORKY'S WORK IN THE CONTEXT OF THE SILVER AGE (THE PROBLEM OF GENRE)

From the very beginning of his work, M. Gorky sought to create a new art that adequately reflects the trends of the time. Going on the way of synthesis of different artistic structures, he used a new method of depicting reality from the point of view of the future and, accordingly, a new system of genres. It was not only a synthesis of canonical and non-canonical genres, the deepening and expansion of traditional, but also the creation of new ones in accordance with the creative quest of writers of the Silver age. Transforming the classic genres of odes or encomia, Gorky wrote "songs" of the Falcon and the Shearwater, updating and expanding the genre of the novel, wrote the novel-utopia "Mother" and the epic "The Life of Klim Samgin", giving it the subtitle "the story". The writer called essays about Italian life, its amazing people and charming nature "Fairy Tales about Italy". Analyzing the work of Gorky—from the early stories to "The Life of Klim Samgin" — we can conclude that the transformation of genres was in line with the creative experiments of writers of the Silver age.

Keywords: Gorky, work, genre, transformmming, synthesis.

Русская литература Серебряного века, сложная и неоднозначная, отличалась прежде всего стремлением к обновлению старых форм творчества и переоценкой традиционных норм бытия. Грозное дыхание войн и революций, сопровождавшее наступление XX века, чувствовалось уже в конце «золотого» XIX столетия, порождая у одних страх перед неведомым будущим, а у других — желание кардинально перестроить застоявшуюся жизнь. «Синдром рубежа веков» содействовал обновлению русской литературы, которое выражалось в расцвете индивидуально-творческого художественного сознания и возникновении разных

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-012-00158 «Максим Горький как мировое явление. Роль Горького в литературе, критике, публицистике, политике, культуре и искусстве, театре, кино, современной инфосфере».

модернистских течений. Качественное изменение коснулось не только конкретных жанров, но и динамики всей жанровой системы.

Авторы коллективного труда «Жанр и жанровая система в русской литературе конца XIX — начала XX века», анализируя литературу Серебряного века, отмечают три ее особенности: 1) создание нового типа жанровой системы 2) деканонизация жанров. 3) взаимодействие канонических и неканонических жанров [13, с. 11]. Назовем хотя бы некоторые из жанров нового типа, возникших в литературе Серебряного века: «симфонии» А. Белого, «мелопея» Вяч. Иванова «мистерии» А. Блока, «сны человеческие» В. Брюсова, «эгопоэзы» И. Северянина. Синкретические жанры разного рода возникали при соединении художественного слова с живописью (в импрессионизме), театральным искусством (в футуризме), музыкой (в символизме) и др.

Добавим еще, что создание новых образований часто происходило при посредстве синтеза качественно разных, а порой едва ли не противоположных жанров. Так, в подзаголовке книги стихов В. Горянского «Мои дураки» значилось «лиросатиры». Определение жанра, казалось, было составлено из двух несовместимых понятий: сатира и лирика. Однако именно оно точно отражало жанр не только стихотворений Горянского, но и специфику творчества целой плеяды поэтов «Сатирикона» и «Нового Сатирикона», у которых разоблачение героя не было лобовым, а совмещалось с глубоким проникновением в его внутренний мир. Автор фактически критиковал не только героя, но отчасти и самого себя. Психологическая «лиросатира» включала в себя лирический дневник поэта, разоблачение персонажа и критику общества, создавшего такого «героя», Блестящим примером этого жанра может быть творчество Саши Черного, создателя циклов «Всем нищим духом», «Горький мед» и др.

Многие теоретики литературы отмечают трудность классификации жанров в литературе Серебряного века. Е. Б. Барина утврждает: «Начало XX века было ознаменовано кризисом жанрологии, и на протяжении десятилетий большинство упоминаний о жанровом своеобразии тех или иных литературных произведений сводилось к проблеме размытия жанровых границ как следствие неопределимости, неуловимости и даже разрушения жанров» [2, с. 18]. Деканонизация жанров происходила нагляднее всего в эпических произведениях. Можно сказать, что уже в позднем творчестве А. П. Чехова и Л. Н. Толстого размывается понятие больших, средних и малых прозаических жанров. Привычные определения эпоса, романа, повести, рассказа постепенно трансформируются и утрачивают свою роль, становясь неканоническими. Анализируя повесть Л. Толстого «Хаджи Мурат», В. А. Келдыш рассматривает эту небольшую повесть с точки зрения обновления жанра. Сопоставляя произведение с классической исторической прозой, он замечает, что Л. Толстой, «сохраняя масштабы содержания, присущее большой эпической форме, предельно минимизировал занимаемое ими пространство» [13, с. 246–247]. В «Хаджи Мурате» читатель находит философские мысли об «общем бытии», сопряжение художественных времен при изображении двух антагонистических миров, разноплановость повествования и сомкнутость личного сюжета с другими, в том числе, эпизодическими фигурами. Келдыш пишет: «Крупный эпический масштаб небольшой повести предстает в разных ее сторонах» [13, с. 257] и делает вывод, что произошла трансформация «кавказской повести» Л. Толстого в эпопею.

Деканонизацию малых жанров в литературе конца XIX — начала XX вв. описывает А. П. Чудаков в работе «Ароморфоз русского рассказа». На материале творчества Чехова он показывает, как происходила реформа малых форм прозы, усложнялась ее структура, разрушались устоявшиеся «перегородки» между жанрами [13, с. 369–375]. Критики неоднократно упрекали Чехова за наличие в рассказах слабо связанных между собой сцен, отсутствие фабульного действия, эпизоды, не работающие на развитие сюжета, открытые финалы. На самом деле в этом и состояло сюжетное и жанровое новаторство писателя. Чеховская «простота» стала новым качеством литературного произведения, которое было призвано изображать поток бытия, не имеющий концов, бегущую «ленту жизни». Поэтому традиционный рассказ превратился в сложный конгломерат, основанный на новом типе мышления.

Б. В. Томашевский писал, что в таком случае «никакой логической и твердой классификации жанров произвести невозможно» и предлагал подходить к вопросу описательно [14, с. 219]. Анализируя творчество Чехова, он называл такие жанры, как «чеховская новелла», «бесфабульная новелла» и даже «новелла-эпос». Добавим к этому ряду «рассказ-портрет» И. Бунина, «этюды» и «миниатюры» А. Куприна, «случай» или «происшествие» И. Шмелева, «легенду» и «восточная сказку» у В. Дорошевича, «очерк-фельетон» А. Амфитеатрова и мн. др.

Усложнение (ароморфоз) повести привело к сближению ее с историческим эпосом, а трансформация малых форм прозы — к возникновению огромного количества обновленных и усложненных жанров: эссе, «дневник», новелла, этюд, случай, картина и др. В литературе Серебряного века разрушались даже перегородки, ставшие привычными, между разными типами жанров: элегии, оды, дружеские послания, идиллии превращались в рассказы, лирическая исповедь или ламентация становилась лиросатирой, а каноническая проза — лирической поэмой, ритмической или двухсложниковой прозой.

Жанровая система эпохи Серебряного века обогащалась не только благодаря расширению смысла и усложнению образной структуры произведений. Немаловажным было взаимодействие канонических и неканонических жанров, ориентация на воскрешение античности как идеала человеческого бытия. Культ Аполлона и Диониса, интерес к изучению древних памятников и античных жанров проявляли многие выдающиеся писатели, как лирики, так и прозаики. Сошлемся на исторические романы Д. Мережковского, В. Брюсова, А. Амфитеатрова, поэзию А. Блока, В. Брюсова, Н. Гумилева, Вяч. Иванова, М. Волошина и мн. др. Активно воскрешались традиционные драматические жанры (трагедия, мистерия, действо, драма, фарс, мелодрама), превращаясь в трагикомедию, мистерию-буфф, пьесу-притчу, народное представление, лубок и даже в «роман-трагедию». В качестве примера приведем экспрессионистские или панпсихические драмы Л. Андреева или «мистерии» В. Маяковского. Реставрация канонических жанров наглядно сказалась в поэзии Серебряного века, породив обилие идиллий, сонетов, триолетов, секстин, канцон, баллад, терцин, од, посланий. В творчестве М. Волошина это привело даже к возрождению алкеевой строфы и других античных размеров в циклах «Лунария» и «Киммерийские сумерки». В. Брюсов в цикле «Сны человеческие» воссоздал все формы лирики прошлых эпох.

Можно сказать, что жанровая система эпохи Серебряного века была неканонической, трудно поддающейся точным определениям. Переход от канонических к неканоническим формам сопровождался стремлением сказать новое слово в литературе начала XX века и даже создать свой собственный метод, отличающийся от критического реализма и натурализма века XIX. Неореализм и неоромантизм как определение модернистских течений того времени свидетельствовали о качественном изменении литературы в связи с изменением индивидуально-творческого сознания художника. В. В. Полонский пишет: «Думается, что мифологизация глубинных повествовательных структур — важный этап в живой динамике традиционной прозы на пути к развитым формам неореализма, синтезирующим жизнеподобие с модернистским вкусом к художественному выявлению мировых универсалий» [13, с. 169].

Историчность, полифонизм, психологизм, мифологизация, вторгаясь в мироощущение писателей, привели к своеобразию жанровых форм и их синтезу. С другой стороны, «жизнестроительство» как творчество самой жизни, популярное у писателей идеалистов, сказалось на создании «текстов жизни» у В. Розанова, символистских романов Ф. Сологуба («Творимая легенда» и др.) и А. Белого произведений А. Ремизова. Анализируя их, В. В. Полонский замечает: «Структурно воспроизводя архетипические жанрообразующие схемы, писатель выворачивает их функции и заставляет мифопоэтический организм работать в обратном порядке — художественно оформлять распад, хаотизацию, деструкцию картины мира» [13, с. 162]. За сферой символического действия чаще всего стоит категория Игры или претензия на «преображение мира», поэтому в теургии за словами проступают следы мифологического сознания.

Имя Максима Горького редко упоминают в трудах, посвященных литературе Серебряного века. Более того, бытует мнение, что писатель вообще не принадлежит к творцам «нового искусства». В фундаментальной «Истории русской литературы», изданной во Франции издательством «Файяр» в 1987 г., первый том которой называется «Серебряный век», есть отдельные главы о Чехове, Бунине, Пришвине и даже о Саше Черном, но анализ горьковского творчества дается только во втором томе, в рубрике «Литература социалистического реализма». Зарубежные литературоведы, да и многие наши соотечественники, выводят Горького за пределы Серебряного века и даже русской литературы вообще, ограничивая его творчество лишь рамками последнего, советского, периода жизни. Эволюцию творческого пути «первого пролетарского писателя и основоположника социалистического реализма» по-прежнему рассматривают как путь от революционного романтизма к реализму, а затем к социалистическому реализму.

Между тем с конца 1980-х гг. до наших дней начался медленный, но неуклонный процесс «перезагрузки» горьковедения. Впервые опубликованные архивные материалы, запрещенные при советской власти, издание второй серии Полного собрания сочинений Горького (с 1997 г. вышло 20 томов), 14 выпусков серии «М. Горький. Материалы и исследования», два новых тома «Архива А. М. Горького» и значительное число научных сборников «Горьковские чтения», изданных по материалам международных конференций в Москве, Нижнем Новгороде и Казани, позволяют по-новому взглянуть на роль писателя в мировой литературе и его значение в Серебряном веке. В соответствии с изменившейся методологией в произведениях Горького стали отмечать не эпизоды классовой борьбы пролетариата и буржуазии, а более широкое общечеловеческое содержание, религиозно-философскую и мифопоэтическую основу его творчества. Все это заставляет более пристально взглянуть в художественный мир Горького, чтобы определить, был ли он «социалистическим реалистом» или писателем, который с самого начала творческого пути искал свой стиль и новый метод постижения действительности. Ответ на этот непростой вопрос поможет дать анализ жанровой системы в его творчестве.

Первый сборник Горького «Очерки и рассказы» (СПб.: изд. С. Дороватовского и А. Чарушникова, 1898) имел четкое определение жанров произведений. Как известно, издание появилось после настойчивой просьбы друзей юного А. М. Пешкова не только рассказать о своих впечатлениях от хождения по Руси, но и написать о них. Книга, действительно, представляет собой повествование о событиях и людях, которые встречались автору на пути от Черного моря до Нижнего Новгорода: Макар Чудра, Емельян Пиляй, старуха Изергиль, дед Архип и Ленька, супруги Орловы. Их судьбы и рассказы о жизни дают повествователю материал для раздумий о человеке и его предназначении, о смысле жизни и поисках счастья. При этом жанр путевого очерка видоизменяется в зависимости от авторского замысла. Небольшие по размеру «наброски» реальной жизни в одних случаях продолжают традиции «физиологического очерка» или этнографического рассказа, популярного в середине XIX века. Достаточно сравнить их с «Очерками народного быта» Н. В. Успенского, «Уличными сценами» В. А. Слепцова или с творчеством И. Ф. Горбунова, родоначальника жанра «сцен», чтобы почувствовать их преемственную связь. Однако у Горького очерк не просто переходит в картины, сцены и наброски, а так же, как у Чехова, насыщается новыми возможностями изображения мира и человека.

Слабо связанные между собой сцены, эпизоды, не работающие на развитие сюжета, отсутствие единой фабулы, усложняя структуру очерка или рассказа, дают возможность Горькому поставить волнующие его философские и социальные вопросы: зачем живет человек, должен ли он быть рабом Божиим и всю жизнь работать, не видя шири степной, не слыша говора морской волны, что сильнее в жизни – любовь или смерть? Создавая «рассказ в рассказе», совмещая его с легендой, сказкой, былью, он вслед за Чеховым, убирает жесткие разграничения между разными жанрами малой прозы и создает собственную жанровую систему. В рассказе «Старуха Изергиль» несколько разных сюжетов ориентированы на этнографическую реальность: «Я слышал эти рассказы под Аккерманом в Бессарабии, на

морском берегу» [5, с. 76]. Так Горький начинает рассказ, сразу же определяя реальный характер повествования. Но вставленные в текст легенды о Ларре и Данко переводят повествование в романтический план, создавая в целом рассказ-притчу, наполненную философским содержанием. Контрастно сопоставленные друг с другом образы индивидуалиста ницшеанского типа и альтруиста, отдающего жизнь за счастье людей, расширяют пространство небольшого рассказа, приближая его к романтической поэме.

В первой книге Горького было единственное произведение, выпадающее из общего контекста по жанру. Это поэма в стихах «Девушка и смерть», названная Горьким сказкой. Известно, что Горький начинал свой творческий путь как поэт и всю жизнь писал стихи, иногда вставляя их в прозаические произведения, пьесы и даже очерки. Сам писатель относился к ним резко критически и большую часть своих ранних произведений уничтожил. Поэма «Девушка и смерть» была написана в 1892 году, хотя опубликована значительно позже. Она названа сказкой, т.к. в ней отчетливо проявляются традиции русского народного творчества: изображение Смерти в виде злодейки с косой, ее облик, похожий на деревенскую старуху в лаптях и онучах, образ царя, соответствующий бытующему в народной сатире. В текст вкраплен рассказ о Каине и Иуде — вариант духовного стиха. Совмещая сказку с апокрифическим сказанием и легендой, Горький создает на спрессованном малом пространстве байроническую поэму о жизни и всемогущей любви, о силе духа одного человека, противостоящего злу, ненависти и даже Смерти.

Можно сказать, что с самого начала творческого пути Горький выступал как новатор в литературе, что сказывалось и в жанровом своеобразии его произведений. Пытаясь воспроизвести жизнь в ее стремительном развитии, он рисовал реальные сценки, куски действительности, подчиняя их определенной идее. Посмотрим, как называл он свои рассказы и очерки, вошедшие в первые тома его сочинений. Реалистические рассказы («На соли», «Емельян Пиляй», «Варенька Олесова», «Челкаш», «Мальва», «Бывшие люди», «Супруги Орловы», «В степи», «Скуки ради» и мн. др.) обычно не имеют подзаголовков. Очерками названы «Мой спутник», «Два босняка» и «Свадьба», легендами — «Слепота любви», «Хан и его сын», «Немой», сказками — «Девушка и смерть», «О маленькой фее и молодом чабане», набросками — «Колюша», «Бабушка Акулина», «Колокол», «Встреча», «У схимника», «Поэт». Иногда определение жанра расширяется, включая в себя элементы содержания: «История, маловероятная, но вполне возможная» («Разговор по душе»). Или «История, к сожалению, правдивая» («О Чиже, который лгал и о Дятле, Любителе истины»).

Изредка Горький прямо указывает «Пасхальный рассказ» или «Святочный рассказ», предупреждая читателя, что будет следовать традициям. Но на самом деле он сразу же нарушает их, заявляя, что в его рождественском рассказе мальчик и девочка не замерзнут. В рассказе «На плотях» дана бытовая картина, типичная для русского крестьянского быта. Конфликт между красавцем Силаном, влюбленным в сноху, и убогим сыном Митрием, проецируясь на идеи Ф. Ницше о «праве сильного» и «ненужности слабого», никак не укладывается в каноническую форму пасхального рассказа. Довольно часто писатель пользуется определениями «картина», «эскиз», «с натуры», подчеркивая связь повествования с живописью. Интересно такое жанровое обозначение, как «этюд», свидетельствующее о включении музыкальных мотивов и терминов в произведение: в рассказе «Соло» протест маленького человека музыканта Илькова выражается громким звуком трубы, на которой он исполняет соло в музыкальной картине «Пробуждение леса».

Трансформация жанров наглядно проявляется в таких произведениях, как «Легенда о Марко», «Песня о Соколе» и «Песня о Буревестнике». Стихотворный отрывок «В лесу над рекой жила фея», включенный в сказку «О маленькой фее и молодом чабане», рассказывал о трагической любви рыбака Марко к лесной фее. В 1902 г. Горький выделил его из романтической сказки и превратил в самостоятельную легенду, которая кончалась словами, полубившимися революционной молодежи:

А вы на земле проживете,
Как черви слепые живут:

Ни сказок о вас не расскажут,
Ни песен о вас не споют.

Слова были обращены к обывателям, не имеющим высокой цели в жизни, к мещанам, довольным собой и не желающим никаких перемен в обществе. «Легенда о Марко» прославляла человека, способного на сильные чувства и отчаянные поступки. Она стала ступенью к созданию «Песни о Соколе», в которой под формой аллегии был скрыт революционный протест против обывательской жизни и прославление «безумства храбрых». Произведение состоит из двух частей, написанных прозой и стихом, точнее, ритмизированной прозой. Вставной эпизод-«сказка», которую рассказывает автору старый крымский чабан, повествует об умирающем Соколе, упавшем в ущелье, где тихо и спокойно живет довольный собою Уж. Сокол мечтает подняться в небо, еще хотя бы раз, чтобы испытать «счастье битвы» Уж, которому хорошо в душном и сыром ущелье, не может понять, в чем прелесть полетов в небо. После смерти Сокола он сам пытается взлететь, но напрасно: «рожденный ползать – летать не может» [6, с. 46].

Сырое мрачное ущелье, где пахнет гнилью – символ современной российской жизни, а образы Сокола и Ужа — аллегорическое изображение героя и мещанина. Их диалог — отражение двух разных правд, которые исповедует современное российское общество. По мнению Ужа, небо — лишь пустое место, где «нет пищи, и нет опоры живому телу» [6, с. 46], а мечта о полетах — обман. Чтобы разрешить спор, Горький подключает к повествованию музыку, создавая песню о Соколе: «Блестело море, все в ярком свете, и грозно волны о берег бились. В их львином реве гремела песня о гордой птице, дрожали скалы от их ударов, дрожало небо от грозной песни:

«Безумству храбрых поем мы славу!

Безумство храбрых — вот мудрость жизни! О смелый Сокол! В бою с врагами истек ты кровью... Но будет время — и капли крови твоей горячей, как искры, вспыхнут во мраке жизни и много смелых сердец зажгут безумной жадой свободы, света!

Пусть ты умер! Но в песне смелых и сильных духом всегда ты будешь живым примером, призывом гордым к свободе, к свету».

Безумству храбрых поем мы песню!» [6, с. 47]

Попробуем определить жанр этого произведения Горького, учитывая, что в нем есть элементы рассказа, аллегии, сказки и песни. Налицо синтез канонических (ода или энкомий) и неканонических жанров, которые трансформируются, приобретая новое качество. Этнографический рассказ о Крыме и старом чабане Рагиме соединяется с сатирической сказкой и аллегией и становится качественно новым жанром — песней-одой, прославляющей погибшего героя. Формирование этого жанра завершается в «Песне о Буревестнике», написанной в марте 1901 года. В обстановке приближающейся революции она прозвучала как призыв к свержению старого строя. Символическое изображение бушующего народного моря, «демона бури» Буревестника, подобного черной молнии, трусливого жирного пингвина, гагар, замирающих от страха при оглушительных раскатах грома, дополнялось энергичным утверждением автора: «Буря, скоро грянет буря! Пусть сильнее грянет буря!» [7, с. 8]. Эти слова сразу же стали крылатыми, а «Песня» превратилась в революционную прокламацию. Горький создал еще один неканонический жанр, идя от классической оды к песне-прокламации. Самого писателя сразу же стали называть буревестником революции, пророком грядущей победы. В «Песне о Буревестнике», как и в «Песне о Соколе» немаловажную роль играет музыкальное сопровождение текста: гулкие удары грома, вой ветра, рев бушующих волн создают ту самую «музыку революции», которую слышал А. Блок, работая над знаменитой поэмой «Двенадцать». Художник революции Горький слышал ее значительно раньше и воплотил в синтезе разных художественных структур.

Новаторская система жанров продолжала складываться на пути Горького к синтезу социализма с религией, а нищестанства с марксизмом. Обратимся к повести «Мать», которую

долгое время рассматривали лишь как первое произведение социалистического реализма в русской литературе и до сих спорят, повесть это или роман. Небольшое по объему произведение с явными признаками традиционной повести очень сложно по своему идейному содержанию и поэтике. Задумав написать повесть о Матери, которая стоит у истоков новой жизни, Горький, живя в Америке, представлял себе «весь мировой процесс как шествие детей к правде» [8, с. 157]. Правдой для писателя была в тот период идеология социал-демократии и твердая уверенность, что новая жизнь в России начнется только после пролетарской революции. Лидеру американских социалистов Морису Хилквиту Горький сообщил: «Сейчас пишу большую повесть “Мать” — это хроника роста революционного социализма среди рабочих фабрики. Вот, пускай американцы купят и поучатся у русских рабочих — понимать социализм» [4, с. 210].

Однако в процессе работы, которая продолжалась на Капри в 1907 году, Горький расширил замысел произведения, решив показать, как идеи социал-демократии овладевают душами русских людей, постепенно замещая в них христианскую религию. Под влиянием книги американского философа Г. Джемса о многообразии религиозного «опыта» и «других большевиков» (А. Богданова, В. Базарова, А. Луначарского), которые окружали его на Капри, писатель решил, что социализм может стать истинной верой трудового человека в России. Неграмотная вдова рабочего Ниловна, которая, поверив в новую «правду сына», распространяет ее в народе (на фабрике и в деревне) приобретает облик Богоматери. Большевик Павел Власов выступает в роли Иисуса Христа, а его друзья напоминают 12 апостолов. Всё произведение после расширения и углубления замысла, стало синтезом реалистической летописи революционных событий 1902 г. в Сормове и мифологического «евангелия для пролетариата». Совмещение реалистических и модернистских художественных приемов в рамках одного произведения потребовало и трансформации его жанра, который можно назвать романом-утопией.

Сопоставим «Мать» с романами А. Богданова «Красная звезда» (1908) и «Инженер Мэнни» (1913), повествующими об идеальном коммунистическом обществе, существующем на Марсе. Инженер-большевик Леонид, участник революции 1905 г. отправляется вместе с марсианами на красную планету и узнает, что коммунизм возник там еще во время строительства марсианских каналов. С тех пор наука и техника так далеко шагнули вперед, что марсиане могут совершать космические полеты на Землю и Венеру, широко используют внутриатомную энергию, саморегулирующиеся организмы, знают о компьютерах и телевизорах. Они широко используют «организационную науку»: все заняты разумным творческим трудом, переходя из одного учреждения в другое. Их беспокоит только недостаток радиоактивных материалов, которые они пытаются добыть на других планетах.

Романы А. Богданова — это научные утопии, которые роднит с горьковской «Матерью» вера в безупречность модели социализма (низшей формы-коммунизма) для русского общества. Утопия, как изображение идеального общественного строя в прошлом или будущем, основана на критике современного строя в любой стране («Утопия» Томаса Мора). Горький и Богданов, будучи социал-демократами, протестуют против самодержавного строя в России и создают идеальную модель будущего. Однако у Богданова утопия построена на фантастике, осложненной его «организационной наукой» и предвидением новых технических открытий. У Горького реалистическое описание жизни рабочей слободки и революционного движения в Нижнем Новгороде и Сормове сочетается с мифопоэтической символикой. Народная толпа на демонстрации сравнивается с символом революции Буревестником: «Теперь толпа имела форму клина, острием ее был Павел, и над его головой красно горело знамя рабочего народа. И еще толпа походила на черную птицу — широко раскинув свои крылья, она насторожилась, готовая подняться и лететь, а Павел был ее клювом» [8, с. 108]. Модернизация самой идеи революции привела к проповеди социализма как нового Слова Божьего.

Искренняя вера, что социализм станет новой религией трудящегося человека в России и поможет изменить несправедливый социальный строй, сплачивает героев повести «Мать»

в одного Человека с большой буквы, полного неисчерпаемой силы. Ниловна говорит о друзьях сына: «...хотя у каждого было свое лицо, — для нее все лица сливались в одно, спокойно решительное, ясное лицо с глубоким взглядом темных глаз, ласковым и строгим, точно взгляд Христа на пути в Эммаус» [8, с. 108]. Апостолы новой веры, они идеализированы автором, поэтому изображены иконописно и исключительно светлыми красками. Характерный для утопии контраст настоящего и будущего Горький передает с помощью чередования черных и белых тонов: изображение грязной слободки и ясного солнечного дня забастовки, отжившие свой век судьи и молодые полные сил подсудимые, утверждающие правду социализма. Характерно для утопии и отсутствие в произведении индивидуализированных характеров, за что Горького не раз упрекали критики, отказывая «Матери» в художественности. Но если учесть жанровое своеобразие и романтический мифологизм произведения, станет ясно, что Горькому важны не реалистические картины борьбы пролетариата, а богостроительские идеи, заключенные в нем. Пропаганда идей социализма была облечена в форму нового пролетарского «евангелия», а ее герои напоминали Христа и апостолов. Идеализирована и «душа воскресшая» Ниловна, хотя по сравнению с другими главная героиня изображена живыми, а не иконописными красками.

Другие признаки утопии как жанра (замкнутость пространства действия, оторванность идеала от реальности) тоже можно найти в «Матери» Горького. Действие происходит в пределах одного небольшого провинциального местечка, центром которого является фабрика. Отдельные отступления («хождение» Ниловны и большевиков-интеллигентов в деревню) даются в духе идеи о необходимости создании нового Бога для народа, т.е. выпадают из реалистического развития событий. Образ Павла Власова и его матери даже большевистские критики, в том числе В. Воровский, считали нетипичными для рабочей среды, хотя Горький утверждал, что у них есть реальные жизненные прототипы. Все это заставляет признать, что «Мать» как роман-утопия отразил новаторские поиски Горького-художника. В нем впервые в русской литературе социализм был изображен как проявление духовной жизни русского народа, мечтающего о свободной и счастливой жизни. Отразив наиболее актуальные религиозно-философские искания своего времени, писатель попытался соединить социализм с религией, что вызвало резкую критику в либеральной среде и неодобрение В. И. Ленина.

Несмотря на холодный прием «Матери» в России, Горький продолжал свой путь к созданию синтеза реализма, романтизма и социалистического мифотворчества. Следующим этапом на этом пути стали «Сказки об Италии» (1911-1913), которые по жанру фактически являются художественными очерками о прекрасной стране Италии и ее удивительном народе. Реалистические описания городов и островов чужой страны, мастерски сделанные портреты простых итальянцев сочетаются в цикле очерков с символическими образами моря, солнца, вечно живой природы. При этом яркие картинки жизни итальянского народа Горький дает сквозь призму социалистического идеала. Идея пролетарской солидарности и активности во имя построения новой счастливой жизни отчетливо слышна во многих сказках: о строительстве Симплонского туннеля, встрече детей Пармы, рабочих общества Милана и Турина, коммуне в Сенеркиле и др. В XIII сказке Горький приводит слова простого человека: «Социалисты? О, друг мой, рабочий человек родится социалистом, как я думаю, и хотя мы не читаем книг, но правду слышим по запаху, — ведь правда крепко пахнет и всегда одинаково — трудовым потом!» [9, с. 72].

Почему же Горький назвал свои очерки сказками? Канонический жанр сказки существует в разных формах: русская народная сказка, фантастическая сказка, сатирическая сказка, сказка для детей. «Сказки» об Италии близки к фольклорному жанру, о котором сказано «Сказка-ложь, да в ней намек, добрым молодцам урок». Создавая идеализированный образ Италии и ее народа, Горький подчеркивает те черты народного сознания, которые он хотел бы видеть в русском народе: коллективизм, товарищескую взаимопомощь, трудовой энтузиазм, человеческую отзывчивость, уважение к собственной истории, демократизм. При этом он выражает не расхожий марксистский тезис «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!»,

а собственные мысли об общественном прогрессе, как движении общества к социалистическому строю. Он верит, что проводником разума должен быть Человек с большой буквы, внутренне свободный, гармонически цельный, непобедимый. Романтическая мечта о новом человеке, характерная для всего творчества Горького, превращает его итальянские очерки в сказки.

Та же мечта является идейным стержнем автобиографической трилогии Горького «Детство», «В людях». «Мои университеты», которые по жанру являются ярчайшим образцом автобиографической прозы. Писатель воссоздает реальную обстановку, в которой проходили его детство и юность, мастерски рисует образы родных (бабушка, дедушка, мать, отчим, родня), обстановку, в которой он жил «в людях». Но все это — лишь канва, по которой Горький искусно вышивает произведения, наполненные сложной морально философской проблематикой. Он создает миф о себе самом, ибо Алеша Пешков — не просто мальчик, а новый человек, который растет в старом обществе несмотря на «свинцовые мерзости русской жизни» Писатель признается, что порой изображение мира бывает у него чересчур темным и замечает: «Но правда выше жалости, а ведь не про себя я рассказываю, а про тот тесный душный круг жутких впечатлений, в котором жил — да и по сей день живет — простой русский человек» [10, с. 30].

Сложный процесс формирования детской души под влиянием окружающей среды, описанный в трилогии, сочетается с кардинальными мировоззренческими вопросами о вере и безверии, назначении человека и смысле жизни, свободе и необходимости, гуманизме и жестокости. Алеше ближе добрый Бог бабушки, чем жестокий и злой Бог дедушки, наказывающий человека за малейшую провинности. Но христианское всепрощение тоже чуждо мальчику: он не может подставлять вторую щеку, когда его бьют, и не прощает обид. Со временем у него рождается своя «еретическая» вера в Человека с большой буквы, заменяющая ему религию. В трилогии ощутимо присутствует тема России и ее судьбы, проблема русского национального характера. В «пестрых душах» героев Горького уживаются дерзкая непокорность и рабская психология, звериное и человеческое, но он верит, что в стране «сквозь жирный пласт всяческой дряни победно прорастает яркое, здоровое, творческое, растет доброе, человеческое» [10, с. 134].

Как мы видим, традиционный жанр автобиографической повести («Детство» Л. Толстого, «Детские годы Багрова внука» С. Аксакова) у Горького неизмеримо усложняется. Описание событий реальной жизни ребенка превращается в «жизнестроение», столь популярное в литературе Серебряного века. Элементы мифотворчества явно присутствуют в повестях: Алеша — это Алексей Божий человек, бабушка и дедушка — контрастно противопоставленные типы русского народа, обладающего двумя душами, восточной и западной, книга — «символ бессознательного» по Юнгу, спасает героя от злых духов. Социалистическое мифотворчество создает из реальной биографии героя символическое повествование о будущих судьбах России. Говоря о жанре биографии, С. Аверинцев писал: «Биография может, не переставая быть биографией, быть энкомием, диалогом и еще много чем другим» [1, с. 198–199].

Синтез реализма, романтизма и социалистического мифотворчества завершился в итоговом произведении Горького «Жизнь Клима Самгина», которую можно назвать книгой века. Говоря о ней, литературоведы обычно пользуются жанровыми определениями роман или эпопея. Бесспорно, это произведение принадлежит в жанровой категории большой прозы, однако сам автор назвал его «повестью». Задумано оно было как роман, действие которого организовано вокруг главного героя, имя которого вынесено в заглавие. Жизнь либерального интеллигента Клима Самгина, человека средних способностей, но «выдумывающего себя» как героя, прослежена от рождения до смерти. Но Горький работал над произведением более 12 лет, и роман постепенно превращался в нечто большее, ибо автор населил его множеством персон, создающих полифоническую симфонию жизни, в которую погружен Самгин. Более того, писатель постепенно переакцентировал внимание читателя, перенося его с жизни отдельного человека на описание сорока лет истории России. Вместо

изображения «героя и массы» возникает проблема «героя-массы», т.к. под влиянием пропаганды социализма слепая толпа, не сознающая своих целей «масса икринок», постепенно превращается в революционную силу. Трагедия Ходынки, мирное шествие рабочих к царю в день кровавого воскресенья, похороны Баумана, декабрьское восстание 1905 года, февраль 1917 — этапы развития народного самосознания, позволяющие назвать произведение эпопеей.

Горький довел повествование до Февральской революции, но так и не смог завершить его. М. И. Будберг, которой посвящена «Жизнь Клим Самгина», так ответила на вопрос горьковедов о конце произведения: «Я думаю, что Алексей Максимович так и не пришел к определенному решению» [3]. Этому можно верить. Сохранилось несколько вариантов предполагаемой судьбы главного героя: Клима Самгина убивает революционная толпа («Уйди с дороги, таракан!»), он уезжает за границу и примыкает к эмигрантам, остается в Советском Союзе и становится «врагом народа», кончает жизнь самоубийством. Неоднозначное отношение Горького к событиям Февраля и Октября 1917 года заставило его заново пересмотреть соответствующие страницы истории. Четвертый неоконченный том «Жизни Клим Самгина» свидетельствует о мучительном процессе пересмотра горьковских взглядов в 1933–1936 гг.

Тем не менее советские литературоведы уверенно называли произведение Горького крупным достижением социалистического реализма Б.В. Михайловский сделал такой вывод, основываясь на том, что российская действительность показана писателем в ее революционном развитии [12, с. 403]. Историзм, действительно, присущ произведению. Но сложное полифоническое единство, в котором судьба отдельной личности рассматривается на фоне сорока лет жизни России и развития общественного сознания интеллигенции, никак не назовешь типичным образцом социалистического реализма. Показывая трагедию личности в период смены эпох и глобальной переоценки ценностей, Горький следует за мастерами европейского интеллектуального романа (Р. Роллан, Г. и Т. Манн, Г. Уэллс, Д. Джойс, М. Пруст). Но в отличие от них он называет свое произведение повестью, имея в виду широкое толкование термина — «повествование», как в древнерусской «Повести временных лет». Жанр среднего эпоса расширяется в этом случае безмерно, т.к. повесть о герое плавно переходит в описание судеб русской интеллигенции на переломе XIX–XX веков и шире — о трагической истории страны и ее народа. А Самгин выступает в роли медиума, сознание которого вызывает к жизни «все наши ходынки, все гетакомбы, принесенные нами в жертву истории» [11, с. 644]. Постыжение России происходит параллельно с раскрытием характера главного героя. Художественное мастерство писателя столь велико, что каждая идея облекается в образы реальных персонажей, а иногда и в образы исторических деятелей эпохи.

Можно сделать вывод, что, будучи художником-новатором, Горький с самого начала творчества искал способы создания нового искусства, адекватного требованиям времени. Синтез реализма и романтизма, который он осуществлял в раннем творчестве и на уровне метода, и в области поэтики и жанра, осложнился идеями богостроительства и социалистического мифотворчества, которые широко распространялись в литературе Серебряного века. Полемизируя с писателями-декадентами, Горький тем не менее внимательно присматривался к творческим достижениям модернизма и использовал их в своих произведениях. Зрелое творчество писателя прошло в значительной степени за границей, где Горький внимательно следил за современными течениями в науке, философии и искусстве. Идя по пути синтеза разных литературных форм, он стал новатором и в области жанров, о чем свидетельствуют «песни» вместо традиционной «оды», «роман-утопия» «Мать», «сказка» вместо «очерка», «жизнестроение» вместо автобиографической повести, наконец, «повествование», объединяющее одновременно роман и эпопею. Новаторство Горького в области жанров во многом было подхвачено советской литературой 1920-х гг. В частности, его «песня», заменяющая восторженную оду революции, широко распространилась в творчестве пролетарских поэтов, а роман-утопия воскрес в творчестве А. Толстого («Аэлита»), А. Беляева («Человек-амфибия» и др.). Писатель был не только связующим звеном между русской

классической и новой советской литературой, но и ярчайшим представителем Серебряного века.

Литература

1. *Аверинцев С. С.* Жанр как абстракция и жанры как реальность: диалектика замкнутости и разомкнутости // Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Языки русской культуры, 1996. 448 с.
2. *Барина Е. Б.* Проблема классификации в теории жанров // Вестник Челябинского государственного университета. 2012. № 6 (260). Вып. 64. С. 17–25.
3. *Беседа М. И.* Будберг с сотрудниками ИМЛИ 6 дек. 1973 г. // Архив А. М. Горького. МоГ-2-48-7.
4. *Горький М.* Полное собрание сочинений. Письма: в 24 т. Т. 5. М.: Наука, 1999. 492 с.
5. *Горький М.* Полное собрание сочинений: в 25 т. Т. 1. М.: Наука, 1968. 702 с.
6. *Горький М.* Полное собрание сочинений: в 25 т. Т. 2. М.: Наука, 1969. 479 с.
7. *Горький М.* Полное собрание сочинений: в 25 т. Т. 6. М.: Наука, 1970. 622 с.
8. *Горький М.* Полное собрание сочинений: в 25 т. Т. 8. М.: Наука, 1970. 604 с.
9. *Горький М.* Полное собрание сочинений: в 25 т. Т. 12. М.: Наука, 1971. 623 с.
10. *Горький М.* Полное собрание сочинений: в 25 т. Т. 15. М.: Наука, 1972. 965 с.
11. Максим Горький: pro et contra. СПб.: РХГИ, 1997. 901 с.
12. *Михайловский Б. В.* Творчество Горького и мировая литература. М.: Наука, 1965. 648 с.
13. Поэтика русской литературы конца XIX — начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М.: ИМЛИ РАН, 2009. 829 с.
14. *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. М.: Наука, 1996. 334 с.

=====

УДК 821.161.1

Уртминцева Марина Генриховна,
доктор филологических наук, профессор,
Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского
urtminzeva@yandex.ru

АЛЛЮЗИИ НА БИБЛЕЙСКИЕ И ЕВАНГЕЛЬСКИЕ ТЕКСТЫ В ПЕРЕПИСКЕ М. ГОРЬКОГО 1900-х ГОДОВ¹

Суждения М. Горького о вере, Боге, характеристика библейских и евангельских текстов неоднократно становились предметом обсуждения историков литературы, публицистов, рассматривались как доказательство атеизма писателя, что в целом соответствовало парадигме исследования его мировоззрения как нигилистического. Между тем обращение к текстам Священного Писания, цитирование библейских и евангельских источников — довольно часто используется Горьким в художественных произведениях, публицистике, литературной критике и эпистолярной, что дает основание для утверждения идейной и художественной значимости библейских и евангельских образов в творческом наследии писателя. Цель нашей статьи — показать, что аллюзии на образы и сюжеты Священного Писания в частной переписке Горького 1900-х годов — важное свидетельство христианской составляющей мировоззрения Горького в предреволюционную эпоху.

Ключевые слова: М. Горький, мировоззрение, Священное Писание, аллюзии, эпистолярный.

Urtmintseva Marina G.,
Doctor of Philology, professor,
Lobachevsky state University of Nizhny Novgorod
urtminzeva@yandex.ru

ALLUSIONS TO BIBLICAL AND GOSPEL NEXTS IN GORKY'S CORRESPONDENCE OF THE 1900s

M. Gorky's judgments on faith, God, the characteristics of Biblical and Gospel texts have repeatedly become the subject of discussion by literary historians and publicists. This was considered as evidence of the writer's atheism. In general this was in line with the paradigm of studying his worldview as nihilistic. Meanwhile, Gorky often consulted the texts of the Holy Scripture, cited Biblical and Gospel sources in his artistic works, publicistic work, literary criticism and epistolary prose. This gives a basis to confirm that there is the ideological and artistic multifunctionality of Biblical and Gospel images in the writer's creative heritage. The purpose of our article is to show that the allusions to the images and plots of Holy Scripture in Gorky's private correspondence of the 1900s are very important.

Keywords: M. Gorky, worldview, Holy Scripture, allusions, epistolary.

В становлении мировоззрения М. Горького важную роль сыграло нравственное просвещение будущего писателя, связанное с религиозной литературой. Об этом он напишет в первом опыте автобиографии — «Изложении фактов и дум, от взаимодействия которых отсохли лучшие куски моего сердца» (1893), потом повторит в «Детстве» (1913), рассказывая, как Василий Каширин учил его читать по Псалтири и Часослову на старославянском языке. Вспоминая об этом важном эпизоде своей жизни, Горький, обладавший уникальной памятью, приводит в тексте повести начальные строки псалма 1, которые стали первым опытом самостоятельного чтения: «Блажен муж, иже не иде на совет нечестивых...» [9], с которого и началось его увлечение чтением и книгой. Не менее известен и другой факт биографии будущего писателя, связанный с его недолгим обучением в церковно-приходской

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-012-00158 «Максим Горький как мировое явление. Роль Горького в литературе, критике, публицистике, политике, культуре и искусстве, театре, кино, современной инфосфере».

школе. В этой связи нельзя не упомянуть еще об одном произведении, рассказе «Как я учился», где писатель говорит уже о посещении епископом Хрисанфом слободского Кунавинского училища, вспоминает о чтении ему духовного стиха про Алексея человека божия и о том благоприятном впечатлении, которое он произвел на владыку знанием молитв и псалмов [6, с. 608]. В основу рассказа был положен дважды правленный автором текст «О книгах», подготовленный для выступления Горького на митинге в Петрограде в 1918 году, которое не состоялось из-за болезни писателя. Основным предметом изучения как в церковно-приходских школах, так и в училищах, подобных Кунавинскому, был Закон Божий и Священная история, наряду с арифметикой, письмом и чтением. К тому времени, когда учеником стал Алеша Пешков, к преподаванию в таких школах допускались лица духовного звания или те, кто получил образование в духовных учебных заведениях, поскольку эти школы находились в ведении епархий [3, с. 95–96]. Ориентированность писателя в священной истории, знание важнейших ее эпизодов и лиц, содержание основных книг Ветхого Завета, Евангелия, полученные в детстве, расширялось и в дальнейшем. Книги Священного писания, его образы сопровождали размышления самого писателя и его героев о взаимоотношениях Бога и человека, вере и безверии, о борьбе духовного и материального в природе человека и т.д.

Можно говорить о нескольких этапах философских поисков Горьким ответов на один из главных в его мировоззрении вопрос о человеке и Боге, получивший воплощение в художественных произведениях писателя. В созданных в конце 1890-х рассказах и очерках, с которыми он вступил в большую литературу, а также в текстах воспоминаний, относящихся к 90-м годам, но написанных позднее, этот вопрос поднимался неоднократно. Так, в очерке «А. Н. Шмит», рассказывая об удивительной фигуре нижегородской журналистки-репортере, автор довольно много внимания уделяет ее увлечению религиозной философией Вл. Соловьева. В повести «Мать» шествие первомайской демонстрации ассоциируется в речи Находки с крестным ходом «во имя бога нового, бога света и правды, бога разума и добра! Далеко от нас наша цель, — говорит Находка, — терновые венцы — близко», а затем оформляется в словах Ниловны, сказанных в поддержку матери Мити: «Не было бы Христа-то, если бы люди не погибли его, господа, ради!» [7, с. 153–155].

Вопросы веры неоднократно поднимались в беседах с Л. Толстым во время крымских частых встреч с ним в Олеше. Позднее, в очерк «Лев Толстой» (1919) писатель включит диалог-характеристику Толстым отношения Горького к Богу:

«Вы почему не веруете в Бога? — Веры нет, Лев Николаевич. — Это неправда. Вы по натуре верующий, и без Бога вам нельзя. Это вы скоро почувствуете. А не веруете вы из упрямства, от обиды: не так создан мир, как вам надо» [6, с. 311].

Комментируя одно из высказываний Л. Толстого о вере в бога в VI главе очерка, Горький, возражая тезису Толстого («Меньшинство нуждается в боге потому, что все остальное у него есть, а большинство потому — что ничего не имеет») пишет, сохраняя ритм высказывания, заменяя толстовское «нуждается в боге» на «веру в бога», что весьма показательно: «...большинство верит в бога по малодушию, и только немногие — от полноты души». Понимая, что афористически кратко сформулированная мысль может быть истолкована неверно, он дает сноску в тексте:

«Во избежание кривотолков, должен сказать, что религиозное творчество я рассматриваю как художественное (выд. нами. — М. У.); жизнь Будды, Христа, Магомета — как фантастические романы» [6, с. 263].

Как видим, даже из этих немногих примеров следует, что в каждом отдельном случае, характеризуя суждения писателя о вере, Боге, его отношение к человеку и человека к нему, надо принимать во внимание ситуацию, которая вызвала потребность высказаться, адресата высказывания, контекст, а также речевой жанр, в котором Горький использует аллюзии на

тексты Священного Писания, так как на разных этапах творчества писатель по-разному выражал свое отношение к вере, христианству, религии в целом.

Об особенностях мировоззрения Горького, складывающегося весьма противоречиво, говорили многие исследователи, справедливо утверждая тезис о «христианском еретичестве» писателя [1; 2; 8]. Не будем останавливаться подробно на характеристике концепций исследователей, укажем на главную мысль, которая представляется нам очень важной в плане поставленного нами вопроса: является ли христианская составляющая мировоззрения Горького живым организмом, который получает новый толчок развития именно во время пребывания писателя в Крыму. В нашей работе мы остановимся на небольшом по времени (с ноября 1901 по апрель 1902 года), но очень важном периоде в жизни Горького, когда, находясь в Олеизе, в переписке с корреспондентами писатель обращается к аллюзиям на библейские и евангельские тексты. Наша задача — показать, что обращение к библейским и евангельским аллюзиям в эпистолярном наследии писателя в начале 900-х годов имеет важное значение для прояснения его мировоззрения, отразившегося впоследствии в повести «Исповедь» (1907). Переписка этого времени отчасти может дать представление о том, как вызревало его богостроительство, выстраивалась концепция «бога-народушки».

В качестве доказательства нашей гипотезы обратимся к контексту писем трем адресатам, в которых логика обращения к библейским и евангельским аллюзиям наиболее показательна. Все три письма — Л. Андрееву, К. Пятницкому и В. Миролюбову — написаны по разным поводам в течение первой недели января 1902 года, поэтому использованные в них аллюзии можно рассматривать как некое единое высказывание, в котором затронуты волновавшая в это время писателя проблема веры и Бога.

В письме Л. Андрееву 7 января, в ответ на его письмо от 17 декабря 1901 года, Горький довольно подробно касается той оценки образа Ильи, которая была дана Андреевым, объясняя, в чем заключается его ошибка трактовки мировоззрения героя. Ошибка, пишет Горький, заключается в том, что не следует рассматривать гневную инвективу Ильи как покаяние, так как Илья не признает ни за Богом, которого он потерял, ни за людьми права на суд над ним. Собственно здесь Горький аллюзивно отсылает к тезису евангелия от Матфея, обращавшегося к верующим: «Иисус начал проповедывать и говорить: покаяйтесь, ибо приблизилось Царство Небесное» [4]. *Но ни о каком покаянии и примирении героя с Богом, надежде на его помощь в будущем в данном случае речь не идет.* Возражение Андрееву становится поводом для развертывания тезиса, который вынесен Горьким в начало следующей строки письма:

«Бога нет, Леонидушка. Есть — только мечта о нем, есть вечное, неудовлетворимое стремление так или иначе объяснить себе себя и жизнь. Бог — удобное объяснение всего происходящего вокруг — и только. Толстой, якобы верующий в Бога, — в сущности — проповедует необходимость некоей пантеистической гипотезы. Пока что Бога и не требуется, ибо если его дать — мещане сейчас же спрячутся за него от жизни. Ныне — Бог ускользает от мещан, и они, сукины дети, остаются без прикрышки. <...>А когда они от холода и голода внутреннего издохнут — мы для себя создадим Бога великого, прекрасного, радостного, все и всех любящего покровителя жизни» [5, с. 11].

Если рассматривать эти суждения Горького в контексте оценки повести «Трое», то они существенно проясняют и мотивируют поведение Ильи Лулева. Однако смысл приведенного высказывания выходит за рамки данного контекста, во-первых, потому, что здесь явно звучит полемика с Толстым, которая довольно подробно изложена в очерке «Лев Толстой», а во-вторых, свидетельствует о намерении Горького идеологически (и художественно) поддержать тех, кто рассматривает борьбу с существующим порядком вещей как единственный способ преобразования жизни. Идея создания другого Бога — Бога не раба, прячущегося от жизни, но Бога, вдохновляющего человека на борьбу, но не с самим собой, а за себя, как напишет Горький В. Миролюбову через два дня.

В письме К. Пятницкому около 9 января 1902 года Горький сообщает, что занят корректурой своих книг (4 издания первых четырех томов и 2 издания 5 тома собрания сочинений) [5, с. 241] и дает следующую оценку отношения к тому, что уже им написано:

«Зело противно! «Не гоже псу возвращаться на блевотину свою». Это сказал Л(ев) Н(иколаевич) единовременно со мною, и сие трогательное единодушие заставило нас обоих здорово хохотать. Но хохотали мы не как авгуры, нет! — а как люди, сами себя устыдившиеся» [6, с. 12].

Со ссылкой на Л. Толстого, Горький цитирует фрагмент второго послания апостола Петра о лжепророках и лжеучителях: «Но с ними случается по верной пословице: пёс возвращается на свою блевотину, и вымытая свинья идёт валяться в грязи» (Птр. 2: 22). В Ветхом Завете царь Соломон объясняет это высказывание так: «Как пёс возвращается на блевотину свою, так глупый повторяет глупость свою» (Притч. 26: 11). Контекст употребления выражения существенно изменяет духовно-нравственный смысл этих строк, которые подробно комментируются в Послании Евреям:

«Ибо, судя по времени, вам надлежало быть учителями; но вас снова нужно учить первым началам слова Божия, и для вас нужно молоко, а не твёрдая пища. Всякий, питаемый молоком, несведущ в слове правды, потому что он младенец; твёрдая же пища свойственна совершенным, у которых чувства навыком приучены к различению добра и зла» (Посл. 5: 12–6: 6).

То есть рассматривать приводимый фрагмент только как образное выражение, характеризующее работу над редактированием собственного текста, как может показаться на первый взгляд, нельзя. Почему? Следом за приведенной цитатой, Горький пишет, что с Толстым «хохотали мы не как авгуры, нет! — а как люди сами себя устыдившиеся». По-видимому, именно эта по контрасту рожденная ассоциация с авгурами — членами жреческой коллегии в римской империи, которые толковали «волю богов» согласно поручениям Сената, то есть были лжепророками, должна была прояснить корреспонденту главную мысль автора: ни он, Горький, ни Лев Толстой, разъясняя свое понимание христианства, искренни в своем желании использовать Слово во благо людям, искренне желая обладать навыком к различению добра и зла.

Письмо В. Миролюбову, датируемое январем (после 9-го) 1902 года, можно рассматривать как своеобразный итог суждений Горького, высказанных в цитируемых выше письмах. О своих дискуссиях с Миролюбовым по поводу христианства и веры в Бога Горький упоминает и в письме К. Пятницкому. Содержание этих споров (которые чуть не дошли до драки, как пишет Горький) восстанавливается, отчасти, по тем библейским аллюзиям, которые содержит письмо. Горький признается глубоко и искренне верующему адресату, что «религиозное чувство, страсть в искании Божества — понимаю, ценю, силу этой страсти знаю. Творчеству ее — обновлением жизни мы будем обязаны, да, это так!

Но по натуре моей мне Исайя ближе Иеремии, мне дорог Никола Мирликийский за пощечину Арию и Христос — за бич, коим он торгашей изгнал из храма» [5, с. 15]. В этом признании содержится программа творческой деятельности писателя, согласно которой он излагает адресату свое видение задач, стоящих перед ним. Горький говорит с Миролюбовым, используя аллюзии на библейские идеи и образы, продолжая начатый ранее разговор в письме тому же адресату второй половины ноября 1901 года. В ноябрьском письме Горький убеждает адресата, что поражение которое потерпел Миролюбов в споре с Мережковским, признав, что Лев Толстой «Христа Богом не считает», таковым не является, потому что «кто верует — тот не рассуждает, рассуждает тот, кто хочет прожить поспокойнее, поосторожнее <...> Да разве в том дело, кто Христос?» [5, с. 209]. Упоминание в январском письме Никола Мирликийского и его «пощечины» Арию весьма знаменательно именно в связи с тем, как Горький понимает свою роль в современной общественной ситуации в России. По поводу «заушения» Ария (выступившего на Первом Никейском соборе с доказательствами изначальной материальной сущности Христа как сына Бога, отвергающего учение о Святой Троице) святителем Николаем, то есть физической расправе

с отступником от истинной веры, до сих пор является предметом дискуссий. В слове «О жизни и деятельности преподобного отца нашего Николая, архиепископа Мир Ликийских, Чудотворца», принадлежащем И. Дамаскину, сказано, что предлагаемый им рассказ о произошедшем на Соборе нельзя считать доподлинно точным, он излагает события так, как он слышал их из уст многих. То есть физического оскорбления одним из высокопоставленных духовных деятелей другого не было, а свт. Николай поразил своего оппонента Словом [Воронов]. Однако в контексте письма Горького речь идет как раз о физической расправе с Арием, что подтверждает следующая отсылка к известной новозаветной истории изгнания Христом торговцев из храма, к которым он сначала обратился со Словом и только потом задействовал силу (Ин. 2: 13–17; Мк. 11: 15–17; Мф. 4: 17; 21: 12–13). О силе устного и печатного слова в пропаганде новых идей свидетельствует и «предпочтение» Горьким пророка Исаии Иеремии, книги которых входят в состав Ветхого Завета. И тот, и другой известны как обличители порочности власть имущих, однако, предпочтение Исаии могло быть отдано потому, что он был первым, кто предвидел появление Христа, то есть возвестил миру о скором наступлении другого, справедливого времени. Что касается Иеремии, то писатель, по-видимому, соглашаясь с мнением Иеремии (предрекавшим скорое падение Иудеи от раздиравших ее внутренних противоречий), не разделял его мнения о том, что Бог наказывает народ страданием затем, чтобы исцелить его. Безусловно, что аллюзии на книги пророков должны были убедить корреспондента в том, что и в стародавние времена борьба с нарушениями нравственных законов бытия приводила к гибели государство и его народ.

Соединение в пределах одного предложения нескольких аллюзий на Священное писание мотивировано задачей высказывания: Горький таким образом формулирует свою цель в сложившейся исторической ситуации — побуждение к борьбе, но «не с собой, а за себя», за освобождение людей труда от рабской нравственной зависимости от сильных мира сего, не настоящих христиан. Настоящие христиане, пишет Горький, «те, что опрокидывали идолов и потом уже шли на костры и в цирки, — ценнее тех, что говорили — «не преклонюсь перед бесями!» — и пассивно шли на смерть, оставляя идолов на пьедесталах»[5, с. 15].

Подводя итоги, следует отметить, что материал, связанный с аллюзиями на библейские и евангельские сюжеты в переписке Горького периода крымского «сидения», поистине неисчерпаем. Поскольку писатель был оторван от непосредственного участия в подготовке к первой революционной буре в России начала XX века, его тревожил вопрос о выработке собственной мировоззренческой позиции, обретения собственного голоса в философской разногласии представителей русской интеллигенции, окружавшей его в это время. Христианская составляющая мировоззрения Горького начала 1900-х годов, зафиксированная в эпистолярной форме этого времени, так и не получила дальнейшего развития в его творчестве, однако вопрос о вере и Боге остался одним из актуальнейших в его художественном наследии. Дискуссии о Боге и человеке станут содержанием наиболее важных в идейном отношении страниц в духовном завещании автора — повести «Жизнь Клима Самгина».

Литература

1. Агурский М. Великий еретик (Горький как религиозный писатель) // Вопросы философии, 1991. № 8. С. 54–74.
2. Басинский П. В. Страсти по Максиму. Девять дней после смерти. М.: Астрель, 2011. 345 с.
3. Белослудцева В. В. Церковно-приходская школа в системе начального образования в России во второй половине XIX века // Вестник Пермского университета. 2009. Вып. 4(11). С. 95–99.
4. Воронов Л. Святитель Николай — ревнитель и защитник Православия // Журнал Московской патриархии. 1961. № 6. С. 65–75; № 7. С. 66–74.
5. Горький М. Собр. соч.: Письма: в 24 т. Т. 3. М.: Наука, 1997. 495 с.
6. Горький М. Собр. соч.: Художеств. произв.: в 25 т. Т. 16. М.: Наука, 1973. 629 с.
7. Горький М. Собр. соч.: Художеств. произв.: в 25 т. Т. 8. М.: Наука, 1970. 509 с.
8. Еретик от христианства (Горький А.М.) код доступа: refdb.ru/look/2119492html
9. URL: molitvoslov.com/text155.htm.

=====

УДК 821.161.1

Шапкина Ольга Ивановна,
кандидат филологических наук,
старший научный сотрудник,
Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН
olia.schapckina@yandex.ru

РЕЦЕПЦИЯ ТВОРЧЕСТВА М. ГОРЬКОГО КРИТИКАМИ ЖУРНАЛА «ВЕСЫ»¹

Работа посвящена оценке творчества М. Горького критиками и рецензентами журнала «Весы». Исследование содержания журнала позволило выявить несколько публикаций, в которых так или иначе упоминается Горький. Наибольшее внимание критиков привлекала драматургия писателя (««Дачники» Горького на сцене Интернационального театра»; «Ещё о соколах и ужах»), также было написано несколько рецензий на книги о творчестве Горького (Е. Жураковский «Симптомы литературной эволюции. Критические очерки» и Л. Сартов «Иностранная критика о Горьком. Сборник статей»). В результате анализ текстов журнала позволил более полно обозначить позицию символистов по отношению к творчеству М. Горького.

Ключевые слова: М. Горький, символисты, журнал «Весы», рецензия, заметка.

Shapkina Olga I.,
Candidate of philological Sciences,
senior researcher,
Gorky Institute of world literature of the Russian Academy of Sciences
olia.schapckina@yandex.ru

THE RECEPTION OF THE M. GORKY'S CREATION BY CRITICS OF THE "LIBRA" MAGAZINE

This research is focuses on measuring M. Gorky's creativity by critics and reviewers of the "Libra" magazine. The research of the magazine's content allowed to identify several publications that mention M. Gorky anyway. The greatest critic's attention attracted writer's dramaturgy ("Summerfolk" by M. Gorky on the International theatre's scene; "Again about falcons and snakes"). Several book reviews about M. Gorky's work were also written (E. Zhukovsky "Signs of the literary evolution. Critical essays" and L. Sartov "The foreign criticism about Gorky. Festschrift"). As a consequence magazine's text analysis allowed to identify Symbolist's position in relation to M. Gorky's work more fully.

Keywords: M. Gorky, Symbolists, «Libra» magazine, review, note.

В начале XX века в литературе сложились два противоборствующих лагеря: с одной стороны — символисты, сплотившиеся вокруг издательства «Скорпион» и журнала «Весы», с другой стороны — представители нового реализма, которых М. Горький объединил вокруг издательства «Знание». Е. А. Зверева отмечает, «что в борьбе со своими литературными противниками модернистский журнал «Весы» отождествлял современный реализм с натурализмом и «бытовизмом», отрицая возможность дальнейшего творческого развития реализма» [2, с. 42]. Поскольку одним из лидеров нового реализма был Горький, было бы интересно проследить, как воспринимали символисты его творчество.

Согласно указателю содержания, подготовленному Т. В. Игошевой и Г. В. Петровой [1], имя Горького упоминается в журнале «Весы» всего шесть раз. Это может показаться странным, если учитывать масштабы личности Горького и его популярность среди читателей в начале XX века. Рассмотрим более подробно каждый случай.

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РНФ в рамках научного проекта № 20-018-00003.

В первый год существования журнала «Весы» Горький издаёт «Протест против общества» (Берлин, 1904), поэму «Человек» (Мюнхен, 1904), его произведения публикуются в сборниках «Избранные рассказы Максима Горького, Леонида Андреева и Джерома К. Джерома» (СПб., 1904) и «Три революционные сатиры» (Берлин, 1904). 10 ноября 1904 года на сцене театра В. Ф. Комиссаржевской в Санкт-Петербурге состоялась премьера пьесы Горького «Дачники», в которой автор говорил об идейном расслоении демократической интеллигенции и о вопросах нового искусства. Постановка произвела фурор, вызвав у зрителей противоречивые чувства. В этом году вышло также несколько серьёзных научных исследований: «Жизнь и сочинения Максима Горького в оценке западно-европейской критики» (СПб., 1904) Э. М. Диллона, «В чём истинное значение творчества Максима Горького? Опыт критического анализа произведений М. Горького» (СПб., 1904) В. Кедрова, «Заслуги Максима Горького перед русским обществом» (М., 1904) А. Лавина, «Максим Горький: его творчество и его значение в истории русской словесности и в жизни русского общества» (СПб., 1904) Н. Я. Стечкина и др. Однако «Весы» на все эти события никак не откликнулись, зато опубликовали две рецензии на книги, по мнению критиков, весьма слабые. Примечательно, что это были даже не книги самого Горького, а исследования, посвящённые его творчеству.

В первом номере за 1904 год появилась рецензия на книгу В. Жураковского «Симптомы литературной эволюции. М. Горький, Л. Андреев, В. Гаршин, Баратынский, Бомарше, Л. Толстой, героини Ибсена» (М., 1903). Рецензент, подписавшийся криптонимом «W.» (возможно, это был историк русской литературы В. В. Каллаш), выражает сомнение в компетенции автора писать подобные работы:

«Странная эволюция от М. Горького и Л. Андреева к Бомарше и Баратынскому! При чем “симптомы” в статьях, передающих биографические подробности, содержание произведений с схоластическими делениями их на роды и виды “теории словесности” и случайными замечаниями по их поводу, без объяснения идей и их филиации, связи писателей и их произведений с эпохой, общественными и литературными течениями!» [12, с. 75].

Текст рецензии изобилует ироничными замечаниями, точно и метко указывающими на огрехи В. Жураковского: сомнительная типология рассказов Л. Андреева, безграмотность, некорректное употребление терминов. Особое возмущение рецензента вызывает ложная информация о том, что Комиссия по организации домашнего чтения рекомендовала данную книгу в своих программах. Таким образом, в данном тексте Горький упоминается лишь один раз. Пожалуй, основная мысль этой рецензии состоит в призыве улучшить качество критики. По мнению автора журнала «Весы», даже творчество литераторов из враждебного лагеря не заслуживает такого непрофессионального анализа.

В апрельском номере журнала «Весы» за 1904 год в разделе «О книгах» вышла рецензия Льва Сартова на сборник статей «Иностранная критика о Горьком» (М., 1904). Большую часть материала составляют размышления о том, какой должна быть настоящая критика. Анализируя материал сборника, рецензент отмечает:

«За очень немногими исключениями (статья Вогюэ), гг. авторы всех этих “статей” — очень поверхностные и близорукие люди и обнаруживают как слабое понимание творчества Горького в частности, так и весьма ограниченное проникновение в сущность искусства вообще. Человек, соединяющий, например, знаками равенства такие несоизмеримые величины, как Ницше и Горький, Толстой и Горький, — с какими бы оговорками это ни делалось, — на наш взгляд, либо — шутник, либо жестоко заблуждается по грубому невежеству» [7, с. 64].

Как видим, оценка Л. Сартовым творчества Горького подана завуалировано через сравнение с признанными мастерами пера.

Пьеса «Дачники» Горького всё же привлекла внимание сотрудников журнала «Весы». В третьем номере за 1905 год в разделе «Из жизни. Хроника литературная, художественная, театральная» Сергей Кречетов (псевдоним С. А. Соколова) написал заметку о постановке

этой пьесы на сцене Интернационального театра в Москве. В отличие от других текстов раздела, этот имеет подзаголовок: «“Дачники” М. Горького на сцене Интернационального театра». Также он отличается довольно большим объёмом и ярко выраженной эмоциональностью, что позволяет его, скорее, отнести к театральной рецензии. Текст начинается с динамичного описания происходящего на сцене:

«Четыре долгих акта шумят, суетятся, плачут, сплетничают, пьют, проповедуют, поют, обличают и ругаются люди. Внутренний план их всех — безнадежная плоскость. Их мысли — примитивны, слова их — кустарны и грубы, терзания — острые, но в основе — элементарны, переживания — не глубоки и не сложны. Их искания — топтание на месте, ибо все они — и черные, и белые, и серые, — все без исключения — люди тупика» [3, с. 93–94].

Далее следуют нелестные высказывания о творчестве М. Горького и указание на угасание его таланта. Впервые на страницах журнала «Весы» даётся столь явно отрицательная характеристика произведения писателя. Однако С. Кречетов всё же признает:

«Было время — мы радостно встречали М. Горького. В душные комнаты он принес дыхание степи. Но красота порыва исчерпалась» [3, с. 94].

В февральском номере за 1906 год «Весы» публикуют заметку в разделе «В журналах и газетах»:

«Максим Горький на наших глазах теряет свою популярность в России и на Западе. По поводу постановки в Берлине “Детей Солнца”, Litterarisches Echo пишет: “Горький истинный, но узкий поэт. Кто прочел пару его рассказов, знает его всего. Он скоро повторяется. Дара больших композиций у него нет”. А недавно еще Горького славил везде в Германии чуть не усерднее, чем на родине» [4, с. 85].

Эта заметка примечательна тем, что в ней представлено мнение о творчестве Горького не сотрудников журнала «Весы», а немецких критиков. Ещё в 1904 году редакция русского журнала прямо указывала на то, что образцами для подражания при создании «Весов» были выбраны европейские периодические органы печати, в том числе и «Litterarische Echo». Таким образом редакция журнала исподволь намекала читателю о том, что не только русские критики разочарованы творчеством Горького. Наверняка, в европейских журналах этого периода можно было найти более объективные рецензии на произведения писателя, но редакция выбрала именно эту заметку, позволившую укрепить свои позиции с помощью немецких коллег.

Следующий материал, в котором анализируется творчество Горького, появляется на страницах журнала «Весы» лишь в пятом номере за 1908 год. Это рецензия Яновского (псевдоним Б. Н. Бугаева) на сборник «Литературный распад» (СПб., 1908), одним из авторов которого был Горький. В данной книге литераторы выступают против символистов, модернистов, критикуют литературный процесс начала XX века. Рецензент отмечает непоследовательность и необъективность авторов сборника, зачастую высказывающих противоположное мнение на творчество одного и того же писателя, отсутствие понимания глубинных процессов, происходящих в русской литературе:

«Если бы составители “Распада”, распавшиеся в понимании и оценке современного искусства от дифференциации техники в пределах той или иной формы, они поняли бы предустановленность современного искусства и, следовательно, его закономерность» [11, с. 71].

Среди авторов сборника Яновский особо выделяет Горького, чьё мнение о творчестве русских символистов за несколько месяцев после выхода книги меняется на диаметрально противоположное. В данном случае упрёк, пожалуй, не совсем справедлив. Всё же стоит различать личную позицию Горького как читателя, который изучал творчество символистов, регулярно читал журнал «Весы», интересовался их поисками и новаторскими разработками в области формы произведений. Горький как писатель, напротив, был заинтересован в том, чтобы современные литераторы с помощью своих произведений проводили определённые

общественные и политические идеи, а не занимались эстетическим бунтарством. Современный исследователь С. А. Степанов также отмечает, что к «символизму, первому по времени “антиреалистическому” течению в русском искусстве рубежа XIX–XX веков, Горький относился критически, во многом враждебно» [8, с. 56–57]. Однако письма писателя свидетельствуют о том, что он с интересом читал многие произведения символистов.

Непосредственно анализу творчества Горького в «Весах» посвящена лишь одна работа — статья Эллиса (псевдоним Л. Л. Кобылинского) «Ещё о соколах и ужах», опубликованная в седьмом номере за 1908 год. В ней критик верно отмечает постепенный переход писателя к форме драмы, как наиболее приемлемой в данный момент. Эта тенденция действительно присутствовала. В начале XX века Горький был очень увлечён поисками новой формы и содержания, которые осуществлял Художественный театр, поэтому некоторые пьесы были написаны специально для него. К. Д. Муратова отмечала:

«Театр для него — трибуна, с которой может громко прозвучать призыв к борьбе со всем, что ведёт к порабощению человека; писатель дорожил возможностью использовать эту трибуну» [5, с. 295].

Показательно, что к 1917 году им было создано 13 пьес. Эллис же ставит в своей статье важный вопрос: чем при этом руководствовался Горький?

«Есть ли это случайное стремление художника, исчерпавшего все иные формы, испробовать и эту специальную форму? Есть ли это органическое развитие зреющего дара, инстинктивно ищущего той формы выражения, в которой тема личного настроения сменяется темой *мировой*, или, по крайней мере, общечеловеческой, той формы поэтического творчества, которое есть *художественное зодчество*, — не знаю, самой ли глубокой и возвышенной, но, во всяком случае, самой сложной формы» [10, с. 53].

В статье критик кратко анализирует три последние драмы Горького («Варвары», «Враги», «Последние») и приходит к выводу, что путь, по которому пошёл писатель, неправильный. Горький утратил свою стихию, родную почву, которая придавала яркости и сочности его историям о босяках. По мнению Эллиса, содержание его драм стереотипно, форма скучна и бесцветна, размер утомителен, а стиль отсутствует вовсе. В конце статьи автор обозначает своё кредо настоящего писателя, разительно отличающееся от позиции Горького:

«Этот путь отверженства и одиночества, т.е. путь строжайшего индивидуализма, и есть единственный, достойный путь художника-творца» [10, с. 58].

Статья Эллиса отличается от всех предыдущих рассмотренных материалов тем, что в ней прослеживается чёткая система ценностей, для которой характерно неприятие каких-либо общественных тем в искусстве и приверженность модернистскому мирозерцанию. Я. С. Усачёва верно отмечает, что

«Эллис проявил себя как чрезвычайно активный член литературного круга журнала и во многом содействовал определению его эстетической платформы и тематико-полемической линии» [9, с. 6].

Таким образом, анализ публикаций в журнале «Весы» показал постепенное изменение восприятия символистами творчества Горького. От рецензий, в которых он лишь упоминался, к статье Эллиса, утверждавшей, что после неоконченной повести Горького «Мужик», от него не стоит ждать чего-либо достойного и оригинального. Но не всё так просто... Стоит помнить о том, что в самом начале XX века Горький и символисты могли вполне мирно сосуществовать на страницах одного печатного органа — была договорённость о публикации его рассказа в альманахе «Северные цветы» в 1901 году. А 16/29 августа 1908 года В. Я. Брюсов писал Горькому из Неаполя:

«Пользуюсь случаем выразить вам свою неизменную любовь как писателю и человеку. Знаю, что обыкновенно мнения “Весов” отождествляют с моими, но это несправедливо. “Весы” говорят иное по

соображениям тактическим. Я же всегда с интересом слежу за вашим творчеством, и последнее ваше произведение, “Исповедь”, доставило мне много счастливых минут» [6, с. 658].

Можно предположить, что, если бы редактор-издатель журнала «Весы» С. А. Поляков и В. Я. Брюсов (негласный лидер) действительно отрицательно относились к творчеству М. Горького, то разгромных публикаций на страницах главного символистского органа печати было бы намного больше.

Литература

1. Журнал «Весы» (1904–1909 гг.): указатель содержания / сост. Т. В. Игошева, Г. В. Петрова. Вел. Новгород: ИПЦ НовГУ, 2002. 117 с.
2. Зверева Е. А. Споры вокруг русского реализма «Новой волны» в модернистских изданиях 1905–1911 годов // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2002. № 3(27). С. 42–44.
3. Кречетов С. «Дачники» Горького на сцене Интернационального театра // Весы. 1905. № 3. С. 93–94.
4. Максим Горький // Весы. 1906. № 2. С. 85.
5. Муратова К. Д. Максим Горький. Социалистический реализм // История русской литературы: в 4 т. Л.: Наука, 1983. Т. 4. Литература конца XIX — начала XX века (1881–1917) / ред. К. Д. Муратова. С. 285–329.
6. Письма [В. Я. Брюсова] к М. Горькому / публ. Ю. А. Красовского и В. Н. Чувакова // Литературное наследство. Т. 85: Валерий Брюсов / гл. ред. В. Р. Щербина. М.: Наука, 1976. С. 657–661.
7. Сартр Л. Иностранная критика о Горьком // Весы. 1904. № 4. С. 64–65.
8. Степанов С. А. Раннее творчество А. М. Горького в восприятии символистов (К 150-летию со дня рождения писателя) // Культура и образование. 2018. № 2(29). С. 56–60.
9. Усачева Я. С. Эллис — литературный критик. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2004. 19 с.
10. Эллис. Ещё о соколах и ужах. О последних драмах Максима Горького: «Варвары», «Враги», «Последние» // Весы. 1908. № 7. С. 53–58.
11. Яновский. Литературный распад // Весы. 1908. № 5. С. 69–72.
12. W. E. Жураковский. Симптомы литературной эволюции. Критические очерки. М. Горький, Л. Андреев, В. Гаршин, Баратынский, Бомарше, Л. Толстой, героини Ибсена. М., 1904 г. // Весы. 1904. № 1. С. 75–76.

УДК 821.161.1

Шум Ольга Юрьевна,
кандидат филологических наук, доцент,
Крымский федеральный университет им. В. И. Вернадского
shum_olga@list.ru

**ЗАГАДКА ОБРАЗА «ХОЗЯИНА»
В РОМАНЕ М. ГОРЬКОГО «ЖИЗНЬ КЛИМА САМГИНА»**

В статье рассмотрено соотношение в тексте романа М. Горького «Жизнь Клима Самгина» (1927–1936) двух типов авторской субъективности — рефлексивного и нерефлексивного. В качестве конкретного материала исследования взяты заключительные эпизоды первой части романа, описывающие визиты на Всероссийскую промышленную выставку 1896 г. царя Николая II и китайского вельможи Ли Хунг-чанга. Показано: если на рациональном уровне Горький-автор в тексте максимально объективен, то его эмоционально-оценочное отношение свидетельствует о симпатии к «сильной личности» (или личности, представляющейся ему сильной) вопреки сознательному пониманию ее подлинной сущности. Раскрыта и другая сторона данного явления, получившая воплощение в черновых вариантах текста, — образ бунтаря, желающего обрести над собой власть «сильной руки». Выводы продолжены в дискурс новейшей отечественной литературы: установлены параллели между горьковскими «озорниками» и российским бунтарями 2000-х гг.

Ключевые слова: авторская субъективность, рефлексивный и нерефлексивный тип, имперсональная субъективность, персонаж, образ, монтаж, авторская позиция, типаж.

Shum Olga Yu.,
Candidate of philological Sciences, associate Professor,
Crimean Federal University named after V. I. Vernadsky,
shum_olga@list.ru

**THE MYSTERY OF THE IMAGE OF “THE OWNER”
IN THE NOVEL BY M. GORKY “THE LIFE OF KLIM SAMGIN”**

The article considers the correlation in the text of M. Gorky’s novel “The Life of Klim Samgin” (1927–1936) of two types of author’s subjectivity — reflexive and non-reflexive. The final episodes of the first part of the novel describing the visits to the all-russian industrial exhibition of 1896 of Tsar Nicholas II and the Chinese nobleman Li Hung-Chang are taken as specific research material. It is shown that if at the rational level Gorky in the text is as objective as possible, then his emotional and evaluative attitude indicates sympathy for a “strong person” (or a person who seems strong to him) in spite of a conscious understanding of its true essence. The other side of this phenomenon, which was embodied in the draft versions of the text, is also revealed — the image of a rebel who wants to gain the power of a “strong hand” over himself. The conclusions are continued in the discourse of the latest russian literature: parallels are established between Gorky’s “mischievous” and russian rebels of the 2000s.

Keywords: author’s subjectivity, reflexive and non-reflexive type, impersonal subjectivity, character, image, installation, author’s position, type

В русской литературе, пожалуй, сложно найти произведение, в котором авторская субъективность проявлялась бы столь неоднозначно, как в романе М. Горького «Жизнь Клима Самгина». Писатель периодически будто «прячется» за спину своего героя, заставляя читателя гадать, в какой степени авторские мысли и чувства созвучны мыслям и чувствам заглавного героя. На эту особенность произведения сразу обратили внимание радикально настроенные критики 1920-х годов. На вопрос: «в каком отношении находятся глаза Горького и самгинские очки?» [12, с. 19] — они отвечали двояко. Писатель, конечно, отстранен от своего героя и даже «стремится разоблачить Самгина», но между ними «порой определенные точки соприкосновения есть» [12, с. 27]. Горький со стороны наблюдает, как «мысли, *его самого*

волнующие (курсив здесь и далее наш. — О. Ш.), отражаются в сознании героя романа, пересекаются друг с другом и подвергаются подробнейшему анализу критически настроенного Клим Самгина» [8, с. 34].

В 1930-е годы, когда свободная дискуссия о горьковском творчестве была прекращена, а Самгина стали определять как «воплощение уклончивости, лжи и лицемерия» [3, с. 118], активным оставался преимущественно первый вывод: в образе заглавного героя Горький разоблачает если не замаскированного врага, то бесполезного «зрителя», равнодушно или враждебно наблюдающего за происходящими событиями.

В конце 1980-х и особенно в 1990-е гг., в период активного переосмысления горьковского творчества, подключили вторую половину вывода напостовских критиков — о родственности героя и автора. Эта родственность оценивалась жёстко: роман «психологическая автобиография босняка, мемуары плебей-комплексанта» [9, с. 165]; образ заглавного героя «есть выражение подсознательного Горького, его презираемая, ненавидимая им самим тень» [11, с. 209], — и толерантно: родственность автора и Самгина — это «определенные мировоззренческие установки, противоречивые состояния и сомнения, пережитые самим художником, позднее им или преодоленные, отброшенные, или оставившие в его сознании глубокий след» [6, с. 296].

Вместе с тем практически всегда суждения о взаимоотношениях автора и героя основывались на анализе содержания романа в целом, без подробного исследования конкретных эпизодов с «затуманенным», скажем так, авторским отношением. Считая необходимым восполнить этот пробел, рассмотрим более пристально два эпизода, которые смонтированы Горьким и расположены рядом: визиты на Всероссийскую промышленную выставку в Нижнем Новгороде исторических деятелей — царя Николая II и «знаменитого человека Китая» Ли Хунг-чанга¹.

Исторические личности охарактеризованы писателем с трех точек: внешность, манера себя вести, реакция окружающих. По всем трем параметрам российский император проигрывает китайскому вельможе.

Внешность Николая II совсем не царская, а какая-то игрушечная. Он «маленький», «очень молодой, чистенький, с красивым, мягким лицом», «сапфировыми глазами» и «виноватой улыбкой». Последняя лишила надежд и опечалила до слез Самгина, тоскующего о властителе, который приструнит российских «озорников»: «недопустима была виноватая улыбка на лице владыки стомиллионного народа». В экипаже, проезжая мимо собравшихся его приветствовать людей, царь своими жестами опять-таки напоминает заводную игрушку: поместившись на краешке сидения экипажа, он «одной рукой упирался в колено, а другую механически поднимал к фуражке, равномерно кивал головой направо, налево и улыбался»² (XXI, с. 551).

В окружении приближенных Николай II выглядит самым маленьким, ведет себя как-то по-детски: «играя перчаткой», слушает, что говорит ему министр двора, «легонько дергая его за рукав и указывая на павильон виноделия» (XXI, с. 554), затем и вовсе теряется среди своей свиты: «Голубоватая, скромная фигура царя, потемнев, стала еще менее заметной на фоне крупных, солидных людей, одетых в черное и в мундиры, шитые золотом, украшенные бляшками орденов». Несмотря на то, что министры, комиссары выставки и нижегородские купцы ведут себя с российским государем почтительно, сама фигура Николая II настолько незначительна («скромная» у Горького), что, когда царь «медленно шел к военно-морскому отделу впереди этих людей», казалось, «они толкают его» (XXI, с. 555).

Реакция пестрого люда, собравшегося приветствовать молодого повелителя России, на первый взгляд свидетельствует о безграничной любви к нему: толпа ревет ура (писатель называет этот рев также «мощным воем»), люди подпрыгивают, размахивают руками, бросают в воздух шляпы и фуражки. Однако, когда эскорт «пролетел», народ, ожидавший его в напряжении, под присмотром полиции, повеселел и оживился, но о царе не говорил. Разочарованный Клим подозревает: «А что, если все эти люди тоже чувствуют себя обманутыми и лишь искусно скрывают это?» (XXI, с. 552). Для него самого *такой* царь стал

крушением всех надежд. Самгин давно чувствовал необходимость увидеть человека, «возглавляющего огромную, богатую Русь, страну, населенную каким-то скользким народом, о котором трудно сказать что-нибудь определенное, трудно потому, что в этот народ слишком обильно вкраплены какие-то озорниковатые люди» (XXI, с. 544). В Николае II он видел возможного спасителя от неумолимо надвигающейся революционной бури, надеялся, что молодой царь окажется «недюжинным», «решительным» человеком, способным в одиночку противостоять всем, «и молодая рука его достаточно сильна, чтоб вооружиться дубинкой Петра Великого и крикнуть на людей: "Да — что вы озорничаете?"» (XXI, с. 544). Но, повидав нового правителя России, Самгин даже не понимает, а ощущает, что «красивенький и мягкий» царь «со смущенной улыбкой» не может олицетворять грозную государственную силу ни для народных масс, ни тем более для разнообразных пассионарных «озорников». «Что сказал бы этот человек, если б пред ним поставить Кутузова, Дьякона, Лютова? Да, какой силы слова он мог бы сказать этим людям?» — думает Клим с горечью (XXI, с. 556). Если в сравнении Иноква Николай II похож на «Бальзамина, одетого офицером», то для Самгина русский царь теперь окончательно и бесповоротно библейский Исаак, жертва, «материал истории», которым сам заглавный герой быть не хочет.

В отличие от российского императора, появление которого Горький предваряет подробным описанием ожидания и подготовки, китайский сановник Ли Хунг-чанг представлен сразу и одной фразой: Самгин «увидал хозяина» (XXI, с. 556). Откуда взялось это слово? Что дало основание герою (или автору?) так назвать китайского посланника? Государственным деятелем Ли Хунг-чанг был вполне безнравственным: богатство нажил, установив монополию на торговлю опиумным маком, на ответственные посты в стране продвигал своих родственников, подписывал унижительные для Китая договоры. Впрочем, в горьковском романе нет подробностей, касающихся государственной деятельности китайского вельможи. В тексте вообще не объясняется, кто это, величие «важного» и «знаменитого» человека зиждется лишь на тех трех позициях, о которых говорилось выше: внешности, манере себя держать и реакции окружающих.

Портретное описание Ли Хунг-чанга, как часто у Горького, объективно. Это значит, от взгляда наблюдателя (Самгина или самого писателя?) не ускользнули ни старческие коричневые пятна на лице, ни редкие волосы, ни брезгливо отвисшая губа, отрывающая неровные желтые зубы. Но отталкивающего впечатления не возникает, потому что в комплексе черт китайского вельможи присутствуют и неявно приязненные: легкое звериное обаяние, выражающееся в бесшумной скользкой походке и острых, плотно прижатых к черепу ушах; флер магии — шляпа «с шариками и шнурками» делает «странного человека» (этот эпитет в адрес Ли Хунг-чанга писатель использует дважды) похожим на жреца «какой-то неведомой церкви»; необыкновенные глаза, зрачки которых «не круглы и не гладки, как у всех обыкновенных людей, а слеplены из мелких, острых кристалликов». «И, как с портрета, написанного искусным художником, глаза эти следили за Климом неуклонно, с какой бы точки он ни смотрел на древний, оживший портрет» (XXI, с. 557).

Древнежреческий образ Ли Хунг-чанга дополняют впечатления Самгина от его поведения и поведения его свиты, контрастные тем, которые остались у заглавного героя от манеры вести себя Николая II, потерявшегося среди министров и других «солидных людей». «Плывущей» походкой «хозяин» идет по выставке с каменно неподвижным лицом, мимика еле заметна, жестикация также отсутствует, поскольку его руки спрятаны в рукава и сложены на животе. Постороннему наблюдателю трудно уловить тот момент, в который «по догадке или повинувшись неувловимому знаку», один из сопровождающих «хозяина» китайцев обращается с очередным вопросом к смотрителю павильона, чтобы затем передать ответ Ли Хунг-чангу, «преклонив голову, не глядя в лицо его» (XXI, с. 558). «На людей знаменитый человек Китая не смотрел», вещи оглядывал на ходу, за ним «почтительно» шла тесная группа людей «с орденами и без орденов», не затмевая восточного гостя. Добавляет красок эпизод с генералом Фабрициусом. Когда этот «осанистый человек со множеством орденов» случайно выступил вперед «высокого гостя», Ли Хунг-чанг остановился. «Китаец-перевод-

чик начал суетливо вертеться, кланяться и шептать что-то, разводя руками, улыбаясь» (XXI, с. 558). Выяснилось, что никому, кроме, *может быть*, императора, нельзя идти ни впереди «хозяина», ни рядом с ним. После этого уже почти не удивляет, когда перед витриной цветных камней китаец «не торопясь освободил из рукава руку» и «тонкие, когтистые пальцы старческой, железной руки» «сковырнули» гордость выставки — большой изумруд, который Ли Хунг-чанг решил взять себе в подарок (XXI, с. 559). Но и в этот момент китайский вельможа не выглядит ни смешным, ни нелепым, скорее забавен все тот же генерал Фабрициус, растерянно бормочущий про невозможность подобных подарков.

В чем же заключается «третий смысл», для появления которого, по нашему мнению, в тексте романа смонтированы визиты двух правителей? Ответ, казалось бы, прост: пример Ли Хунг-чанга призван усилить и закрепить впечатление о слабости и незначительности личности Николая II как государственного деятеля. Однако в таком случае феодальный азиатский деспот оказывается предпочтительнее европейски образованного русского монарха. На первый взгляд в этом выводе нет ничего удивительного, ведь высокопоставленные визитеры представлены через призму восприятия заглавного героя. Разбирая детали их образов, мы, казалось бы, анализируем взгляды Клим Самгина, а ему, скрытому реакционеру, по логике характера положено симпатизировать более сильному государственнику, не обращая внимания даже на его средневековые феодальные замашки. Но вот тут-то и скрыт, на наш взгляд, самый примечательный момент.

Создавая образ Николая II, Горький дистанцировался от Самгина: во-первых, он комментировал происходящее со своим героем и его мысли, во-вторых, использовал весь арсенал своих художественных приемов, оттеняющих впечатления заглавного героя (монтажные фразы, реплики Инокова, реакция других людей).

Совсем иначе дело обстоит с образом «хозяина»: Горький в описание Ли Хунг-чанга не вмешивается.

Альтернативный голос автора настолько не слышен, что возникает стойкое ощущение, что все возвышающие «хозяина» определения, начиная с самого этого слова, Горький приносит вместе с Самгиным, видя и других героев его глазами. Например, дважды, своеобразным рефреном, писатель дает изображение реакции посетителей, которую никак не оценивает: «— Ли Хунг-чанг, — шептали люди друг другу. — Ли Хунг-чанг. И, почтительно кланяясь, отскакивали» (XXI, с. 557); «— Ли Хунг-чанг, — негромко говорили люди друг другу и низко кланялись человеку, похожему на древнего мага. — Ли Хунг-чанг!» (XXI, с. 559). Для Горького мнение людей очень важно, оно призвано выявлять истинность или ложность оценок. В сцене с Николаем II тоже показана реакция людей, в том числе и восторженная, однако при этом описаны и вызванные ею сомнения Самгина. Как же тогда понимать оставленную автором без комментариев почтительность людей по отношению к китайскому властителю? А слова о «древнем маге» разве нельзя считать косвенно положительной оценкой?

Заканчивает эпизод с «хозяином» (и всю первую часть романа) писатель также примечательно: «День был неприятный. Тревожно метался ветер, раздувая песок дороги, выскакивая из-за углов. В небе суетились мелко изорванные облака, солнце тоже беспокойно суетилось, точно заботясь как можно лучше осветить странную фигуру китаец» (XXI, с. 559). И в этой фразе о суетящемся вокруг фигуры Ли Хунг-чанга светило, по нашему мнению, нет иронии, и комментариев к ней также нет.

Авторская позиция, точнее ее невысказанность, в сцене визита китайского вельможи выявляет если не симпатию писателя к «хозяину», то, по крайней мере, отсутствие размежевания с симпатией героя. Если все приведенные выше оценки принадлежат Самгину, то Горький не разоблачает их ни прямо, ни косвенно, как бы исчезая из повествовательной ткани романа. Благодаря своеобразию авторской субъективности эпизод с Ли Хунг-чангом становится одним из тех *загадочных* мест в романе, наличие которых позволяло критикам 1920-х годов утверждать, что Горький смотрит на изображаемое «сквозь самгинские очки».

Однако как можно объяснить благосклонность писателя к властителю, проявляющему замашки феодального деспота?

Объяснение, как нам представляется, обнаруживается в одном из фрагментов ранних редакций романа. Между сценами визитов на выставку Николая II и Ли Хунг-чанга находился эпизод, условно названный текстологами «Всероссийский торгово-промышленный съезд». В этом эпизоде Самгин и Иноков присутствуют на заседании одной из секций съезда и слушают выступления ораторов. Краткой зарисовкой дан образ Д. И. Менделеева: «Из ряда голов быстро поднялась большая голова, взметнулась львиная грива седых волос, и резкий голос неразборчиво крикнул коротенькую фразу, из которой слух Самгина поймал только последние слова: — Император Александр Третий...» За апелляцию к монарху знаменитый химик был подвергнут критике: «Тогда поднялся плотный, небольшого роста человек и очень пронзительно сказал: — Первый раз слышу, что представитель науки опирается на авторитет царя... Голосок оборвался на секунду и добавил четко: — Александра Третьего» [4, с. 124]. Владельцем «пронзительного голоса» оказался Савва Морозов, которому Иноков тут же дает одобрительную в целом характеристику и переходит от личности конкретного фабриканта к общим рассуждениям о российских «хозяевах»: «Я хозяев наблюдал. Это — особое племя. Эдакие... восходящие вверх. С десятины земли не сильно разбежишься, невысоко прыгнешь. А каждому хочется вознестись повыше. Я это понимаю, хотя — не сочувствую» [4, с. 125–126]. Отметим эту фразу и обратимся к дальнейшему тексту, выделяя в нем слова, которые, по нашему мнению, являются ключевыми для понимания отношения Горького к образу «хозяина» Ли Хунг-чанга и других «хозяев» в его произведениях.

«Помолчав, он [Иноков. — О. Ш.] сказал: — Но и не вижу ничего плохого, если нас возьмут в железные рукавицы, заставят работать. Работаем плохо, выставка очень обнаружила это. Налоги собирать научились, а заставить работать — не могут. <...> — Я, вот, знаю, что могу работать, — говорил Иноков, задумчиво покуривая. — Могу, а — не буду. Всю жизнь не буду. Почему? Заставить некому — хозяина нет. Самгин слушал его с удивлением и не веря, что такой анархист по натуре может искренно желать хозяина себе. — В сущности, я тоже этого хочу, — подумал Клим осторожно и неуверенно» [4, с. 125–126].

В этом эпизоде, по нашему мнению, находит объяснение та странная симпатия, которую проявлял Горький к образам «хозяев» старого мира в своих произведениях советского периода.

«Хозяин», по Горькому, — это человек, обладающий эпической ясностью, о которой в очерках «С Всероссийской выставки» в годы молодого («иноковского») бунтарства он писал: «"Минул век богатырей!" Да, минул! Нет ни крупных злодеев, ни крупных честных людей» [2, с. 249]. Знак равенства между «крупными» злом и добром у Горького тревожил одного из его первых критиков Н. К. Михайловского. В статье 1898 г. он предостерегал от чрезмерного увлечения силой без учета того, куда она направлена:

«Но то, что поднимает над окружающими всех босяков г. Горького, — очищенных и неочищенных, реальных и легендарных или символических, — есть сила, и именно "прежде всего сила". Куда она направится — на величайший ли подвиг самоотвержения, или на величайшее, даже фантастическое злодейство, — это вопрос второй и даже, может быть, безразличный» [7, с. 378].

В плане рефлексивной художественной субъективности Горький разграничивает силу по векторам «для себя» и «для других» уже в рассказе «Старуха Изергиль» (1895), а в 1900-е годы, по его собственному признанию, в противовес христианской этике (в определении писателя, «морали рабов») и имморализму Ф. Ницше («морали господ») у него сложилась «третья мораль»: «Восстающего поддержи» [1, с. 321]. Однако в плане имперсональной субъективности вопреки рациональному началу сохраняется приоритет собственно силы над направлением ее приложения.

Нерефлексивный тип авторской субъективности, основанный на «аксиоматических» представлениях о мире Горького-художника, выражен в литературных портретах и художественных произведениях 1920–1930-х гг. Проявился он в неожиданной, казалось бы,

близости образов купцов-предпринимателей, «хозяев» дореволюционной России: Николая Бугрова и Саввы Морозова, Ильи Артамонова-старшего, Егора Булычова, Тимофея Варавки, Захара Бердникова, Марины Зотовой, Вассы Железновой — образам профессиональных революционеров: Красина, Анненского, Вилонова, Вольнова, Камо, Степана Кутузова, Елизаветы и Аркадия Спивак. И тех и других объединяет сила, активность, нежелание подчиняться общему закону и презрительное отношение к обыкновенным, не «крупным», людям. Одни воплощают ницшеанскую «мораль господ», другие действуют в соответствии с принципом «восстающего поддержки». К деловой активности первых отношение Горького можно, думается, выразить приведенными выше словами Инокова: *«Я это понимаю, хотя — не сочувствую»*, ко вторым однозначно отношение писателя и вовсе не выразить, но и те и другие обладают главным симпатичным ему качеством «хозяина» — силой.

В таком контексте желание «бунтаря» обрести «хозяина», которое в разговоре из чернового наброска выказывает Иноков, — это желание одной силы («озорниковатой», «стихийной») почувствовать над собой другую силу («культурную», упорядоченную). Думается, Горький не оставил приведенный выше эпизод в окончательном тексте из-за его излишней прямооты. Есть чему удивиться вместе с Самгиным: бунтарь, критик Иноков *сам* хочет, чтобы его «взяли в железные рукавицы», хочет себе «хозяина». Вместе с тем подмеченный Горьким психологический нюанс симптоматичен, это своеобразный реверс проблемы: желание авторитарной власти над собой как возможность обуздать свою натуру извне. Для того чтобы такой, как Иноков, стал работать на благо общества ему необходима сила более сильная, чем он, — «железные рукавицы» «хозяина».

По нашему мнению, имперсональная субъективность у Горького отсылает к над-эпохальному мифу о сильной личности, лидере и вожде. В конце XIX и в первой половине XX в. в общественном бессознательном происходит возрождение этого мифа, выразившееся в тенденции к авторитаризму, которая, начавшись с дискуссий о сверхчеловеке в философии и искусстве, в реальности воплотилась в авторитарных режимах, диктатурах с «человекобогом» во главе. Горький не просто соответствовал «большому историческому времени», он был одним из тех, кто формировал тенденцию. «Хозяин» с замашками феодала, без лишних слов умеющий добиться послушания и почтения, способный справиться с внутренней индивидуалистической стихией, не предтеча ли будущего «отца народов»? Нам кажется очевидной общая архетипическая основа этих образов.

Бунтари и маргиналы ищут силу, могущую их покорить, чтобы служить ей не рассуждая, — это Горький, очевидно, подметил, наблюдая за российскими «озорниками» 1890-х — 1900-х гг., но примечательно, что об этом же были чаяния «озорников» 1990-х — 2000-х годов. Например, в повести белорусского писателя В. Козлова, рассказывающей о молодёжи «лихих девяностых», гопник по прозвищу Гриб, отсидевший полтора года «по малолетке», поучает молодых: «В зоне <...> — закон, а тут... Коммунисты <...> Горбатый. Сделали бы закон, как на зоне...» [5].

Типаж молодого бунтаря, ищущего «хозяина», «наставника», «отца», не канул в Лету, проявился в произведениях новейшей отечественной прозы.

Герой Горького — анархист 1890-х гг. хочет себе «хозяина», а герой «нового Горького» Захара Прилепина — нацбол 2000-х Санька истово служит «Союзу созидателей», а все сомнения в праведности его лидера Костенко отмечает без колебаний. Думая о своих выросших без отцов соратниках, он интуитивно находит объяснение истокам этой готовности «союзников» к служению общему делу: «...Безотцовщина в поисках того, кому они нужны как сыновья. Мы — безотцовщина в поисках того, чему мы нужны как сыновья...». При этом, даже если формально отцы у «союзников» есть, то они «не нужны»: «Потому что — какие это отцы... Это не отцы» — думает Санька [10]. Слишком явствен разрыв между равнодушными к семье, пьющими отцами или отцами-неудачниками и их требовательными, озлобленными сыновьями. Как это было в горьковской повести «Мать» (1907). Отецеская забота, порядок и жесткий, но справедливый закон — вот, что ищут молодые беспокойные натуры в те пери-

оды, когда в обществе зреет разочарование, и в этом плане очевидны идейно-образные параллели между произведениями Горького и новейшей российской прозой.

Примечания

1. В книге «Жизнь Клима Самгина» М. Горького» И. И. Вайнберг разъясняет: Ли Хун-чжан (чан) (1823–1902) «в 1872 г. был назначен канцлером и с тех пор фактически руководил внешней политикой Китая. Одновременно он играл руководящую роль во внутренней политике и в армии, выражая интересы влиятельных групп помещиков и крупной буржуазии, тесно связанной с иностранным капиталом. В мае 1896 г. Ли Хун-чжан приехал в Россию на коронацию Николая II <...> вел переговоры с Витте и подписал с царским министром договор, предоставлявший России право на постройку железной дороги через Монголию и Маньчжурию — КВЖД. В 1898 г. он подписал также договор об аренде Ляодунского полуострова, способствуя царскому влиянию в Ки-тае. Во время своего первого приезда — на коронационные торжества — Ли Хун-чжан посетил Всероссийскую выставку в Нижнем Новгороде, где пробыл как гость Витте несколько дней». См.: *Вайнберг И. «Жизнь Клима Самгина» М. Горького: историко-литературный комментарий.* М.: Прос-вещение, 1971. 382 с. С. 106.

2. Цитаты из романа приводятся по изд.: *Горький А. М.* Полн. собр. соч. Худож. произведения: в 25 т. М.: Наука, 1968–1976. Т. 21. Жизнь Клима Самгина. 1925–1936. Ч. 1. М., 1974. 576 с. — с указанием тома и страниц в скобках.

Литература

1. *Горький М.* Беседы о ремесле // Горький М. Собрание сочинений: в 30 т. М., 1953. Т. 25. С. 291–359.

2. *Горький М.* С Всероссийской выставки (Впечатления, наблюдения, наброски, сцены и т.д.) // Горький М. Собрание сочинений: в 30 т. М.: Наука, 1953. Т. 23. С. 213–254.

3. *Груздев И.* Горький и его время. М.: Советский писатель, 1948. 605 с.

4. Из ранних редакций «Жизни Клима Самгина» / предисл. Н. Н. Жегалова // Литературное наследство. М.: Наука, 1965. Т. 74. С. 119–162.

5. *Козлов В.* Гопники // Идеология: Переславский гуманитарный форум. URL: <http://prediger.ru/forum/index.php?showtopic=885&mode=threaded&pid=9929>

6. *Колобаева Л. А.* «Жизнь Клима Самгина». Автор и герой // Неизвестный Горький: (К 125-летию со дня рождения): [сб. ст.] / отв. ред. В. А. Келдыш. М.: Наследие, 1994. 327 с.

7. Максим Горький: pro et contra: антология. СПб.: РХГИ, 1997. С. 324–381.

8. *Михайлов А.* «Жизнь Клима Самгина» М. Горького // На литературном посту. 1929. № 6. С. 30–35.

9. *Парамонов Б.* Горький, белое пятно // Октябрь. 1992. № 5. С. 146–167.

10. *Прилепин З.* Санька: роман. URL: <http://sankya.ru/chapters/6.html>

11. *Сухих С. И.* Заблуждение и прозрение Максима Горького. Н. Новгород: Изд-во Н. Новгород, 1992. 222 с.

12. *Эльсберг Ж.* Глаза Максима Горького сквозь самгинские очки // На литературном посту. 1927. № 15/16. С. 18–31.

УДК 821.161.1-31

Шум Ольга Юрьевна,
кандидат филологических наук, доцент,
Крымский федеральный университет им. В. И. Вернадского
shum_olga@list.ru

**ЧЕЛОВЕК-«СИСТЕМА ФРАЗ» И «ШИКАРНАЯ СЛОВЕСНОСТЬ»:
ПАРАДИГМА ТРОПОВ ГОВОРЕНИЯ В РОМАНЕ М. ГОРЬКОГО
«ЖИЗНЬ КЛИМА САМГИНА»**

В статье рассмотрена специфика интертекста, получившего выражение в романе М. Горького «Жизнь Клима Самгина» (1925–1936). Во многих сценах произведения персонажи выступают как снабженные портретной характеристикой носители какого-либо идейного «текста» — набора сентенций, представляющих индивидуальную мировоззренческую догму того или иного героя. «Выловленная» из общего потока общественной мысли и усвоенная «система фраз» становится у Горького свойством характера. Пристальное внимание писателя к индивидуальным «текстам» людей обусловило и его не менее пристальное внимание к процессу говорения: в романе можно обнаружить целую парадигму тропов, с помощью которых описаны слова, тезаурусы, тональность и манера речи, особенности вербальной коммуникации. Воплощенный в романе интертекст, являясь частью предметного мира произведения, воспроизводит наряду с реальностью идеологическую ирреальность, то есть представления о реальности людей сорока предреволюционных лет, а использованные писателем тропы придают «второй реальности» художественную выразительность.

Ключевые слова: персонаж, характеристика, «система фраз», индивидуальный текст, говорение, троп, интертекст, идеологическая ирреальность.

Shum Olga Yu.,
Candidate of philological Sciences, associate Professor,
Crimean Federal University named after V. I. Vernadsky,
shum_olga@list.ru

**MAN-«THE SYSTEM OF PHRASES» AND «ELEGANT VERBALISM»:
PARADIGM OF SPEAKING TROPES IN M. GORKY'S NOVEL
«THE LIFE OF KLIM SAMGIN»**

The article studies the specifics of the concept of intertext, which was expressed in the novel by M. Gorky "The Life of Klim Samgin" (1925–1936). In many scenes of the work, the characters appear as carriers of an ideological "text" equipped with a portrait characteristic set of maxims that represent the individual worldview dogma of a particular hero. Caught from the general flow of social thought and assimilated "system of phrases" in Gorky's work becomes a characterological property of the person depicted. The writer's close attention to the individual "texts" of people led to his equally close attention to the process of speaking: the novel presents a whole paradigm of tropes, which describe individual words, thesauri, tone and manner of speech, and features of verbal communication. The intertext embodied in the novel, being a part of the subjective world of the work, manufactures along with reality the ideological unreality, that is, the ideas about the reality which have existed forty years pre-revolution, along with the tropes which were used by the writer to give the «second reality» its artistic expressiveness.

Keywords: M. Gorky, character, characteristic, "system of phrases", individual text, speaking, trope, intertext, ideological unreality.

Одним из художественных открытий Максима Горького-писателя стало включение в характеристику персонажа идеологической позиции как неотъемлемой части его личности.

Герои горьковских произведений «вылавливают» из потока общественной мысли отдельные «струи» — политические, религиозные, философские, житейские сентенции, которые присваивают в качестве индивидуальной догмы. Усвоенная «система фраз» становится

у Горького одним из важнейших критериев оценки изображаемой личности наряду с психологизмом и портретной характеристикой.

Наиболее последовательно и полно художественное открытие Горького было реализовано в романе «Жизнь Клима Самгина» (1925–1936).

Заглавный герой романа призван писателем внимательно вслушиваться в разговоры встречаемых им людей и выявлять их «системы фраз». Главное свойство таких систем, отмечаемое Самгиным постоянно, — способность неумолимо ограничивать личность.

Стоит персонажу начать высказываться по общественно-политическим вопросам, сразу становится понятной его политическая позиция и его симпатия к той или иной политической силе, а вместе с этим и его происхождение, актуальный социальный статус и в некоторой степени человеческие качества. «Системы фраз» как бы вставляют человека в своеобразную рамку, снабженную ярлыком — народник, марксист, анархист, монархист и т.д.

Однако принцип ограничения не сводится только к политической составляющей «системы фраз», хотя она играет ключевую роль в характеристиках персонажей романа, насыщенного политикой, и является наиболее наглядной. Получается так, что стоит персонажу разговориться в принципе, определенность его «системы фраз» тут же этого героя и исчерпывает, причём зачастую уничижительно. Например, «Макаров сам стер позолоту с себя» [4, с. 92], когда в один «сказочный» зимний вечер «обиженно, грубо и бесстыдно» стал рассказывать о своём непреодолимом влечении к девицам [4, с. 93]. Самгин эти откровения «слушал с напряженным интересом, ему было приятно видеть, что Макаров рисует себя бессильным и бесстыдным» [4, с. 94].

Сам Клим Иванович боится оказаться «вставленным» в рамку, особенно под немодным в то время ярлыком «консерватор» или «государственник», поэтому (хотя пару раз и проговаривается) по преимуществу молчит, избегая «шикарной словесности». Об этом в частности говорит ему историк Козлов: «Вы, кажется, человек внимательного ума и шикарнейшей словесностью не увлечены, молчите всё...» [5, с. 32]. На самом же деле молчание Самгина прикрывает внутреннюю пустоту, которой он наделён по воле автора. Клим хотел бы найти или даже создать свою оригинальную «систему фраз», но этого ему не дано, так что остаётся только молчать или при необходимости прятаться в чужих словах, например: «Евреи были антипатичны Самгину, но, зная, что эта антипатия — постыдна, он, как многие, скрывал ее в системе фраз, названной филосемитизмом» [6, с. 108].

Как и в ряде других случаев, сложно понять, в какой мере автор и заглавный герой отделены друг от друга в неприятии ограничивающего свойства «системы фраз». Однако, например, характеризуя Степана Кутузова, Горький старается избавить этого приверженца «единственно верной» «руководящей идеи» от ограничительной рамки с ярлыком «большевик», наделив человеческой непредсказуемостью.

Кутузов «шикарной словесности» не чуждается, всегда готов поговорить и поспорить, но при этом «с одинаковым упрямством» способен доказывать «необходимость изучения Маркса и гениальность Мусоргского» [4, с. 246–247]. Он сын мельника и обладатель оперного голоса, суровый марксист и артистичный конспиратор, может жёстко оборвать политического оппонента и озорничать с ребёнком по-детски, с воодушевлением рассказывать о рыбах и рыбалке и т.д. И это человеческое разнообразие, по Горькому, должно вывести Кутузова из идеологической рамки. Но, думается, образ Степана Кутузова просто разделяется на непреклонного революционера и человека, которому ничто человеческое не чуждо. Именно такой принцип изображения вождя и лидера будет позже использоваться в литературе соцреализма.

Избежать ограничительной рамки «системы фраз» практически невозможно. Даже небольшой отрывок «подсказывает» происхождение и воспитание персонажа, его прошлое и будущее. Горький подтверждает это, когда обрисовывает эпизодических героев, в большом количестве наполняющих роман. Представляя новое лицо, писатель использует сочетание портретного описания и фрагмента из «системы фраз». Например, хозяйка пансиона в Берлине Лизбет Бальц: «Толстая, почти шарообразная, в темно-рыжем платье и сером переднике,

в очках на носу, стиснутом подушечками красных щек» [7, с. 9]. Казалось бы, «систему фраз» добропорядочной немецкой фрау должны составлять прагматичные житейские, хозяйственные рассуждения и, может быть, суждения по религиозно-нравственным вопросам, однако она с порога забрасывает Самгина политическими сентенциями о социалистах, евреях, забастовщиках, Бебеле и великом кайзере. Фрау Бальц с энтузиазмом воспроизводит слова, усвоенные, видимо, некогда с помощью своего мужа Морица, а Горький в этих нескольких фразах раскрывает перед читателем целое сословие — мелкую буржуазию Германии, которая гордилась Бисмарком, читала и одобряла памфлет Е. Рихтера «Социал-демократические картинки будущего», а позже поддерживала «великогерманский» экспансионизм.

Представляя человека «системой фраз», то есть носителем определенного текста, Горький выходит за границы реализма, проявляя иные принципы и приёмы художественного изображения. О модернистской специфике позднего горьковского творчества литературоведы писали не единожды, отмечая амбивалентность художественного мироотношения писателя [8], присущие его творчеству экзистенциальные мотивы [9] и авангардизм [1]. Но мы посчитали возможным, пойти дальше и сопоставить подход к изображению человека и мира в романе «Жизнь Клима Самгина» с тем их восприятием, которое выработано в теории постмодернизма.

По нашему мнению, правомерно рассматривать «системы фраз» персонажей горьковского романа как индивидуальные «тексты», складывающиеся в некий общий «текст» эпохи. Данный интертекст воплощает в романе «Жизнь Клима Самгина» представления о реальности людей сорока предреволюционных лет, то есть идеологическую ирреальность, которая вместе с изображением реальности является частью предметного мира произведения. Примечательны в этой связи наблюдения Л. М. Борисовой, которая отметила, что персонажи в произведении определяют друг друга как «двусточие» (Люттов о Самгине) [2], «человек, напечатанный курсивом» (Дронов о Тагильском), а литеры, цифры и знаки препинания превращаются в визуальные образы. Подобные тропы, на наш взгляд, подчеркивают «текстуальность» предметной изобразительности в «Жизни Клима Самгина».

Отсюда и пристальное внимание Горького к процессу говорения, сопровождающее столь же пристальное внимание к индивидуальным «текстам» («системам фраз»).

Тропы говорения в романе «Жизнь Клима Самгина» составляют целую парадигму, складывающуюся из метафор, эпитетов и сравнений, последние привлекали внимание исследователей, хотя и довольно давно [10]. Тропы писатель часто использует для характеристики манеры говорить и в других произведениях, не только в романе. В этом плане показателен очерк о В. И. Ленине: несколько страниц в нем посвящены описанию того, как выступали лидеры социал-демократического движения. Например, Плеханов «развешивал в воздухе над головами съездовцев красиво закругленные фразы» [3, с. 13], а Ленин в отличие от него «не пытался сочинять красивые фразы, а подавал каждое слово на ладони, изумительно легко обнажая его точный смысл» [3, с. 15].

Мало кто из писателей столь же внимателен к процессу говорения, как Горький. По нашему мнению, повторим, это обусловлено его вниманием к индивидуальным «текстам» людей. Передавая содержание «системы фраз», писатель обращает внимание и на особенности её подачи. Например, манеру речи той же немки-хозяйки пансиона Горький описывает так: «говорила звонко, решительно и как бы не для одного, а для многих» [7, с. 8], «с клекотом в горле она продолжала, взмахивая локтями, точно курица крыльям» [7, с. 9]. Завершает картину описание речевого аппарата, выполненное в лучших авангардистских традициях: на верху большого «пузыря» — её тела, «вырос красненький нарывчик с трещиной, из которой текли слова» [7, с. 9].

Роман «Жизнь Клима Самгина» полон тропами говорения, особенно насыщены ими некоторые фрагменты. Таковы, например, отдельные эпизоды второй части романа, в частности сцены собраний в редакции издания «Наш край», куда по субботам сходились «сотрудники и доброжелатели газеты, люди, очевидно, любившие поговорить всюду где

можно и о чем угодно» [5, с. 26]. Присутствуя на этих собраниях, Самгин лишней раз убеждается: «человек есть система фраз» [5, с. 26], а звучащие на собраниях беседы — «словесная игра <...> или ремесло профессионалов» [5, с. 26].

Предающиеся «шикарной словесности» представители интеллигенции «захолустного городка» вызывают у Самгина неприязнь, изображая которую, Горький подбирает экспрессивные средства художественной образности. Так, в восприятии заглавного героя каждый из говорящих «как будто обладал *невидимым мешочком серой пыли*» (курсив здесь и далее наш. — О. Ш.), «*пыль* была почти у всех *одинаково едкой* и раздражавшей Самгина». В данном случае перед нами метафорическое описание содержания тезауруса, а процесс словесной коммуникации обладателей «мешков» и «мешочков», писатель изображает с помощью сравнения: «все, подобно мальчишкам, играющим на немощных улицах окраин города, *горстями бросали друг в друга эту пыль*» [5, с. 27].

Особенности словесного взаимодействия показаны Горьким очень зримо, буквально выписаны с помощью тропов. Томилин «с мужеством пожарного, *заливал пламень споров струею холодных слов*», а адвокат Правдин в ответ «*пытался засыпать его пухом слов*» [5, с. 28]. Когда Марина объясняла Самгину суть учения гностиков, «премудрые слова ее о духе *скользили мимо него, исчезали вместе с дымом папиросы*» [6, с. 197].

Горький «видит» и описывает даже то, как выглядят отдельные слова. Например, «мягкие» слова историка Козлова обладали «тускловатым блеском», который «имел что-то общее с блеском старого серебра в шкафе» [5, с. 37–38]. Приятель Варавки, рыбопромышленник Трифонов, одетый в широкий клетчатый костюм, «рассказывал о достопримечательностях Астрахани *тоже клетчатыми, как его костюм, серенькими и белыми словами*; звучали они одинаково живо» [5, с. 297].

Благодаря неожиданным и оригинальным эпитетам, к которым иногда присоединены сравнительные обороты, слова в изображении Горького могут быть «мятыми» [6, с. 118], шипящими и горячими [6, с. 232], рыжими, «как ржавчина» [6, с. 245], серыми и беспокойными, как «бабочки над лампой» [6, с. 264], жестяными [6, с. 288], «одноцветными» [6, с. 326], холодненькими [7, с. 11] и ленивенькими [7, с. 160]. И т. д.

Также тропы в романе употреблены для характеристики тональности и манеры речи. Например, «словесность» редактора газеты «Наш край» «*похожа на упрямый дождь осени и вызывает желание прикрыться зонтиком*» [5, с. 27]. «Рыженький» Берендеев «минут пять *брызгал во все стороны словами*» [5, с. 109]. «Женственно мягко» говорит Тагильский, но «голосок» у него при этом «*сухозвонкий, кисленький и как будто злой*» [5, с. 112]. Самгин, разговорившись как-то у себя дома перед Варварой, «говорил не торопясь, *складывая слова, точно каменичик кирпичи, любуясь, как плотно ложатся они одно к другому*» [5, с. 266]. Лютов «жалобно *сеял быстренькие слова*» [6, с. 21]; Варвара «*украшалась словами*» [6, с. 21]; «остроносый» самозванный оратор в поезде «сыпал слова, *точно гвозди в деревянный ящик*» [6, с. 206] Дронов читает гранки сборника «Вехи», и его «*вкусно торопливый голосок произносит необычные фразы, обсасывает отдельные слова, смакует их*» [7, с. 231]. И т. д.

Таким образом, в романе «Жизнь Клима Самгина» тропы говорения использованы Горьким для описания отдельных слов, тезаурусов персонажей, манеры говорить и особенностей словесного взаимодействия.

С помощью тропов звучащие в романе полилоги обретают художественную выразительность, а воспроизводимые в процессе словесного взаимодействия персонажей «системы фраз» воссоздают интертекст эпохи рубежа XIX–XX веков, являющийся частью предметного мира произведения.

Литература

1. Борисова Л. М. Авангардное в поэтике «Жизни Клима Самгина» М. Горького / Л. М. Борисова, Е. А. Белова // Русская речь. 2017. № 1. С. 33–39.
2. Борисова Л. М. «Двоеточие», «колокол», «нить», или Клима Самгин как аллегория // Вопросы литературы. 2015. № 2. С. 300–321.

3. Горький М. Полное собрание сочинений: Худож. произв.: в 25 т. М.: Наука, 1974. Т. 20. 638 с.
 4. Горький М. Полное собрание сочинений: Худож. произв.: в 25 т. М.: Наука, 1974. Т. 21. 576 с.
 5. Горький М. Полное собрание сочинений: Худож. произв.: в 25 т. М.: Наука, 1974. Т. 22. 688 с.
 6. Горький М. Полное собрание сочинений: Худож. произв.: в 25 т. М.: Наука, 1975. Т. 23. 416 с.
 7. Горький М. Полное собрание сочинений: Худож. произв.: в 25 т. М.: Наука, 1975. Т. 24. 588 с.
 8. Закс Л. А. Горький: две ипостаси модернизма // Ярославский пед. вестник. 2018. № 5. С. 310–321.
 9. Заманская В. В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий. М.: Флинта: Наука, 2017. 465 с.
 10. Плющ-Высокопоясная М. П. Сравнения в произведениях А. М. Горького: грамматические и стилистические наблюдения. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Киев, 1963. 15 с.
-

М. А. Булгаков: pro et contra
История и современное отношение к наследию Михаила Булгакова

УДК 82.09:821.161.1

Астрахан Наталья Ивановна,
доктор филологических наук, доцент,
Житомирский государственный университет
им. Ивана Франко (Украина)
astrakhann@rambler.ru

**«МАСТЕР И МАРГАРИТА» М. А. БУЛГАКОВА:
ОТ «РОМАНА О ДЬЯВОЛЕ» К РОМАНУ О БОГЕ**

В статье роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» рассматривается в контексте проблемы культурного синтеза с опорой на философию диалога, диалогическое понимание феномена литературного произведения. Особенности композиции сюжета и организации персониферы романа характеризуются с точки зрения их соответствия сформированной в пространстве произведения системе понимания смысла событий, происходящих в художественной и реальной действительности. Воплощенная в романе интерпретационная система и герменевтическая практика описываются как восходящие к общекультурному концепту «Бог» и его христианской конкретизации.

Ключевые слова: М. А. Булгаков, литературное произведение, духовная культура, диалог, смысл, роман.

Astrakhan Natalia I.,
Doctor of Philology, associate Professor,
Zhytomyr state University named after Ivan Franko (Ukraine)
astrakhann@rambler.ru

**“THE MASTER AND MARGARITA” BY M. BULGAKOV:
FROM THE “NOVEL ABOUT THE DEVIL” TO THE NOVEL ABOUT GOD**

In the article M. Bulgakov's novel "The Master and Margarita" is considered in the context of the problem of cultural synthesis based on the philosophy of dialogue, a dialogical understanding of the phenomenon of a literary work. The features of the plot composition and the organization of the personosphere of the novel are characterized in terms of their correspondence to the system of understanding the meaning of events occurring in artistic and actual reality formed in the space of the work. The interpretation system and hermeneutical practice embodied in the novel are described as going back to the general cultural concept of "God" and its Christian concretization.

Keywords: M. Bulgakov, literary work, spiritual culture, dialogue, meaning, novel.

Роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» является одним из самых дискуссионных произведений русской литературы XX века. Возможно, это обусловлено тем, что он представляет собой открытую дискуссию — спор о главных загадках человеческого бытия, сходящихся в одну точку заданным во второй главе романа вопросом «Что есть истина?». Этот вопрос, имеющий широкий спектр смысловых коннотаций в сложной системе контекстов, которые определяют современное состояние культуры, характеризуется интегрирующим потенциалом, очерченным в романе Булгакова. Вокруг него строится система морально-этических, аксиологических и эстетических координат, позволяющая понимать и оценивать события, происходящие не только в художественном мире романа, но и в реальной действительности, ее историческом и метафизическом пластах. Истина объединяет всех и в то же время каждым обретается, понимается и переживается по-своему, в ее пространстве

пересекаются центростремительные и центробежные силы индивидуального и общечеловеческого бытия, встречаются личности и смыслы, определяются параметры ошибочного и недолжного, горизонты желаемого и возможного.

Устремленность к поиску истины как одна из основоположных для произведения авторских интенций позволяет определить роман как философский, опирающийся на традицию сократического диалога и менипповой сатиры, т.е. предполагающий обретение истинного понимания на пути выхода за освоенные пределы, пересечения зафиксированных и легитимизированных гносеологических границ. Открытая дискуссия в «Мастере и Маргарите» порождает необходимость открытой романной формы, сочетающей возможности не только разных жанровых разновидностей романа (философский, исторический, социально-психологический, сатирический, готический, мистический, фантастический, роман о художнике и т.д.), коррелирующих с широким спектром синхронически или диахронически смежных литературных жанров, представляющих жанровые системы разных литературных эпох, но и с разными дискурсами — художественным (в широком смысле этого слова, так как речь идет о привлечении художественных возможностей, связанных с изобразительным искусством, музыкой, театром), философским, религиозным. Более того, в соответствии с традициями русской литературы, впервые отчетливо проявившимися, по замечанию Ю. М. Лотмана, в творчестве А. С. Пушкина [4], романная форма «Мастера и Маргариты» открыта по отношению к нехудожественной реальности, границы понимания которой у Булгакова раздвигаются. Создаваемая писателем словесно-художественная конструкция распахнута в бытие, сущность которого рассматривается в единстве исторического и метафизического, жизни и смерти, временного и вечного, осмысливается в контексте идеи Бога, заданного этой идеей представления о личностном воплощении «абсолютного предела» и «вершины ценностной вертикали» [1, с. 109].

У истины в мире духовной культуры есть философское, религиозное и художественное измерения [7], взаимозависимость которых выражает формула «истина, добро и красота», выведенная в эпоху античности, ставшая предметом размышлений в трудах И. Канта и В. С. Соловьева. Роман «Мастер и Маргарита» построен в соответствии с этой формулой. Его можно сравнить с кристаллом, религиозная, философская и художественная грани которого так преломляют свет истины, что раскрывается ее природа. Подсказанный Пушкиным образ видения сквозь кристалл применительно к булгаковскому роману меняет масштаб: речь идет о самой возможности видеть (не случайно в романе такое большое значение приобретает образ света), об усмотрении связи времен (дали времени), видении сквозь время (провидении). Роман намечает пути синтеза знаний, накапливаемых в разных сферах духовной культуры, в его контексте эти сферы обретают единство, так как соотносятся прежде всего с человеческой личностью, сферой морального сознания и поступков человека, их проявлением на уровне духовного и исторического со-бытия людей. Неслучайно в первой главе романа в контексте художественного повествования актуализируется спор о бытии Бога и его доказательствах, характерный для давней европейской традиции философски-рационального рассмотрения религиозных вопросов, породившей теологию.

В ситуации необходимости достижения такого синтеза привычные понятия, традиционно относимые к той или иной сфере духовной культуры — науке, религии или искусству — смещаются, что вызывает подчас даже агрессивное неприятие у тех, кто мыслит в строго очерченной системе координат отдельной сферы, подчиняясь выработанной в ее границах познавательной инерции. Примеры подобного смещения всегда значимы в тексте романа, они работают на создание скреп, собирающих воедино потерявшего цельность человека, восстанавливающих его естественные связи с миром и другими людьми. Так большая история (в научном смысле слова) соотносится с историей отдельного человека («история», произошедшая на Пратриарших прудах с Берлиозом); Кант — один из представителей немецкой классической идеалистической философии, труды которого бесконечно далеки от большинства современных (без исключения гармотных) потенциальных читателей, оказывается «стариком», завтракающим за философской беседой в кругу

друзей. В зоне такого смещения находится и один из центральных образов в романе — Иешуа Га-Ноцри, предстающий в контексте «Мастера и Маргариты» вне прямого соотнесения с основным религиозным концептом «Бог». Иисус Христос осмысливается персонажами романа как историческое лицо в ряду других исторических лиц (Понтий Пилат, римский кесарь, первосвященник Каифа) или персонаж художественного произведения (поэмы Ивана Бездомного, романа мастера), и это интерпретационное «смещение» маркируется написанием имени вне священной для христиан традиции, в «дохристианской» транскрипции, понятной каждому, кто говорит сегодня на иврите.

По замыслу Булгакова, мастер становится знаковым для синтезирующего перехода из одной сферы духовной культуры в другую персонажем, поскольку по образованию он историк, по деятельностному самоопределению — художник (мастер), а векторы художественного осмысления изображаемого им взаимодействия человека и мира говорят о нем как о человеке с глубоко религиозным христианским сознанием. При этом сам процесс художественного творчества, являющийся смыслом жизни мастера, как бы перекодируется в научную систему координат: мастера интересует правда о прошлом, объективная правда, художественное постижение которой он называет «угадыванием». При этом в романе осуществляется соотнесение объективной правды, о которой могут рассказать другие — свидетели событий, личностной правды, о которой может свидетельствовать сам человек, и истины, обретение которой возможно только на пути доброкачественного диалогического взаимодействия с другими (в максимуме — со всеми) людьми. В этом отношении, как и во многих других, чрезвычайно важна вторая глава романа — допрос Иешуа Га-Ноцри Понтием Пилатом, переходящий в диалог об истине. Здесь объективная правда, подтвержденная свидетелем событий, накладывается на личностную правду Пилата (головная боль и все сопутствующие *«ненавидимому прокуратором городу»* мысли и поступки), а потом перерастает в переживание истины в диалоге с другим человеком [3], слово которого открывает путь к единению со всеми другими людьми.

В роли объективного свидетеля произошедших в первом веке нашей эры событий, подтверждающего верность *«угаданного»* мастером, выступает Воланд, то есть и этот персонаж является результатом продуктивного смыслового смещения-синтеза: Воланд в романе выполняет функции отражения того, что происходит на историческом (событийном) и метафизическом (духовном) уровне. Неслучайно образами, сопутствующими Воланду, являются луна, отражающая свет солнца, и отраженный лунный свет, зеркало, из которого появляются представители свиты, и разные технические устройства, «отражающие» в своей конструкции объективные физические законы. Воланд «объективно» отражает содержание жизни людей — возвращает им их же мысли, мотивы, чувства, воздает по заслугам и мерит тою же мерой, выполняя свою функцию, обеспечивая в своей области *«правильность»*, на которой стоит мир. В этом смысле и смерть, за которую отвечает Воланд и его свита, — отражение всей совокупности внешней и внутренней жизни человека, о чем повествует уже первая глава романа.

В записях и письмах Булгаков последовательно называл свой замысел «романом о дьяволе». Если искусство, как было принято считать в эпоху социалистического реализма и партийной критики, набравшей силу именно в то время, когда писатель работал над «Мастером и Маргаритой», только отражает действительность, да еще в узком идеологическом диапазоне, оно приближается к функции Воланда в художественном мире романа. Отражение — это создание копии, являющейся только тенью оригинала (платоновские смысловые нюансы, привнесенные словом «тень», как и архетипное наполнение этого понятия, здесь тоже значимы), оно не предполагает творчества, только тиражирование того, что уже существует. Даже если отражение соотносит поверхностное с внутренним, учитывает мысли, мотивы, интенции, оно остается в замкнутом круге повторения, у него нет внутреннего ресурса для подлинного созидания, потому что оно внелично, механистично. Над проблемой подобной «правдивости» искусства размышлял Н. В. Гоголь в повести «Портрет».

Искусство стремится понять личностную правду человека в свете общечеловеческой истины, то есть основывается на любви к конкретному человеку и всем людям, человеческому сообществу. Таким осознавало себя великое реалистическое искусство XIX века, особенно русское, развивающееся от наследия Пушкина и Гоголя к творчеству Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского и А. П. Чехова именно с опорой на христианские традиции понимания феномена человека, любовного отношения к человеку, которое можно было бы назвать боговдохновенным. Близкое к боговдохновенному отношение к человеку, который понимается исключительно как «*добрый человек*», становится средоточием романа «Мастер и Маргарита», концептуальным художественно-смысловым центром произведения.

Парадокс вершинного произведения Булгакова состоит в том, что внешний текст, ориентированный на изображение современной автору социальной действительности, является «романом о дьяволе», а внутренний текст, повествующий о ершалаимских событиях первого века нашей эры — романом о Боге. Это так и в плане повествуемого события, и в плане события повествования: простой, лаконично-строгий тон «внутреннего романа» своей откровенной серьезностью контрастирует с речевым строем романа внешнего с его ироничным повествователем, ерничающей командой Воланда и постоянно «чертыхающимися» в прямом и переносном смысле слова жителями столицы. При этом автор показывает, что происходящие события прямо зависят от речи персонажей, проявляющей их внутреннее состояние, отношение к собеседнику и самой ситуации разговора с другим человеком.

Подобно тому, как Воланд появляется по ходу безбожной и бессовестной (идеологически инспирированной, ложной) беседы между Берлиозом и Иваном, ощущение присутствия Бога, божественного возникает во время разговора Иешуа с Понтием Пилатом, являющегося диалогом в истинном смысле этого слова — наполненным любовью к другому человеку и всем людям движением от личной к общечеловеческой и божественной истине [3]. Вторая глава показывает, как сквозь псевдиалог прорастает истинный диалог: ситуация социального взаимодействия, ограниченная репертуаром жестко регламентированных социальных ролей, ведущая к губительному (в физическом и духовном отношении) для человека повторению определенных интересами власти схем мышления и поведения, превращается в ситуацию доброкачественного обмена личностно значимыми высказываниями, творчески нацеленными на выявление ошибок сознания, на понимание истины.

Подлинный диалог наделен колоссальным потенциалом преобразования человека и мира, чему, собственно, и посвящен роман «Мастер и Маргарита», несущий в себе призванное прорасти зерно этого диалога. Согласно художественной логике Булгакова, он является основой духовного события всех людей, ощущающих радость и счастье только в том случае, когда диалог реализуется, приобретает конкретные очертания встречи, общения, беседы о действительно важном, значительном для человека. Пилат при всей его болезненной закрепощенности своей социальной ролью, окаменелости («*Прокуратор при этом сидел, как каменный...*» [2, с. 347]) не может не ответить на любовное понимание Иешуа, не заинтересоваться ответно его мнением, личностью, не попытаться проявить свои лучшие качества, двигаясь навстречу добру, исходящему от собеседника. Писатель показывает, как разрушительно действие политических и социальных механизмов, запугивающих человека, привязывающих его путами страха к недолжному, преступному поведению, ложно утвержденному в качестве нормы, но уничтожающему личность. Булгаковский Пилат — это человек, центральным событием в жизни которого стал диалог с Иешуа, заставивший его подвергнуть ревизии свои поступки, осознать принятое решение о казни как страшную ошибку, страстно желать продолжения диалога как высшего блага, живой, единственно приемлемой для человека формы духовного бытия.

Сущность мировоззрения Булгакова проявляется в том, что, делая Пилата центральным персонажем романа мастера, он изображает его судьбу в христианской системе координат: Пилат — человек, уклонившийся от своей Голгофы. Отпустить Иешуа означало подвергнуть

себя риску быть казненным в соответствии с римскими законами. Страх перед возможной смертью не позволяет ему, при всем желании, сохранить жизнь арестанту, потому что за это, возможно, надо расплатиться своей жизнью, *«стать на его место»*, к чему Пилат, по его собственным словам, не готов: *«Или ты думаешь, что я готов занять твое место? Я твоих мыслей не разделяю!»* [2, с. 360]. В итоге обращенные к Иешуа слова Пилата, содержат запрет разговаривать (проповедовать — в другой системе координат) и угрозу, подкрепляющую этот запрет. *«Молчать!»* — это последние слова прокуратора, которые слышит Иешуа, пытающийся возобновить разговор.

Глава 2 «Понтий Пилат» показывает, как формальный, регламентированный протоколом допрос, осуществляемый в связи с навязываемыми людям властью ролями (в данном случае — прокуратора и арестанта), переходит в другое качество, становясь подлинным диалогом, ведущим буквально к *«царству истины»*, а потом снова деградирует до уровня допроса, чтобы в конечном итоге совсем прекратиться, быть остановленным приказом о молчании. Гениальность замысла Булгакова проявляется возобновлением диалога между Пилатом и Иешуа в ситуации казни и потом, после того, как казнь свершилась. Итоговой исторически значимой «репликой» прокуратора, открывающей его личностную истину, становится укол палача в сердце, который получает Иешуа во время казни в ответ на свое обращение к *«игемону»* (глава 16 «Казнь»). *«Игемон...»*, — это последнее предсмертное слово Иешуа Га-Ноцри, и оно, возможно, свидетельствует о его надежде на помилование, которым прокуратор спас бы не только его, но и себя. Но произнесенные палачом слова являются стандартной формулой, а не живыми словами, обращенными к другому. Призыв палача славить игемона адресован всем казненным и связан только с досрочным прекращением смертельных мучений, менее мучительной смертью. Следовательно, смерть — это окончательный аргумент Пилата, его финальная реплика в споре с *«бродячим философом»*.

Если Иешуа разговаривает только с Пилатом (прямо или опосредованно — через Марка Крысобоя или палача, выполняющих прямую волю прокуратора), Пилат показан во взаимодействии с целым рядом персонажей, каждый из которых значим в контексте проблемы истинного диалога. Собеседниками Пилата становятся секретарь, Марк Крысобой, командующий легионом легат, иудейский первосвященник Каифа, толпа на площади, безмолвный чернокожий слуга, собака Банга, руководитель тайной стражи Афраний и Левий Матвей. При этом предметом разговора так или иначе всегда оказывается Иешуа Га-Ноцри, а суть и частности речевого взаимодействия связаны с властью — отдавание приказаний прямо, формально, грубо, в форме намека; подкуп; угрозы, высказанные явно или содержащиеся в подтексте; демонстрация силы; наказание именем власти с применением вооруженной силы явно или тайно, законно или незаконно вплоть до лишения жизни. Высказывания Пилата разворачиваются или редуцируются в зависимости от статуса собеседника, а степень искренности прокуратора прямо пропорциональна способности собеседника к неразглашению содержания разговора: максимально искренен он с собакой, наиболее — с Афранием, чья социальная роль предполагает тайну, «молчание», минимально — с Каифой, который будет толковать его слова во враждебном религиозном и этническом сообществе.

Чрезвычайно показателен «диалог» Пилата с невидимой (и ненавидимой им) толпой во время объявления приговора и имени помилованного, сопровождающийся образом лопнувшего солнца, с которым сливается «реплика» человеческой массы, собравшейся перед дворцом: *«Тут ему показалось, что солнце, зазвев, лопнуло над ним и залило его огнем ушей. В этом огне бушевали рев, визги, стоны, хохот и свист»* [2, с. 368]. Это окончательное умирание диалога, максимальное извращение дарующего жизнь божественного слова, его превращение в свою противоположность, сопровождающееся умиранием личности — поглощением ее социальной функцией, парадоксально соотносимое со скатыванием в животное состояние: в «царстве кесаря», как в животном мире, сильный уничтожает слабого, доминирование утверждается путем применения насилия. Это низведение слова до уровня орудия убийства, расчеловечивающее человека до животного, бессловесного состояния, акцентируется трансформацией восприятия солнца. Источник жизни на земле, являющийся

в романе спутником образа Иешуа, превращается в адское пламя для того, кто пренебрег божественной возможностью видеть, слышать, понимать — любить другого, жить по законам *«царства истины»*, быть добрым человеком среди добрых людей. Важно, что изображенные во внешнем романе события московской жизни, а также бал у Воланда, собравший в условном пространстве потустороннего мира самых отвратительных преступников (грешников) всех времен и народов, происходят на фоне изображения казни Иешуа, в системе координат, заданной силой, властью, уничтожением человеческого в человеке, выбирающего под давлением страха насилие и смерть вместо любви и жизни.

Смещение изображаемого из религиозной сферы в историческую и художественную усиливает смысл авторского обращения к читателю: казнь (насильственная смерть) любого человека является убийством Бога, значит, влечет за собой тотальную гибель, становится ее предпосылкой, требуя колоссальных духовных усилий для исправления катастрофической перспективы дальнейшего развития событий. Роман *«Мастер и Маргарита»* не просто показывает, каким должен быть характер этих усилий, но и организует их в той части, которая касается Понтия Пилата. Последовательно разрабатывая образ Пилата, писатель подводит персонажа к осознанию своей вины и ее первопричины, выстраивая ситуацию продолжения диалога прокуратора с Иешуа. Донесенная до Пилата Афранием предсмертная реплика Иешуа (*«Единственное, что он сказал, это, что в числе человеческих пороков одним из самых главных он считает трусость»* [2, с. 631]) скрывает в себе евангельское размышление о любви, которая «не боится», подобно тому, как роман о дьяволе скрывает в себе роман о Боге. Трусость — следствие неверия, а любовь не боится, потому что является производной от веры, неотделима от нее. Слова Иешуа о трусости, глубоко задевающие Пилата, становятся отправной точкой его раскаяния, проявлением любви, которая не отменяется смертью, продолжает свою спасительную работу, возобновляя прерванный вследствие неверно принятых решений диалог.

Жажда продолжения диалога с Иешуа и страстное желание, чтобы казни не было, которые испытывает в финале ершалаимских глав Пилат, являются формой его раскаяния, выражением насущной потребности в воскресении души. Согласно замыслу Булгакова, сопереживает Пилату мастер, угадывая и принимая его раскаяние, прощая и отпуская Пилата от имени Иешуа. По глубокому замечанию Б. В. Соколова, хронотоп романа организован так, что события страстной недели в Москве 1929 года накладываются на события ершалаимские, и мастер с Маргаритой, покидая земную жизнь, видят прощенного только что воскресшим Христом Пилата [5, с. 312]. Речь здесь идет не только о том мифопоэтическом совмещении линейного и циклического времени [6], которое характерно для любого литературного произведения, воспроизводимого при каждом чтении снова и снова в меняющейся исторической и духовной ситуации отдельного человека и всего человечества. Можно догадаться, что за событием воскресения стоит огромная работа всех людей по осознанию ошибок, раскаянию и прощению, что полную легитимность прощение Пилата получит только в том случае, если к нему присоединится каждый человек, в частности, читатель романа.

Возможность прощать, тесно связанная со способностью любить, как и любовь, производна от веры, является проявлением взаимодействия человека и Бога. Мастер способен понять и простить Пилата, потому что осознал свой страх перед современностью как поражение, внутреннюю капитуляцию, повлекшую за собой сожжение романа, потерю способности к творчеству и любви, поставившую его личность на границу духовной гибели. Предпосылкой прощения Пилата становится внутренняя работа раскаяния, проделанная мастером. Можно было бы сказать, что писатель проецирует на мастера свои переживания, точно так, как мастер проецирует свою ситуацию проявления *«трусости»* на Пилата, если бы не однородность переживаний. Они, не совпадая во времени, оказываются очень близки по своему характеру и смыслу, просто не могут не быть родственными, так как заданы божественной природой *«добротного человека»*, духовной родиной которого является *«царство истины»*, о чем говорит Пилату Иешуа. В этом отношении роман синхронизирует по-

разному локализованные во времени переживания, имеющие глубоко религиозный характер, как и всякие человеческие переживания, если рассмотреть их в религиозной системе координат. Они разворачиваются в пространстве литературного произведения как открытого, обращенного потенциально ко всем людям, нуждающегося в слове каждого человека диалога — направленного на установление истины словесного взаимодействия с другими, осуществляемого на основе любви и призванного преобразовать состояние человека и мира, гармонизировать взаимоотношения между людьми, осуществить коррекцию происходящих в истории событий на уровне осознания их подлинного смысла. Характер этого диалога раскрывает предназначение искусства и, в частности, литературы как искусства слова, создающих целостность доброкачественного человеческого сообщества и его истории на основе преодоления зла, на пути осознания и исправления ошибок чувствования, сознания, поведения.

История Пилата, рассказанная в романе «Мастер и Марарита», показывает, каким непростым является путь человека к осознанию своей вины, рассмотрению и признанию собственных ошибок. Это личностный путь, который никому нельзя передоверить или перепоручить. В главе 25 «Как прокуратор пытался спасти Иуду из Кириафа» эпизод убийства Иуды парадоксально насыщен деталями, вызывающими значимые с точки зрения христианства ассоциации, как и слово «*спасти*» в названии главы: убийцы веревкой «*перекрестили*» кошель с деньгами, лицо убитого было «*одухотворенно*» красивым, тело с раскинутыми руками напоминало распятие, убийство происходило в том самом Гефсиманском саду. Обвиняя в казни Иуду и Каифу, пытаясь наказать их во исправление ошибки, Пилат втягивает нескольких людей в убийство, сам факт и все обстоятельства которого прямо противоположны сущности христианского вероучения. Эту сущность художественно выражает сон Пилата в ночь после казни, в котором он продолжает разговор с Иешуа, поднимаясь по лунному лучу:

«Они спорили о чем-то очень сложном и важном, при чем ни один из них не мог победить другого. Они ни в чем не сходились друг с другом, и от этого их спор был особенно интересен и нескончаем. Само собою разумеется, что сегодняшняя казнь оказалась чистейшим недоразумением — ведь вот же философ, выдумавший столь невероятно нелепую вещь вроде того, что все люди добрые, шел рядом, следовательно, он был жив...» [2, с. 647].

Освободившись во сне от давления своей социальной роли и последствий ее осуществления, прокуратор радуется тому, что «*казни не было*», готов сделать все ради этого, соглашается с тем, что трусость — один из самых страшных пороков, даже «*самый страшный порок*» [2, с. 647]. Приснившийся Пилату разговор с Иешуа, выходящий за пределы реального пространства и времени, — это и есть диалог в подлинном смысле этого слова — совершенно искренний разговор о самом главном, в процессе которого взаимоотношения между собеседниками пронизаны такой любовью, что ради спасения другого можно отдать свою жизнь, когда степень искренности и сочувствия настолько велика, что человек может признать самую страшную свою ошибку и быть понят и прощен, испытывая радость, плача и смеясь от счастья. Этот эпизод может быть рассмотрен как кульминация ерцалаимских глав, главный итог «внутреннего романа». Сам факт возобновления диалога с Иешуа говорит об искренности раскаяния Пилата, о несомненности прощения, которое он получает от Иешуа. Прощение, видимо, не может прийти раньше, чем человек о нем попросит, поэтому Пилат переживает ситуацию прощения позже, чем оно происходит (Афраний сразу после казни передал прокуратору слова Иешуа о том, что он никого не винит). Сама любовь Иешуа, проявляющая себя в прощении, становится предпосылкой раскаяния, раскрывая подлинный смысл его смерти. Раскаяние Пилата, по замыслу Булгакова, являясь следствием смерти Иешуа, запускает эстафету очищения, конечным результатом которой должно стать преодоление смерти, победа над ней.

Смысл свершившейся казни закрыт от Левия Матвей. Его «разговор с Богом» в главе 16 «Казнь», сопровождающийся требованиями, обвинениями, угрозами, проклятиями,

говорит о полном непонимании того, что происходит. Говорящий не понимает даже истинный смысл того, что он сам произносит. Неоднократно повторенные им гневно слова об отсутствии смерти свидетельствуют только об эмоциональном сопереживании физическим страданиям Иешуа, стремлении прекратить их. Здесь, как и в намерении отомстить Иуде, переживания Левия Матвея совпадают с установками Понтия Пилата. Путь «учеников» к учителю только начинается, обещая много «путаницы» и «крови». И хотя Пилат и Левий Матвей предельно искренни в разговоре, завершающем «внутренний роман», до преодоления ненависти и гордости, трусости и жестокости, до обретения способности любить и возможности прощать им еще очень далеко. Разговор с Пилатом о мере его вины, начатый Афранием и продолженный Левию Матвеем, достигает планки, заданной «философией» Иешуа, только через 1900 лет — в контексте романа мастера о пятом прокураторе Иудеи, сожженного своим автором, прорывающегося сквозь сатирическое повествование о дьявольских похождениях в столице атеистической страны, подобно тому, как зерно, умирая, прорастает сквозь почву и выходит на свет.

Синтезируя возможности эстетического, научного и религиозного путей обретения истины, художественная логика романа, которую неоднократно подвергали сомнению с христианской точки зрения, выверена именно в этой системе координат. Все, что изображает писатель, обретает смысл на фоне христианского понимания главных вопросов бытия, связанных с любовью, раскаянием и прощением, смертью и воскресением. Сердцевина «Мастера и Маргариты» — это диалог с Богом, который осмыслен как необходимая основа любого разговора, ведущего к истине путем преодоления эгоизма и неверия в каждой конкретной ситуации, во взаимодействии с каждым конкретным человеком. Именно на таком уровне, должна, с точки зрения автора, разворачиваться художественная коммуникация между автором и читателем. В «Мастере и Маргарите» читателем «внутреннего романа» в конечном итоге оказывается Иешуа, на основе прочитанного принимающий решение о судьбе мастера. Значит, автор литературного произведения видит Бога не только в своем герое, даже если этот герой Понтий Пилат, но и в каждом читателе, к которому обращено художественное высказывание, даже если этим читателем окажется жестокий современный тиран. Автор видит в каждом читателе «доброе человека», как бы тщательно они ни был упрятан в футляр «несчастливого злого человека», создавая своим наполненным верой и любовью словом, прорастающим сквозь косноязычие повседневной болтовни социального сосуществования, предпосылки для внутреннего преобразования, предлагая участие в истинном диалоге, одаривая счастьем полноты подлинного духовного бытия.

Литература

1. *Аверинцев С. С.* Собрание сочинений / под ред. Н. П. Аверинцевой и К. Б. Сигова. София — Логос. Словарь. К.: Дух і літера, 2006. 912 с.
2. *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита // Булгаков М. А. Избр. произв.: в 2 т. К.: Дніпро, 1989. Т. 2. С. 333–722.
3. *Левинас Э.* Время и другой. Гуманизм другого человека. СПб.: Высшая религиозно-философская школа, 1998. 265 с.
4. *Лотман Ю. М.* В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: кн. для учителя. М.: Просвещение, 1988. 352 с.
5. *Соколов Б. В.* Булгаковская энциклопедия. М.: Локид; Миф, 1998. 592 с.
6. *Успенский Б. А.* История и семиотика (Восприятие времени как семиотическая проблема) // Успенский Б. А. Избр. тр.: в 2 т. Т. 1. Семиотика истории. Семиотика культуры. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 9–70.
7. *Шапир М. И.* Язык быта / Языки духовной культуры // Путь. Международный философский журнал. 1993. № 3. С. 120–13.

УДК 821.161.1

Биберган Екатерина Сергеевна,
кандидат филологических наук,
старший преподаватель,
Санкт-Петербургский государственный институт культуры
ebibergan@yandex.ru

**АЛЛЮЗИЙНЫЙ ПЛАСТ РОМАНА М. А. БУЛГАКОВА
«МАСТЕР И МАРГАРИТА» В РАССКАЗАХ В. СОРОКИНА**

В статье дается анализ рассказов В. Сорокина и устанавливается их культурный интертекст. Автор работы апеллирует к двум важнейшим претекстам Сорокина — прежде всего к роману М. Булгакова «Мастер и Маргарита», задающему мистико-фантастические координаты художественной реальности, и к трактату Ф. Ницше «Как говорил Заратустра», задающему идейно-философские константы. В анализе используются сравнительно-сопоставительный и интертекстуальный подходы.

Ключевые слова: современная русская литература, Владимир Сорокин, рассказы, текст, интертекст, претекст.

Bibergan Catherine A.,
Candidate of philological Sciences, senior lecturer,
St. Petersburg state Institute of culture
ebibergan@yandex.ru

**ALLUSIVE LAYER OF THE NOVEL BY M. BULGAKOV
“THE MASTER AND MARGARITA” IN THE STORIES BY V. SOROKIN**

The article provides an analysis of the stories of Vladimir Sorokin and set their cultural intertext. The author appeal to two important pretexts — to the novel of M. Bulgakov “Master and Margarita” and to the tractate by Nietzsche “Thus spoke Zarathustra”. The analyses uses a comparative and intertextual approaches.

Keywords: modern Russian literature, Vladimir Sorokin, stories, intertext, pretext.

Совершенно очевидно, что тексты Михаила Булгакова все чаще и устойчивее становятся претекстами современной русской литературы. Едва ли сегодня можно найти отечественного писателя, который бы обошел своим вниманием тексты Булгакова — будь то романы и рассказы, пьесы или драматические фрагменты. Интертекстуальную основу произведений современных прозаиков составляют собственно тексты, аллюзийно-цитатные ряды произведений писателя 1930-х годов, устойчивые идеологемы, знаменитые авторские афоризмы, композиционные клише, структурно-сюжетные ходы и проч.

Понятно, что и в творчестве крупнейшего современного прозаика Владимира Сорокина можно с легкостью выявить интертекстуальные ряды, аллюзийные переключки, рецептивно-рефлексивные отсылки. Потому задача настоящей статьи — с научной точки зрения оценить уровень интертекстуальных переключек, которые дают сорокинские тексты, обнаружить их художественную функцию, найти способы и приемы интертекстуальной взаимосвязи. В этом плане интересный материал предоставляет прежде всего рассказ Владимира Сорокина «Аварон».

Главный герой рассказа Сорокина «Аварон» — мальчик Петя Лурье. Временные характеристики рассказа укладываются примерно в одни сутки — с полудня одного дня и до раннего утра следующего. Автор дает точное указание на дату событий рассказа — 9 сентября — праздник осеннего равноденствия. Для вдумчивого (или посвященного) читателя акцент на

особенности и особенности избранного дня (даты) становится очевидным. Психологическое напряжение повествования формируется с первых страниц.

Прямого указания на возраст Пети прозаик не дает, но известно, что герой учится в пятом классе (т.е. ему должно исполниться/исполнилось 13 лет). Важно обратить внимание на еврейскую фамилию героя — Лурье. Для мальчиков-евреев 13 лет — это особенный возраст, время достижения религиозного совершеннолетия (Бар-мицва, дословно с иврита «сын заповеди»). Согласно еврейским законам, достигнув этого возраста, мальчик становится взрослым, способным самостоятельно отвечать за свои поступки. Таким образом, уже самое начало рассказа «Аварон» задает читательскому сознанию смысловые ориентиры.

В рассказе «Аварон» писатель-концептуалист Сорокин намечает обширное интертекстуальное поле. Центральный и важнейший претекст угадывается уже с первых страниц рассказа, им оказывается «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова. Интертекстуальные отсылки актуализируются на различных текстовых уровнях (сюжетный ход, мотив, образ, речь, слово), эксплицируя множественность связей с мистическим романом *советского* классика (год действия событий рассказа Сорокина — 1937-й — оказывается «поддержанным» булгаковским интертекстом).

Действие обоих произведений (текста и претекста) отнесено к пространству Москвы, городу, где на момент действия царит небывалая жара (отличие лишь в том, что в «Авароне» это *сентябрьская* жара, в «Мастере и Маргарите» — *майская*).

У Сорокина:

«В Лаврушинском переулке было *чисто* и *жарко*. Солнце серебрило неряшливые тополя, уже тронутые желтизной, сверкало в створе открытого окна *писательского дома*» ([2, с. 84], везде выд. сделаны нами. — Е. Б.).

У Булгакова:

«Однажды весною, в час небывало *жаркого* заката, в Москве, на Патриарших прудах, появились два гражданина...» [1, с. 272].

Нарративным «совпадением» оказывается и то, что в обоих произведениях накануне таинственных событий, происходящих с персонажами, на улицах Москвы совершенно безлюдно. Сорокин неоднократно акцентирует это обстоятельство: «Здесь было <...> жарко, чисто и пусто» [2, с. 84]. Ср. у Булгакова: «Да, следует отметить первую странность этого страшного майского вечера. <...> во всей аллее, параллельной Малой Бронной улице, не оказалось ни одного человека» [1, с. 272].

В рассказе Сорокина появляется яркая советская (по-своему историческая) реальность — лоток с газировкой. Сорокин вновь эксплицирует связь с булгаковским текстом, вызывая ассоциацию с конкретным эпизодом романа. Чувствуя сильную жажду, Петя останавливается у лотка с газировкой:

«Солнце тяжело светило в перевернутом стеклянном конусе с вишневым сиропом. Худая продавщица с *желтыми кудряшками* из-под белой пилотки и с папиросой в стальных зубах сонно глянула на Петю» [2, с. 85].

Ср. у Булгакова:

«Попав в тень чуть зеленеющих лип, писатели первым делом бросились к пестро раскрашенной будочке с надписью “Пиво и воды” <...> Абрикосовая дала обильную *желтую пену*, и в воздухе запахло *парикмахерской*» [1, с. 272–273].

Желтые кудряшки сорокинской героини находят свой ассоциативный прообраз (прообразы) в булгаковском претексте.

В ходе повествования текст «Аварона» обнаруживает все больше точек соприкосновения с текстом Булгакова. Герой Сорокина, так и не выпив газировки (у героя-мальчика

не оказалось денег), «добрел до ближайшей скамейки и плюхнулся на нагретое солнцем крашеное дерево» [2, с. 85]. Ср. у Булгакова: «Напившись, литераторы немедленно начали икать, расплатились и уселись на скамейке <...>» [1, с. 273]. (Мини)локализация оказывается сближенной.

Наиболее ярким знаком интертекстуальной связи двух текстов следует считать появление таинственного незнакомца, встреча с которым станет для Пети (как и встреча с Воландом для Ивана Бездомного) роковой.

Томимый жаждой, Петя видит все происходящее вокруг в негативном свете:

«Замок портфеля глупо улыбался.

— Дурак... — Петя плюнул в латунную морду замка <...> — Скройся, гад! — Петя плюнул так сильно, что слюна попала на галстук» [2, с. 85–86].

В момент наивысшего Петино го раздражения, направленного на «улыбающийся» замок, «раздался спокойный голос рядом»: «Бесполезно. Слюны не хватит <...> Его только плавильная печь исправит» [2, с. 86]. *Незнакомец, сидящий на другом конце скамейки, завязывает с Петей разговор.*

Подобным же образом в романе Булгакова на Патриарших прудах появляется Воланд:

«В аллее показался первый человек <...> Пройдя мимо скамьи, на которой помещались редактор и поэт, иностранец покосился на них, остановился и вдруг уселся на соседней скамейке, в двух шагах от приятелей...» [1, с. 276].

Ярким сигналом сходства двух текстов становится и *реакция героев* на появление незнакомца, акцент нарратора на *загадочности* образа незнакомца.

Сорокин: «"Кондуктор какой-то", — подумал Петя» [2, с. 86]. Причем упоминание кондуктора явно наводит на аллюзийную связь с трамваем, сыгравшим трагическую роль в судьбе булгаковского Берлиоза. У Булгакова: «"Немец", — подумал Берлиоз. "Англичанин", — подумал Бездомный <...>» [1, с. 276].

Отчетливо просматривается и внешнее сходство обоих незнакомцев. Петя увидел рядом с собой человека «в *светло-сером костюме с такого же цвета шляпой* на голове» [2, с. 86]. У Булгакова: «Он был в дорогом *сером костюме*, в *заграничных*, в *цвет костюма*, *туфлях*. *Серый берет* он лихо заломил за ухо <...>» [1, с. 275].

Оба незнакомца имеют крайне таинственный вид. В романе Булгакова говорится, что все сводки с описанием этого человека, полученные в дальнейшем, никуда не годятся:

«Сличение их не может не вызвать изумления. Так, в первой из них сказано, что человек этот был маленького роста, зубы имел золотые и хромал на правую ногу. Во второй — что человек был росту громадного, коронки имел платиновые, хромал на левую ногу» [1, с. 275].

Сорокинский незнакомец, в свою очередь, имеет не менее интригующий и загадочный вид:

«Он был *неопределенного* роста, лысыватый, с узким сухощавым лицом. <...> Его руки, глаза, губы — все было быстрое, подвижное; но в быстроте этой не было никакого беспокойства...» [2, с. 86–87].

Важным для проведения параллели между героями-незнакомцами Сорокина и Булгакова становится и то, что оба персонажа хорошо осведомлены о жизни героев (Пети — у Сорокина, Бездомного и Берлиоза — у Булгакова). Так, в рассказе Сорокина незнакомец произносит Петино имя еще до знакомства, знает о Петин ой жизни все, вплоть до мельчайших подробностей. Незнакомец даже произносит тайное прозвище бабушки, которое «Петя придумал не так давно, бормотал только про себя и не говорил даже сестренке Тинге» [2, с. 86].

Незнакомец Булгакова тоже демонстрирует свою осведомленность в жизни героев-литераторов. Так, еще до представления герой, он называет Бездомного по имени: «Иван

Николаевич» [1, с. 282], но говорит, что узнал его имя из «вчерашнего номера “Литературной газеты”» [1, с. 282]. В конце разговора, перед трагической кончиной Берлиоза, он скажет: «Не прикажете ли, я велю сейчас дать телеграмму вашему дяде в Киев?» [1, с. 311]. И это обстоятельство вызывает подлинное удивление героев, ведь «об этом ни в каких газетах, уж наверно, ничего не сказано» [1, с. 311].

Услышав о себе множественные подробности, Петя подумал, что незнакомец, скорее всего, из НКВД. «— Не совсем. — Незнакомец достал пачку “Казбека”, быстро закурил...» [2, с. 86].

Эпизод с папиросами снова актуализирует интертекстуальную связь с романом Булгакова, где эпизод с портсигаром является одним из ключевых в создании магически-мистического образа Воланда:

«— Вы хотите курить, как я вижу? — неожиданно обратился к Бездомному неизвестный, — вы какие предпочитаете? <...>

— Ну, “Нашу марку”, — злобно ответил Бездомный.

Незнакомец немедленно вытащил из кармана портсигар и предложил его Бездомному:

— “Наша марка” <...>» [1, с. 280].

Более того, в рассказе Сорокина упоминание героем папирос марки «Казбек» становится семантически значимым, т.к. хорошо известно особое отношение Сталина к названной марке (Сталин курил «Казбек» и даже в свое время утвердил рисунок на пачке).

Сорокинский незнакомец продолжает демонстрировать Пете познания в его (Петиной) жизни:

«Я все знаю, Петя. Знаю, что ты живешь вон в том Доме Правительства, в квартире сто пятьдесят. Что ты хочешь стать эпроновцем, моряком-подводником <...> что тебе уже двенадцатый раз снится папа с деревянными руками. Знаю, что ты зашил в подушку Тайную Пионерскую Клятву, сокращенно ТПК. И в этой ТПК семь пунктов. Первый — никогда не плакать. Второй — встретиться лично с товарищем Сталиным. Третий — собирать материалы на врагов папы. Четвертый...» [2, с. 87].

Тут Петя прервал незнакомца: «Вы... *гипнотизер*» [2, с. 87]. Незнакомец: «Не совсем» [2, с. 87], и разговор о Петиной жизни продолжился.

В связи со словом «гипнотизер» вновь возникает ассоциация с образом булгаковского незнакомца, который на Патриарших прудах представился литераторам «специалистом по черной магии» [1, с. 283], а на сеансе в Варьете во время «денежного дождя» [1, с. 391], по словам Бенгальского, им был показан «случай так называемого массового гипноза» [1, с. 391]. В обоих случаях незнакомцы — (*почти*) гипнотизеры, мистическая сущность обоих героев акцентирована.

Убедившись в осведомленности собеседника, Петя заводит разговор о сокровенном — о родителях, и узнает, что его мать находится в заключении в Лефортово, отец — в Бутово. Персонаж Сорокина не может понять, за что арестованы его родители. По словам Аварона (так зовут незнакомца — заметим, что Воланда в ранних редакциях романа Булгакова звали Астарот), его родители — «не враги» [2, с. 88]. И (в рамках завязки сюжетного действия) новый знакомый предлагает помочь Пете освободить мать («Могу сделать так, что твою маму выпустят» [2, с. 88]). Условие — согласие Пети помочь Аварону в некоем важном деле.

Таким образом, разговор Пети с незнакомцем становится началом сюжетного развития рассказа, для героя — отправным пунктом к злоключениям и выполнению некоей миссии (в понимании юного героя — долга перед родителями). Персонаж Сорокина соглашается на условие незнакомца, и герои отправляются в путь, который по ряду знаменательных деталей напоминает путь Маргариты на бал Воланда.

На трамвае (!) герои Сорокина доехали до Казанского вокзала, где Аварон взял два билета до «Удельной». Интригу усиливает вводимая Сорокиным деталь — церковь (Аварон везет Петю к небольшой загородной церквушке), оказывающаяся контрапунктом к полити-

ческим и религиозным установкам эпохи (1937-й год), но усиливающая и прочно привязывающая действие «Аварона» к мистическому (библейскому) претексту.

Далее по ходу развития сюжета наконец, т.е. ожидаемо для реципиента-читателя, осуществляется реализация традиционного сорокинского слома (сбоя) повествования. Аварон завязывает на Петиной шее петлю из бечевки и отправляет мальчика к церкви, держа моток бечевки в руках и неотрывно следя за ним. Герой чувствует, как «петля на шее сильно натянулась», он тяжело дышит, но его охватывает «непередаваемый восторг силы» [2, с. 91]. (Оборот — «затянуть на шее петлю» — свидетельствует о языковой игре, которую намеренно затекает Сорокин).

Как становится ясно из повествования, по приказу Аварона в церкви Петя должен собирать «куски молитвы». И после выполнения задания — несмотря на усталость и удушающую боль Петя нес молитву Аварону, «чувствовал в себе силу, бодрость и нарастающий с каждым шагом *разрешающий покой*» [2, с. 93]. Эксплицированное (выделенное автором) слово «покой» по-прежнему поддерживает аллюзийную связь романа Булгакова с текстом Сорокина: как Мастеру был дарован *покой*, так теперь и Петя оказывается наполненным им (NB: именно это слово пронизывает заключительные строки рассказа Сорокина — «был какой-то *тяжелый покой*», «нарастающий с каждым шагом *разрешающий покой*», «еще больше прибавилось *деловитого покоя*», «наполнила тело Великим Покоем» [2, с. 89, 93, 101, 104, выд. везде сделаны автором. — Е. Б.]).

Во время обратного пути героев Сорокина в Москву возникает еще одна булгаковская аллюзия: сопоставление жертвенного пути Пети и Иешуа Га-Ноцри. Аварон наставляет Петю не выпускать из рук куски (невидимой) молитвы. Юный герой с трудом исполняет приказ, прижимая к своей груди пустоту. Сорокин передает ощущения Пети: герой «ощутил боль в груди, шее и плечах», «мокрая от пота спина Пети», «он тяжело дышал», «напряженно смотрел под ноги, словно искал место, куда бы уложить свою ношу», «тяжело выдавливая слова, заговорил...» [2, с. 92–93]. Молитвенная «ноша» Пети уподобляется крестному пути Га-Ноцри, несению креста Христом. Жертвенно-искупительный путь героя Сорокина сопровождается отчетливо прописанными знаками-символами. Булгаковский подтекст расширяет и углубляет пространство рассказа Сорокина.

Дальнейшее развитие событий рассказа Сорокина обретает фантастический характер (традиционно константный «слом»): юный герой странным и тайным образом (тайным подземным ходом) оказывается в помещении мавзолея Ленина. И обстоятельства рассказа заключаются в «зеркальное» отражение: на юном герое вновь оказывается «ошейник» (теперь не из веревки, но из цепи) и он обременен новой таинственной задачей, должен накормить кусками принесенной молитвы огромного фиолетового червя (появившегося из пирамиды-гроба Ленина).

Мавзолей у Сорокина представляется неким пугающе-таинственным местом. Персонаж вспоминает, что за свои тринадцать лет он был в Мавзолее четыре раза и каждый раз чувствовал «что-то грозно-неповторимое, что заставляло думать о непонятном <...>» [2, с. 99]. Знаковым в тексте оказывается посещение «загробного мира» — собственно гроб, гробница-мавзолей, мумия вождя, мертвое (бездыханное) тело и составляют реальность «подземелья». И на данном уровне герой «Аварона» начинает искать следы иной реальности и *новой духовности*. Сорокин (по-концептуалистски) воплощает ницшеанскую идею об освобождении духа от плоти. Ленин в мавзолее — только мертвое тело, освободившееся от духа. Дух Сорокин воплощает в образе огромного «Прекрасного Червя», появившегося из стеклянной пирамиды-гроба и поглощающего «куски молитвы», собранные Петей в загородной церквушке.

В обстоятельствах «высшего служения» (кульминационный момент рассказа) герой кормит Червя четырьмя кусками молитвы: первый дал Червю «Новую Энергию Преодоления», второй — «Новый Огонь Соответствия», третий — «Влагу Вечных Пределов», четвертый — «Великий Покой Отсутствия» [2, с. 100–102]. Если выражения Сорокина, данные им с большой буквы, превратить в аббревиатуры, то они дадут сокраще-

ния: НЭП, НОС, ВВП, ВПО. Очевидно, что прозаик и в данном случае обращается к языковой игре, по-своему, по-сорокински, выявляя семантику избранных сокращений-аббревиатур и «подсказывая» направление тех «жирных» молитв, которые возносил святой Фролович в удельнинской церкви.

Червь представляется Пете прекрасным божественным созданием, сильным и могущественным. От восторга Петя лишается чувств, а позже, придя в себя, понимает, что мавзолейная мумия — «этот мертвый старик с *желтым* лицом» — «не стоит мельчайшего узора на божественной коже Червя, а этот Мавзолей, куда идут на поклонение миллионы, всего лишь *мертвый дом из мертвых камней*» [2, с. 101]. Восторженное отношение Пети к Червю и уничижительное отношение к *телу* Ленина снова отсылают читателя к ницшеанской философии. «Мертвый старик с желтым лицом» — всего лишь *тело* вождя, поклоняться которому бессмысленно, бездуховно, поскольку плоть низменна. В образах Червя и тела Ленина Сорокин как бы разделяет, разграничивает плоть и дух, ТЕЛО и ДЕЛО. *Тело* Ленина (коммунизма) брэнно, но дух его силен (*дело* Ленина, воплощенное в образе Прекрасного Червя, бессмертно). По Сорокину, религиозность ленинизма не менее прекрасна, чем религиозность церкви, другое дело, что важно не подменить, не перепутать *идею* и ее *носителя* (попа-священника или «вождя революционного пролетариата» Ленина, его тело).

Итак, в рассказе «Аварон» Сорокин эксплицирует идею Ницше о духе и плоти — в прямом смысле *реализует* (образно воплощает) ницшеанскую метафору (см. «Так говорил Заратустра», глава «О свободной смерти»). Ницшеанский червь воплотился у Сорокина в образе «ленинского» Прекрасного Червя, словно подчеркивая особую преемственность и близость (взаимозаменяемость) идей ницшеанства и марксизма-ленинизма.

Любопытно, что в «персонализации» образа Червя Сорокин (по-своему) наследует традицию русской классической литературы, воплощает константы русской национальной ментальности. Ницшеанское «червь гложет сердце» сопоставимо с русским фольклорным «червь тоски» или «червь сомнения». Душевное (духовное) русское национальное томление (традиционный литературный образ героя-путешественника, странствующего героя) Сорокин воплощает в виде «олицетворенного» («одоухотворенного») червя, тем самым ставя юного героя Петю в ряд «странных» и ищущих истину (духовность) героев русской литературы. Ср.: «В груди таился червь страданья...» (А. А. Григорьев, «Две судьбы»); «Я увидал её, и червь залез мне в сердце, гложет его...» (Л. Н. Толстой, «Дьявол»); «Тайный внутренний червь продолжал точить и грызть Нежданова...» (И. С. Тургенев, «Новь»); и др.

Между тем игра Сорокина, несомненно, идет дальше традиции (антитрадиции) — художник-концептуалист иронизирует и проблематизирует образ червя. И тогда появляются аллюзийные «реализации» других выражений: «могильный червь» и (еще более по-сорокински) «кормить червей». Именно этот фразеологизм и воплощает-реализует Сорокин в тексте. Более того, в *романе о еде* «Пир» (куда входит рассказ «Аварон») этот устойчивый оборот позволяет включить в себя и значение слова «*чревоугодие*» (ср. «заморить червячка»), на ассоциативном уровне анаграмматически синонимизируя слова *чрево* и *червь*.

Но и в таком (кажется, сниженном) окружении однозначности у Сорокина нет: рядом с выражением «кормить червей» актуализируется народное (стилизованно церковное) «Червь во прахе — и то Божье творенье». Сорокин мастерски компилирует образно-смысловые составляющие (оттенки) литературного, фольклорного — «книжного» — червя и воплощает его (прекрасный) неоднозначный и смысловый образ в тексте «Аварона».

Итак, Петя по-ницшеански *преодолевает себя*: совершает духовный подвиг, кормя Червя кусками молитв во имя поддержания нового Духа и тем самым заботясь о спасении матери, актуализируя мотив христианской любви и самопожертвования.

Два духовных центра рассказа — церковь (молитвенная «лесопилка») и Кремль (с «мертвым домом» мертвого Ленина), с одной стороны, подтверждают констатацию и наличие (возможных) духовных источников современного общества. Но, с другой стороны, с той же степенью допустимости отвергают их жизнеспособность. Образ Достоевского «Мер-

твого дома» порождает ассоциацию к его же «слезинке ребенка» — заставляя усомниться в праведности и правильности роли и функции Аварона (обоих Аваронов), ибо, как показывает Сорокин, в основании будущей послетюремной 43-летней жизни матери Пети окажется смерть ее тринадцатилетнего сына (Петя умирает от «ураганной пневмонии с двусторонним отеком легких» [2, с. 105]). Кажется, намеренно обесмысленные — «сломанные» — сорокинские (анти)образы получают (обретают) смыслопорождающую семантику.

«Двойственность» и неоднозначность (по сути — разновекторность) целевой установки «Аварона» в финале возвращает к литературному претексту, к булгаковскому «Мастеру и Маргарите» с его знаменитым эпиграфом из «Фауста» Гёте: «...Так кто же ты, наконец? — Я — часть той силы, Что вечно хочет Зла и вечно совершает благо». Двусоставность образа Воланда бросает ответ на *двусоставность* образа Аварона (точнее двух Аваронов — еще одна реализация Сорокина — Аварон-1 и Аварон-2), программируя множественность смыслов (как булгаковского романа-истока), так и его художественной рефлексии (в сорокинском романе «Пир»). Как герой Булгакова обретает *покой* в ином мире, «отказавшись» от плоти, от жизни, так и герой Сорокина получает взыскуемый покой (спокойствие за судьбу матери) только расставшись с жизнью (с телом).

Кажется, подобным финалом Сорокин выступает против традиции русской классики. Так, еще А. Платонов в «Котловане» оспаривал счастье общества будущего, если в его основании лежит жизнь девочки. И если по Платонову (и по Достоевскому, и др.) это недопустимо, то в художественном мире Сорокина подобное деяние становится «общим местом», оказывается по-сорокински *нормальным*. Константные концептуальные «перевертыши» Сорокина и здесь дают о себе знать, обнаруживают свой «обратный» и неоднозначный смысл. Но в системе координат художественного мира Сорокина важно иное — у него «смерть» далеко не всегда равна «смерти», нередко она выступает (художественным или игровым) заместителем «жизни».

Именно так и происходит в рассказе «Аварон» — смерть героя-ребенка оборачивается перерождением: традиционный мотив «смертью смерть поправ...» Герой Сорокина обретает новую — духовную, высшую — сущность. И на этом уровне можно говорить о том, что современный прозаик не порывает с традицией классической русской (и мировой) литературы, но предлагает обновленный ракурс ее восприятия, новое прочтение. Увлечение «московских концептуалистов» идеями Ницше находит свое *предметное, олицетворенное* воплощение в тексте Сорокина, не отрывая его от мировой или отечественной литературной традиции, но вынуждая читателя-реципиента иначе интерпретировать *внешний* план повествования, погружая его во *внутренние* пространства сорокинских текстов — тем самым вытесняя визуальное вербальным, зримое чувственным, привычное вновь познанным.

Таким образом, в рассказе «Аварон» (и шире — в романе «Пир») главной концептуальной (понятийно-смысловой) константой, как и многих последующих произведений Сорокина, оказывается ницшеанский мотив «жизни-смерти», «смерти-жизни», их равнозначности и равновеликости. Сорокин словно следует за словами Ницше, прозвучавшими в «Как сказал Заратустра»: «Если *жизнь* не удастся тебе, помни, тебе удастся *смерть*...» Философский интертекст Сорокина оказывается опосредованным парадоксальными идеями Ницше. Вместе с тем в рамках отечественного литературного претекста в «Авароне» Сорокин остается в пределах булгаковской мистерии. Но если для Булгакова человек смертен, «неожиданно (случайно) смертен», то в тексте Сорокина человек *обязательно* смертен, всегда смертен, неизбежно смертен, безжалостно смертен. И это происходит не согласно естественным законам природы, а потому что вслед за Ницше для Сорокина (на художественном уровне) уход от «человеческого, слишком человеческого» во имя обретения силы и власти, духовной силы и духовной мощи оказывается наиболее иском и приоритетен.

Литература

1. *Булгаков М.* Белая гвардия. Мастер и Маргарита: романы. М.: Художественная лит-ра, 1988. 342 с.
 2. *Сорокин В.* Пир. М.: Ad Marginem, 2001. 286 с.
-

УДК 821.161.1

Бобров Сергей Дмитриевич,
Пятигорск
plotina79@mail.ru

ПРОПАВШЕЕ ИМЯ ПИЛАТА

В статье рассматриваются источники биографических сведений о Понтии Пилате, в частности, использованные М. А. Булгаковым в работе над романом «Мастер и Маргарита». Раскрывается проблематика установления личного имени Пилата, исследуется отражение евангельских сюжетов в образной структуре «Мастера и Маргариты». Особо выделяются примеры реконструкции в тексте романа библейских событий.

Ключевые слова: Понтий Пилат, биография, источники, Библия, образная структура, «Мастер и Маргарита».

Bobrov Sergey D.,
Pyatigorsk
plotina79@mail.ru

MISSING THE NAME OF PILATE

The article examines the sources of biographical information about Pontius Pilate, used by M. Bulgakov in his work on the novel “The Master and Margarita”. The author reveals the problems of establishing Pilate's personal name and examines the reflection of gospel stories in the figurative structure of “The Master and Margarita”. Examples of reconstruction of biblical events in the text of the novel are highlighted.

Keywords: Pontius Pilate, biography, sources, Bible, figurative structure, “The Master and Margarita”.

Во многих текстах, древних и современных, встречается упоминание о Понтии Пилате. Но ни в одном из них не приводится его *полное* всадническое имя. Лишь однажды об этом посетовал Фредерик Уильям Фаррар: «Его *praenomen*’а, если только было таковое, не сохранилось» [1, с. 518].

Случай — невероятный для богатого и знатного римского сословия: отсутствие личного имени в триаде имен *praenomen*, *nomen*, *cognomen* (личное, родовое, прозвище). Нигде, ни в артефактах археологических раскопок, ни в дошедших документах эпохи личное имя Пилата не обнаружено. Его биография представляется собранием полулегендарных сведений, составленным по принципу апокрифических памятников ранней христианской литературы.

Единственный эпизод из жития провинциального чиновника, закрепивший память о нем в последующих поколениях, был связан с развязкой судьбы Сына Человеческого. Когда в руках Пилата оказалась и сама жизнь Иисуса Назарянина. Об этом повествуют евангельские сюжеты и «свидетельства» современников Пилата. К таковым причислены записки грека Гермидия, личного биографа «правителя Иудеи»; аналогичный документ казначея синедриона Маферканта, и, синхронные предыдущим, мемуары сирийского врача по имени Эйшу, лечившего Пилата [2, с. 177]. А также — имена более известные: Филон Александрийский, Гай Корнелий Тацит и неизменный Иосиф Флавий, которому пришла мысль о номинации римских прокураторов Иудеи, коих, по Флавию, выходило ровным счетом шесть [3, с. 216]. Шестым в этом списке оказалось имя Понтия Пилата.

Или все-таки он был пятым? Так считала, например, «Краткая Еврейская энциклопедия» [4, т. 6, к. 675–676]. Фаррар, Брокгауз и Ефрон настаивали на шестом прокураторе — в череде управляющих *сбором налогов в казну Императора*. Об этой функции Прокуратора Фиска час-теняко забывают. Всех превзошел Э. Ренан, назвав, шестой год служившего в Иудее Пилата — «новым прокуратором» [5, с. 954].

У Флавия, в 18-й книге «Иудейских древностей», перечислены следующие имена: Коппоний, затем сменивший его Марк Амбивий, следом за ним — Анний Руф; пятым был назначен Валерий Грат, и, наконец, сказано: «...прибыл его преемник Понтий Пилат» [6, т. 2, с. 216].

Вот эти обстоятельства и распутывал Михаил Булгаков, сведя на очной ставке авторитеты Древней истории. Управляющие сбором налогов (*мытари*) действовали одинаково и в Сирии, и в соседней Иудее. В обоих случаях превалировали интересы императорской казны. То есть прокуратор был, прежде всего, военным «налоговиком». Первым из таковых считался Сабиний Поппей, выпавший из флавиевой номинации, но упомянутый тем же автором в 17-й книге «Иудейских Древностей» [7, с. 198]. В «Еврейской энциклопедии» Сабиний назван «казначеем Августа». Он лично ринулся в Иерусалим, решая судьбу Иродова наследства. В дальнейшем подобные демарши стали нормой для римских чиновников, служивших в беспокойной провинции. Для нас важно зафиксировать то обстоятельство, при котором оказывалось справедливым замечание Флавия насчет «пятого» чиновника — Руфа и «шестого» — Пилата.

В черновиках романа «Мастер и Маргарита» прослеживается полноценная интрига с «порядковым номером» Пилата. Так, в варианте 1934–1935 годов говорилось: «Уходил навеки 6-й прокуратор Иудеи» [8, с. 754]. Во второй полной рукописной редакции 1937–1938 годов были сразу и шестой, и пятый! — «Я допишу последние слова, и слова эти будут непременно — “шестой прокуратор Иудеи Понтий Пилат”» [9, с. 439]. Но уже на излете мая 1938-го, в той же рукописи, замысел Булгакова меняется. В финале романа окончательно прозвучит: «В ночь на воскресенье пятый прокуратор Понтий Пилат...» [10, с. 461] Разгадка этой чехарды была оставлена автором в первой подготовительной тетради: «Понт ПЯТЫЙ, Прокуратор!» [11, с. 131]. Запятая относит имя Пятый к прозвищу Пилат — Копье, а не к должности — Прокуратор.

Булгаков исключил числительное «пятый»! Поскольку догадался, что римским фискальным чиновникам никогда не присваивался порядковый номер. Как, впрочем, невероятной была бы и полная утрата личного имени Всадника. QUINTUS — то есть Квинт, Пятый — и было найденное Булгаковым *личное имя* человека, ставшего в 35 г. н.э. префектом Иудеи, безжалостного Понтия Пилата.

Вероятно и знакомство Булгакова с упомянутыми выше записками Эйшу. Поскольку не может остаться незамеченным сходство транскрипции имен Эйшу и Иешуа. Есть еще две детали, говорящие в пользу тождества «сирийского врача» и Иешуа. Обе обыграны Булгаковым во второй главе «Мастера и Маргариты»:

- Кто ты по крови?
- <...> Мне говорили, что мой отец был сириец...
- Сознайся, — ты великий врач?
- Нет, прокуратор, я не врач... [10, с. 174]

Там же дано точное описание симптомов сатурнизма, болезни игемона — свинцового отравления. Это типичные для римлян той эпохи проявления недуга. Бессонница, сильнейшие головные боли, желтоватый оттенок кожи, преходящие парезы лица, бесконечная раздражительность и злоба (гиперкинетический синдром). — «Яду мне, яду!» — было выражением интоксикации его организма. Лечение подобных отравлений и в нынешние времена растягивается надолго, оказываясь зачастую безуспешным. Мгновенная диагностика и устранение причины болезни — бесспорный акт чуда, стоящий над профессиональными возможностями врача. «Любите врагов ваших, благославляйте проклиняющих вас, *БЛАГОТВОРИТЕ* ненавидящим вас...» (Мтф. 5:44)

Трансмутируя активно-ядовитый элемент в крови своего грозного судьи, Иешуа повторяет чудо в Кане Галиллейской, с претворением воды в вино.

Булгаков намеренно избегал фронтальной переклички «пилатовых глав» романа с евангельскими сюжетами. Функции его прокуратора больше подходили должности префекта

области. Путаница, на которую жаловался в письме к жене писатель, летом 1938 года, накапливалась в толще истории, как свинец в организме Квинта Понтия Пилата.

От евангелиста Луки (Лк. 13:1) дошли пронзительные слова:

В это время пришли некоторые и рассказали Ему о Галилеянах, которых кровь Пилат смешал с жертвами их. Иисус сказал же им на это: думаете ли вы, что эти Галилеяне были грешнее Всех Галилеян, что так пострадали?

Понятием «эти» Спаситель обозначил некую группу жителей Галилеи, отличную от остальных туземцев. Таковыми были, к примеру, самаряне — отверженные и вечные антагонисты иудеев. Нет сомнения, что речь идет именно о них, поскольку иудеям полагалось приносить свои жертвы исключительно в Иерусалимском храме. С рассказом Луки перекликается эпизод из Флавия [12, с. 221]. В нем Иосиф повествует о доверчивом стремлении самарян, вслед за не названным по имени лгуном и провокатором, совершить жертвоприношение на горе Геризим, на месте разрушенного святилища Саргона. По другой версии — дабы отыскать там зарытые священные сосуды Моисея. Затея провалилась, поскольку самаряне не заручились согласием префекта области. Им оказался повышенный в должности Понтий Пилат. Это его вспомогательные войска зверски расправились с участниками антиадонайской акции, заодно казнив знатнейших и влиятельных из числа собравшихся. Поскольку речь не шла о разбойниках, римляне обошлись без эффектных распятий.

Извещенный об учиненных безобразиях, легат Сирии Луций Вителлий приказал Пилату незамедлительно отправиться в Рим с отчетом. Откуда префект Иудеи уже не вернулся. Банальное самоуправство и интриги врагов оборвали карьеру Пилата в конце 35 года (еще не ставшего христианским летоисчислением).

Спустя непродолжительное время наместник сам объявляется в Иерусалиме. Накануне праздника Пасхи, в том самом месяце нисане. Чтобы вершить римское правосудие, как высший его представитель в провинции. «Еврейская энциклопедия» описывает восторг, сопутствовавший визиту отца будущего Императора. Трудно связать подобные эмоции с внезапным решением Вителлия сместить Первосвященника Иерусалимского Храма. Но дошедшие свидетельства сообщают о том, что Иосиф Каифа был отстранен Вителлием и в срочном порядке заменен Ионатаном, сыном Ханнании (Анны), тестя Каифы (ранее так же бывшим Первосвященником). В этом случае логично выглядит «препровождение» схваченного храмовой стражей Пророка прямиком в дом Ханнании. Неожиданное подтверждение отрешения Каифы от звания Первосвященника мы находим у евангелиста Матфея (Мф. 26:65) и у более раннего Марка (Мк. 16:63). «Тогда первосвященник разодрал одежды свои и сказал: „Он богохульствует!“». Здесь Каифа демонстрирует поведение слишком экстравагантное для верховного жреца Храма. Ибо по слову Моисея (Левит. 10:6) жрецам Иеговы заповедано обнажать голову и раздирать на себе одежды под угрозой смерти. «Дабы не навести гнева (Господня) на все общество». Поступок Каифы более характерен для радикального, но светского садуккея. Весь эпизод, сопоставленный в синоптическом Евангелии, говорит в пользу смещения новозаветной хронологии на два года позже привычных ориентиров.

Констатация смуты 35 года в Евангелии от Луки, не в виде пророчества, а через глагол прошедшего времени «*были*» — позволяет отнести последующий стих (Лк. 13:22) «И проходил по городам и селениям, уча и направляя путь к Иерусалиму» именно к концу (март, по юлианскому календарю) 35 года. Когда Учитель Света двигался навстречу драматической развязке — к поединку Истины с легатом Сирии, с «новым игемоном», прибывшим в Иудею, оставшуюся без префекта. Ренан был в полушаге от находки: «Вителлий-старший, а не Пилат, чинил суд и расправу над Спасителем». Последующие поколения редакторов-сервилистов, в угоду римской власти, исказили очевидные факты, «подставив» Квинта Понтия Пилата, вместо отца будущего императора, на роль карателя Пророка Новой веры...

События, описанные Флавием в «Иудейской войне» — у Луки предсказаны Иисусом. В «Мастере и Маргарите» эти пророчества исходят от возмущенного Пилата. Один взгляд на

рассказ (вероятно, вставной) из Флавия позволяет почувствовать явную переключку с романом Булгакова:

Некто Иешуа бар-Ханания, необразованный деревенщина (*прозвище галилеян в Иудее. — С. Б.*), за четыре года до начала войны оказался в Иерусалиме на празднике Суккот и близ Храма вдруг стал предсказывать разрушение и гибель Иерусалима: «...глас вопиющий над Иерусалимом, <...> голос вопиющий над всем народом!». Денно и ночью восклицал то же самое, бегая по всем улицам города. Был арестован и после бичевания предстал пред тогдашним прокуратором Луцием Альбином. По приказу Альбина Иешуа был жестоко пытан, но выказав твердость, расположил к себе прокуратора, который видя его упорство, велел отпустить на волю «безвредного безумца» [13, с. 401].

Иешуа был побит камнями, как совратитель веры, а вот Альбин был вскоре отстранен и затем казнен по приказу Императора Вителлия — сына того самого сирийского легата. Налицо переключка фабулы, свойственная цикличному совмещению сюжетов авторами позднейших компиляций: Пилат — отстранен Луцием Вителлием, Альбин — отстранен Авлом Вителлием. В обоих случаях — ключевой фигурой события является пророк Иешуа.

Булгаковский роман, проявляя бесконечное уважение к Евангелию, как многослойному литературному памятнику, вызывает симпатию попыткой реконструкции событий, а не сюжета.

Явив чудо в сцене допроса, открывавшую «пилатовы главы», с помощью *другого чуда*, мимо которого промелькнуло внимание двух поколений читателей, мастер завершил свой роман: «Луна быстро выцветала, на другом краю неба было видно беловатое пятнышко утренней звезды. Светильники давным-давно погасли» [10, с. 460–461].

Все дело в ключевой подсказке: «...на другом краю неба». Астрономические наблюдения полностью исключают подобное поведение Венеры. С начала марта, во всех широтах она — «вечерняя звезда». В третьей, черновой редакции романа, гибнущий Берлиоз видит в темнеющем вечернем небе: «Преждевременная маленькая беленькая звездочка глядела между крещущими воронами». Это, безусловно, Веспер, вечерняя ипостась Венеры.

Для чего же автор «Мастера и Маргариты» развел по разным краям небосвода в утреннем библейском небе — Луну (на западе) и некую звезду (на востоке)? Звездой утренней Венера была в зимние месяцы. Для справки: Венера, как и Луна, светит *отраженным* светом. Этот парадокс разъясняет фрагмент из Второго апостольского послания Петра (1:19), в котором мы находим переключку с текстом романа: «...Вы хорошо делаете, что обращаетесь к Нему, как к светильнику, сияющему в темном месте, доколе не начнет рассветать день и не взойдет утренняя звезда в сердцах ваших».

Подобно вифлеемской утренней звезде, вычисленной магами на восточном небосклоне, возвестившей о рождении Нового Царя Иудейского, — звезда «ершалаимская», засиявшая там же, вопреки законам Небесной науки, знаменовала собой наступление Новой эры для человечества. В Откровении Иоанна (22:16) — сам Иисус называет себя Утренней звездой.

Здесь присутствует импульс для воображения и восприятия чуда любой конфигурации: Сошествия в ад — Воскресения — Вознесения на Небо. Это знамение Ершалаим проспал. Не понял! Оно обращено автором «Мастера и Маргариты» к иным временам. Теорема Томаса гласит: «Если ситуацию рассматривать как реальную; то она и будет реальной по своим последствиям». Аксиоматичность написанного Булгаковым текста — только начинает постигаться его читателями.

Наряду с Евангельскими, узнаваемыми чертами, Ветхий Завет прорывается в булгаковском слове. Создавая образ Иешуа, писатель напрямую опирался на две главы из книги пророка Исаии [14]. Их персонаж заключает в себе до-евангельские черты (Ис. 52:14) и личную судьбу (Ис. 53:12) Иешуа га-Ноцри. Гениальный стих из третьей главы пророка Захарии [15] стал лейтмотивом всего произведения М. Булгакова: «Показал он мне Иисуса, великого иерея, стоящего пред Ангелом Господним, и сатану, стоящего по правую руку его, чтобы противодействовать ему».

Библия звучит не только в «пилатовых главах», она вступает в смысловой резонанс во всем семантическом пространстве «Мастера и Маргариты», делая роман эталоном мистического реализма.

Литература

1. *Фаррар Ф. У.* Жизнь Иисуса Христа / пер. А. П. Лопухина. 6-е общедоступное изд. СПб.: Изд. книгопродавца И. Л. Тузова, 1893. С. 518.
2. *Белецкий А. И.* Сретенский календарь-сборник. М.: Сретенский монастырь, 2000. 478 с.
3. *Флавий.* Иудейские древности. М.: АСТ, 2000. Т. 2. 612 с.
4. Краткая Еврейская энциклопедия. М.; 1992. Т. 6. 940 кол.
5. *Ренан Э.* Жизнь Иисуса. М.: АСТ, 2000. С. 954.
6. *Брокгауз и Ефрон.* Энциклопедический словарь. СПб., 1898. Т. 23. 595 с.
7. *Флавий.* Иудейские древности. М.: АСТ, 2000. Т. 2. 612 с.
8. *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита: черновые главы романа, дописанные и переписанные в 1934–1936 годах // Булгаков М. А. Собр. соч.: в 10 т. М.: Голос, 1999. Т. 7. 724 с.
9. *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита: главы романа из шестой (второй полной) рукописной редакции, законченной 22–23 мая 1938 года // Булгаков М. А. Собр. соч.: в 10 т. М.: Голос, 1999. Т. 8. 752 с.
10. *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита // Булгаков М. А. Собр. соч.: в 10 т. М.: Голос, 1999. Т. 9. 704 с.
11. Записки ОР ГБЛ выпуск 37 изд. Книга 1976 г. С. 131 // ОР РГБ Ф. 562, 8-1-9.
12. *Флавий.* Иудейские древности. М.: КронПресс, 1994. 351 с.
13. *Флавий.* Иудейская война. Минск: Беларусь книга, 1994. 522 с.
14. Библия. Книги пророка Исайи. Гл. 52–53.
15. Библия. Книги пророка Захарии. Гл. 3.

УДК 821.161.1

Давыдова Татьяна Тимофеевна,
доктор филологических наук, профессор,
Московский политехнический университет
t.t.davydova@gmail.com

ДИАЛОГ М. БУЛГАКОВА С Ч. АЙТМАТОВЫМ И ТРАДИЦИЯ НАЗИРА

В статье анализируется влияние романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» на роман Ч. Айтматова «Плаха». С этой целью выбраны евангельские главы обоих произведений. В «Мастере и Маргарите» они образуют внутренний текст произведения, чьими героями являются Иешуа и Понтий Пилат, в «Плахе» относятся к сюжетной линии Авдия Каллистратова. Эти главы рассматриваются с точки зрения их соответствия Евангелию или апокрифическим источникам. Анализируется также структура персонажей, их роль в сюжете и характеры, выражаемые ими идеи, региональное своеобразие образности. Свообразие диалога Айтматова с Евангелием и «Мастером и Маргаритой» оценивается сквозь призму восточной поэтической традиции назира, состоявшей в создании новых текстов на сюжет классического произведения с непременным использованием его поэтики.

Ключевые слова: литературное влияние, М. Булгаков, «Мастер и Маргарита», Ч. Айтматов, «Плаха», внутренний текст, сюжетная линия, структура персонажей, характер, региональное своеобразие, назир.

Davydova Tatyana T.
Doctor of Philology, Professor,
Moscow Polytechnic University
t.t.davydova@gmail.com

DIALOGUE OF M. BULGAKOV WITH CH. AITMATOV AND TRADITION OF NAZIR

The report analyzes the influence of the novel by M. Bulgakova “Master and Margarita” to the novel by Ch. Aitmatov “Scaffold”. For this purpose, the gospel chapters of both works have been selected. In “The Master and Margarita” they form the inner text of the work, whose characters are Yeshua and Pontius Pilate, in “Scaffold” they refer to the storyline of Avdiy Kallistratov. These chapters are examined in terms of their relevance to the gospel or apocryphal sources. The structure of the characters, their role in the plot and the characters, the ideas expressed by them, the regional originality of imagery are also analyzed. The originality of Aitmatov’s dialogue with the Gospel and “The Master and Margarita” is evaluated through the prism of the Nazir’s eastern poetic tradition, which consisted of creating new texts on the plot of a classic work with the indispensable use of its poetics.

Keywords: literary influence, M. Bulgakov, “The Master and Margarita”, Ch. Aitmatov, “Scaffold”, internal text, storyline, character structure, character, regional originality, nazir.

По представлениям М. М. Бахтина, «произведение — звено в цепи речевого общения; как и реплика диалога, оно связано с другими произведениями-высказываниями — и с теми, на которые оно отвечает, и с теми, которые на него отвечают <...>» [3, с. 178].

Старейшим способом ведения такого диалога в восточной литературной традиции является *назир/назира* («ответ»), создание новых текстов на сюжет классического произведения, как правило, поэтического, с непременным использованием его поэтики — размера, рифмы, системы тропов. История восточной поэзии знает такие «ответы», написанные Амиром Хосровом Дехлеви, Алишером Навои, Абдуррахманом Джами, Мухаммадом Физули на пять поэм, созданных в XIII веке азербайджанским поэтом Низами Гянджеви.

Ч. Т. Айтматов (1928–2008), по верной оценке В. Бондаренко, являлся одним из лидеров нашей литературы [4, с. 140], при этом писатель обладал двойственным, западно-восточным, художественным сознанием и писал на двух языках, родном, киргизском, и русском. Так как киргизская литература новописьменная, Айтматов во многом следовал великим традициям русской прозы. В романе «Плаха» (1986) писатель вел диалог в духе

назира с «Мастером и Маргаритой» М. А. Булгакова, классическим произведением русского модернизма. При этом Айтматов именно отвечал Булгакову, а не переписывал Библию и его роман, что ошибочно утверждал В. Бондаренко [4, с. 138, 139].

Результатом такого диалога и стал своего рода «западно-восточный» синтез: «евангельские» главы булгаковского романа, как и само Евангелие, явились той «канвой», на которой киргизский писатель вышил свои оригинальные «узоры».

Близка структура персонажей двух неомифологических романов. Если у Булгакова это *герои-двойники* (наиболее значительны Иешуа и мастер), то Айтматов создал своеобразные тоже весьма убедительные образы *парных персонажей*. Булгаковским Иешуа и мастеру у Айтматова соответствует пара из героев Иисуса Христа и Авдия Каллистратова, связанных с темой нравственно-религиозных исканий.

Религиозные искания Авдия — точное отражение одной из тенденций в советском обществе второй половины 1980-х годов. Крушение в начале исторического периода перестройки у большей части граждан СССР веры в идеалы социализма и коммунизма стало причиной стремления к обретению не общественно-политических, а духовных идеалов, что приводило, как правило, к Богу. Авдий и явился своего рода переходным героем от типа советского человека, преданного марксистско-ленинским идеям, к типу человека из свободного демократического общества, верившего в Бога и открыто эту веру выражавшего.

Авдий Каллистратов, учась в духовной семинарии, выработал «новомысленнические» представления о Боге и человеке. Герой оказался между двух огней — догматическим вероучением, с одной стороны, и научным атеизмом, с другой, но в нем горел свой огонь.

Он открыл идею «развития во времени категории Бога в зависимости от исторического развития человечества». Но наибольшей ценностью обладают в «Плахе» не представления Авдия-семинариста о Боге-современнике и весьма спорные высказывания о том, что «традиционные религии на сегодняшний день безнадежно устарели», а нравственный стержень веры айтматовского еретика.

Бог являет себя, по представлениям Авдия, через добро и любовь, даруя тем самым человеку наивысшее счастье бытия. Поэтому Авдий после того как его изгнали из духовной семинарии за несогласие с православным вероучением, решает стать журналистом и идет к людям с добром и любовью.

Это и самоотверженная любовь Авдия к Инге Федоровне, которая, подобно ему, борется с распространением анаши, но не словом проповедника, а научными методами. Это и сострадание к заблудшим душам — наркоманам Петрухе и Ленке, ради нравственного спасения которых герой пускается в опасное путешествие за анашой.

Он настойчиво предлагал наркоманам покаяться пред Богом и людьми и не отказался от своего намерения вернуть их на стезю добра даже тогда, когда вступил в нравственный поединок с главарем наркоманов Гришаном. Видя в Авдии «нового Христа», Гришан, своего рода Антихрист, проникся к нему уважением за чистоту его помыслов и даже пытается спасти его. Но Авдий не уходит от гонцов за анашой, так объясняя принятое им решение: «Я перед Богом и перед собой в ответе за всех вас...» [1, с. 115]. Личность, отвечающая за всех, стоит в центре каждого произведения Айтматова, такова концепция человека в творчестве писателя.

Авдий так же принципиально и смело вел себя и в будущем, когда тщетно пытался прекратить жестокое истребление сайгаков в Моюнкусской саванне шайкой сталиниста Обер-Кандалова. В силу этой героической непреклонности Авдий в конце концов и пошел, как и Бог-мученик Христос, «на плаху, на крестную муку ради идеи».

Авдий более деятельный герой, чем булгаковский мастер. Мастера не трудно было сломать, после чего он отказался от своего романа и даже готов был отказаться от любви Маргариты, чтобы не испортить жизнь своей возлюбленной. А Авдий проявляет незаурядные стойкость и мужество в отстаивании своих идей: «<...> если бы в наше время существовала инквизиция и если бы завтра мне грозило сожжение на костре за мою ересь, я не отказался бы ни от одного своего слова» — заявляет он [1, с. 73].

Вторая сюжетная линия «Плахи» связана с эпохой зарождения христианства. Герои этой линии хорошо знакомы читателям по Евангелию и «Мастеру и Маргарите». Это Иисус Христос (правда, дискуссионным остается вопрос о том, можно ли связывать булгаковского Иешуа с Христом) и Понтий Пилат. Кое в чем Айтматов близок к Булгакову, в чем-то же чрезвычайно разнится от него.

Булгаков изнутри раскрывает трагедию Иешуа, обреченного на гибель, и драмы Левия Матвея и Пилата, желавших, но не сумевших предотвратить казнь «бродячего философа». Сложный психологический рисунок булгаковских евангельских глав детерминирован социальным положением, мировидением и характерами героев. Главы внутреннего романа «Мастера и Маргариты» написаны реалистически, так как подчинены задаче создать «правдивый» вариант мифа. При этом образы всех героев внутреннего романа, сообразно художественной задаче Булгакова, завершающего традицию, которая идет от книги Э. Ренана «Жизнь Иисуса» (СПб., б.г), «апокрифичны» по сравнению с их евангельскими прототипами.

В Иешуа узнаются человеческие, а не божественные черты Иисуса Христа, хотя аналогия с Ним представлена у Булгакова достаточно явно.

Во-первых, Иешуа не Сын Божий, а «безумный мечтатель и врач». Во-вторых, в отличие от Иисуса, не идеализировавшего человеческую природу, но постоянно обличавшего грехи людей и звавшего к покаянию, Иешуа утверждает, что все вокруг доброе. Тем самым Булгаков заостряет прежде всего присущую Иешуа высокую нравственность. При этом обнаруживается и отношение самого Булгакова к христианству, в котором он больше всего ценит моральную сторону, но приемлет и ницшевскую этическую позицию нахождения «по ту сторону добра и зла»: Пилат, наказывающий Иуду смертью за предательство Иешуа, не только не наказан, но и прощен в конце концов.

Иешуа дан в романе мастера как носитель «высшей философско-религиозной истины («доброй воли»), которая, дойдя она до нравственного сознания людей, могла бы гармонизировать существование всего человечества», — справедливо пишет Г. А. Лескисс. Иешуа в земной ипостаси нравственен, он поступает согласно «категорическому императиву», и только в трансцендентном мире для него как представителя «святой воли» «нет никаких императивов». Трагизм Иешуа в бескомпромиссности его приверженности к истине, поэтому неизбежна его гибель в столкновении с господствующей церковью и властью. Но трагизм Иешуа еще глубже, и он сам осознает это: слова его искажены даже теми немногими, которые искренне хотели его понять — учеником Левием Матвеем [5, с. 56–57].

Столь же «апокрифична» у Булгакова и личность Пилата. Необычно здесь то, что в душе жестокого прокуратора, раскаявшегося в причастности к казни Иешуа, рождается та самая «добрая воля», о которой говорил «бродячий философ» и которая есть основной критерий истины, то есть христианской веры. В данный момент своей эволюции Пилат становится привлекательным, и в этом — апогей булгаковской полемики с «каноничным источником». По мысли писателя, добро влечет за собой любовь к человеку, что является залогом отпущения грехов после смерти. «Проблема истины выступает прежде всего как этическая», — правомерно утверждает Е. А. Яблоков [9, с. 5]. Добавим: и как духовная.

Немаловажно, что избранный автором ракурс проблемы находится в русле апокрифической традиции, выявленной П. Андреевым. «Согласно некоторым старообрядческим апокрифам (которые Булгаков вряд ли знал) Пилат после распятия стал христианином и даже мучеником <...>» [2, с. 359]. Булгаков использовал также мотивы из апокрифического евангелия от Никодима.

Как и автор «Мастера и Маргариты», Айтматов выбирает в качестве узловых моментов сюжета евангельской линии предательство Иудой Иисуса Христа, допрос Христа Понтием Пилатом, распятие Иисуса Христа, причем наибольшее внимание сосредоточено на сцене допроса. Существенна и близкая концепция личности Иисуса у двух прозаиков, не исключая ряд отличий. Оба героя — гуманисты, альтруисты и религиозные проповедники, основной смысл проповедей которых совпадает: оба утверждают, что в царстве

истины и справедливости не будет места власти кесарей, и бояться смерти.

При этом Булгаков подчеркивает у Иешуа прежде всего гуманизм, доброту и наблюдательность и лишь потом храбрость, а Айтматов у Иисуса — стойкость и мужество и лишь затем гуманизм и альтруизм. Для Иисуса, как и для Авдия, существенна ситуация нравственного выбора во время допроса Пилатом. Правда, при этом, если Булгакова больше всего интересует Понтий Пилат и трудное рождение добра в его душе под воздействием Иешуа, то Айтматову Пилат безразличен. Его роль в «Плахе» сюжетная: он, как и полагается по Евангелию, умывает руки, утверждая приговор Синедриона о казни Иисуса Христа.

В целом Булгаков всячески подчеркивает отличие романа мастера от Евангелия, и в этом проявляется художественное мышление писателя западного склада, опрокидывающего христианский канон (к тому же Евангелие для Булгакова еще и памятник литературы). Как заметил С. С. Аверинцев, у Булгакова традиционный материал «последовательно деформирован. Иешуа не говорит ни единого слова, какое он мог бы сказать в евангельском тексте <...>» [6].

Айтматов же хотя и допускает исторические неточности (жена Пилата обращается к нему «Понтий»), напротив, дорожит малейшим сходством своего текста с повествованием евангелистов, в чем и проявляется наличие в его писательском менталитете восточного уважения к канону.

Так, если Иешуа входит пешком в Ершалаим, то айтматовский Иисус въезжает в Иерусалим на ослице, что ближе к соответствующему месту из Евангелия. Иисус Христос в «Плахе» имеет много учеников и последователей, в то время как у Иешуа есть лишь преданный ему Левий Матвей, который может быть назван учеником только весьма условно — такова концепция образа этого героя.

В отличие от Булгакова, Айтматов вводит и дополнительных персонажей — Богомать и Бога-Отца. Важной для раскрытия образа айтматовского Христа становится сцена признания маленького Иисуса со стороны Бога-Отца, спасшего малыша в то время, когда он чуть было не утонул, катаясь на лодке. *Во-первых*, тем самым раскрывается присущее писателю из Средней Азии уважение к родителям. *Во-вторых*, у Айтматова, в отличие от Булгакова, делается акцент не только на земной, но и на божественной природе Бога-Сына. (Кстати, на выбор жизненного пути Авдием повлиял его отец.)

Айтматов видоизменяет также образ ласточки, летающей в колоннаде в сцене допроса Пилатом Иешуа. У киргизского прозаика это ценная художественная и национально окрашенная находка: над Иисусом Христом кружит царственная птица, «то ли орел, то ли коршун <...>» [1, с. 131].

Существенно, что фигура распятого Авдия Каллистратова напоминает большую птицу. Это также роднит персонажей данной пары, рождая ассоциацию с той духовной властью, которой обладают оба героя. Авдия и айтматовского Иисуса Христа делает похожими, наряду с нравственно-религиозными исканиями, еще и внутренняя сила.

Итак, ведя в «Плахе» диалог с Булгаковым в духе назира, Айтматов восстановил некоторые мотивы из Евангелия, трансформированные в «Мастере и Маргарите». Но писатель подчинил при этом образ Иисуса своему представлению о Герое, жертвующем собой ради других — родного народа и всего человечества. И хотя «евангельские» главы «Плахи» по своему интересны, в художественном отношении они ниже аналогичных глав «Мастера и Маргариты».

Недостаточно высокий художественный уровень евангельских глав у Айтматова изначально запрограммирован тем, что они даны как *видение* до полусмерти избитого наркоманами Авдия. По точной оценке Е. Суркова, «евангельский сюжет увиден в романе ведь не историком культуры и не поэтом, а всего-навсего недоучившимся семинаристом. Вносящим в свое восприятие мифа, бесконечно ему дорогого, и свое косноязычие. <...> Свои языковые штампы и просторечия» [7].

И все же основные художественные удаchi Айтматова в этом романе связаны не с традицией назира. Тот христианский материал, к которому обратился писатель, не имеет почвы в среднеазиатской духовной, интеллектуальной и общекультурной традиции. Поэтому

Айтматов невольно его вульгаризировал и еще меньше, чем Булгаков, воссоздал суть Евангелия.

По мнению Е. В. Суровцевой, «Айтматов<...> — человек по отношению к Православию посторонний. К сожалению, сторонняя точка зрения не гарантировала в данном случае объективности анализа, кажется, он не смог до конца постичь смысл православного вероучения <...>. Церковь Айтматов воспринимает как “сложившуюся веками силу, которая в каждом человеческом деле, охраняя каноны веры, прежде всего соблюдает собственные интересы”» [8].

Данный вывод убедителен, но при этом ни в коей мере не умаляет художественно-психологический уровень образа Авдия Каллистратова, основного рупора мировоззрения писателя.

Центр тяжести у Айтматова приходится не на область идей и духовности, а на этическую сферу. Главным в ней становится самопожертвование Авдия, знавшего, что его борьба с пороком в современном киргизском обществе обречена на поражение. Это воссоздание разыгравшейся в Моюнкумах трагедии и являет читателям все лучшее в даре Айтматова, чей роман стал значительной репликой в творческом диалоге с русской духовной культурой и прозой — Евангелием и Булгаковым.

Литература

1. *Айтматов Ч.* Плаха. Каунас: Швиеса, 1988. 302 с.
2. *Андреев П.* Беспросветье и просвет (Фантастические рассуждения о фантастическом романе) // Континент. Мюнхен, 1980. № 22. С. 349–365.
3. *Бахтин М. М.* Проблема речевых жанров // *Бахтин М. М.* Собрание сочинений: в 7 т. М.: Русское слово, 1996. Т. 5. С. 159–206.
4. *Бондаренко В.* Чингиз, не помнящий родства // Наш современник. 1995. № 4. С. 138–146.
5. *Лескисс Г. А.* «Мастер и Маргарита» Булгакова (манера повествования, жанр, макрокомпозиция) // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1979. Т. 38. № 1. С. 52–59.
6. Парадоксы романа или парадоксы восприятия? Обсуждаем «Плаху» Чингиза Айтматова // Литературная газета. 1986. 15 окт. № 42. С. 4.
7. *Сурков Е.* Трагедия в Моюнкумах: о романе Ч. Айтматова «Плаха» // Правда. 1986. № 356. С. 4.
8. *Суровцева Е. В.* Евангельская линия в «Мастере и Маргарите» М. А. Булгакова и «Плахе» Ч. Т. Айтматова. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/evangeliskaya-liniya-v-romanah-master-i-margarita-m-a-bulgakova-i-plaha-ch-t-aytmatova/viewer>
9. *Яблоков Е. А.* «Я — часть той силы...» (Этическая проблематика романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита») // Русская литература. М., 1988. № 2. С. 3–31.

УДК 821.161.1

Давыдова Татьяна Тимофеевна
доктор филологических наук, профессор,
Московский политехнический университет
t.t.davydova@gmail.com

**«МАСТЕР И МАРГАРИТА» М. А. БУЛГАКОВА В РЕЦЕПЦИИ РУССКОГО
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ**

Роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» на протяжении полувека исследуется русскими литературоведами в аспектах мифологизма, рецепции разных философских учений, генетических и сравнительно-типологических связей с творчеством писателей-классиков и современников, проблематики, образов героев, композиции, форм художественного обобщения, жанрового и стилового своеобразия. В основе статьи анализ этих публикаций в сопоставлении с авторской трактовкой романа как неореалистического произведения.

Ключевые слова: Булгаков, литературоведение, булгаковедение, рецепция, неореализм, М. Чудакова.

Davydova Tatyana T.
Doctor of Philology, Professor,
Moscow Polytechnic University
t.t.davydova@gmail.com

**“THE MASTER AND MARGARITA” BY M. A. BULGAKOV IN THE RECEPTION
OF RUSSIAN LITERARY CRITICISM**

The roman of M. Bulgakov “The Master and Margarita” has been studied for half a century by russian literary scholars in aspects of mythology, recipe of different philosophical teachings, genetic and relatively typological ties with the creativity of writers-classics and contemporaries, problems, images of heroes, composition, forms of artistic generalization, genre and style identity. On the basis of the article, an analysis of these publications in comparison with the author's interpretation of the novel as a neorealistic work.

Keywords: M. Bulgakov, literary criticism, Bulgakov study, reception, neorealism, M. Chudakova.

«Мастер и Маргарита» (1928–1940) М. А. Булгакова, плод многолетнего труда его автора, породил в русском литературоведении последних полвека многообразные научные интерпретации. В работах М. Чудаковой, Л. Яновской, В. Лосева, Г. Кругового, М. Крепса, А. Вулиса, Б. Соколова, Е. Скороспеловой, И. Белобровцевой и С. Кульюс, И. Урюпина поставлены проблемы связи романа с мифологией, философией, проанализированы формы художественного обобщения, жанровое своеобразие произведения, генетические и сравнительно-типологические схождения с творчеством писателей-классиков и современников. Сложную композицию булгаковского произведения исследовал в аспекте знаковости Ю. Лотман. Он выявил, что «Мастер и Маргарита», будучи историей рукописи, построен как текст в тексте. Московский текст обладает всеми признаками реальности: он имеет бытовой характер, наполнен знакомыми читателю историческими и культурными приметами, или реальными денотатами. В отличие от реального рассказа, повествование об Ершалаиме создает герой романа. Ирреальность второго текста подчеркивается тем, что ему предшествует обсуждение того, как его нужно писать, и что ершалаимские главы вводятся концовками московских, которые становятся их зачинами и указывают на их вторичность. Тем самым второй текст денотатов явно лишен [9, с. 117–119]. При этом два романа, о Пилате и мастере, обладают жанровым единством: их связывают общая проблематика, сюжетные мотивы, циклическое мифологическое время, герои-двойники.

Булгаков, переосмыслив библейскую мифологию, а также «вечные образы» Ф. М. Достоевского и И.-В. Гете, создал свой вариант универсалистского мифа о мире с помощью своеобразного художественного «языка» — полигенетичных и гетерогенных образов героев, сюжета и стиля. Кроме того, булгаковский шедевр, тяготеющий к жанровому синтезму, обладает также чертами менипповой сатиры, inferнальной фантастики, плутовского, готического, нравственно-философского и сатирического романа [см.: 7, 11].

В «Мастере и Маргарите» переработано множество философских идей И. Канта, представления Гете о вечно-женственном, отразившиеся в «Фаусте»; есть здесь и сравнительно-типологические схождения с учением В. С. Соловьева о Софии (Вечной женственности), а также с положениями из работы Н. А. Бердяева «Смысл творчества». Подобные философские приоритеты и обусловили особенности проблематики булгаковского романа и вызвали к жизни интерпретации М. Чудаковой, Г. Кругового, Г. Лескисса.

Чудакова и Круговой показали, что в «Мастере и Маргарите» предметом обсуждения являются коренные философские, онтологические вопросы бытия Бога и дьявола, посмертного существования человека и конца света; здесь решаются также этические проблемы добра и зла [см.: 13, 7]. Проблема добра, по мнению Лескисса, раскрывается у Булгакова в размышлениях о «доброй воле» и «категорическом моральном императиве», введенном И. Кантом и означающем внутренний нравственный закон, данный человеку Богом. Этот закон — необходимое условие существования личности и общества [8, с. 54]. И. Урюпин усматривает влияние «семiosферы» России на образное мышление художника [16, с. 7].

Булгаков размышляет в своем романе и над проблемой создания нового человека: «<...> люди как люди. Любят деньги, но ведь это всегда было... <...> Ну, легкомысленны... ну, что ж... и милосердие иногда стучится в их сердца... обыкновенные люди... <...> квартирный вопрос только испортил их...» [3, с. 123]. Этот вывод Воланда указывает на старую, как мир, милосердную и греховную природу москвичей, причем, ставшую греховной в 1920-е гг. больше, чем прежде, и содержит также авторскую критику мечты о воспитании нового человека при социализме. Данная проблема в менее явном виде представлена и в финале романа в мотиве гомункулуса, искусственного человека, которого в реторте создает мастер — новый Фауст [2, с. 112, 113]. Тем самым в романе отрицается утопическая идея появления некоей совершенно не похожей на предыдущие поколения генерации. Булгаков поднимает также проблему судьбы писателя в условиях тоталитаризма. Тема творчества, жизни художника приобрела именно в 1930-е гг. особое значение.

При этом «Мастер и Маргарита» — произведение с ярко выраженной полемически-пародийной основой. Булгаков пародирует литературные стили, жанры (в главе «Конец квартиры № 50» — жанр боевика) и явления литературного быта 1920–1930-х гг. (псевдоним Бездомный и фамилия Босой отсылают к псевдонимам пролетарских писателей Д. Бедного, М. Горького), спорит с каноническими источниками. Ими являются для писателя Евангелия, Апокалипсис, средневековая легенда о докторе Фаусте и «Фауст» Гете [4, с. 28–123].

Уже в главе «Евангелие Воланда» из второй редакции романа, озаглавленной «Копыто инженера» (1928–1929)¹, Воланд рассказывает о распятии как очевидец. Поэтому в письме Правительству от 28 марта 1930 г. Булгаков с полным основанием назвал сожженную им черновую редакцию «Мастера и Маргариты» «романом о дьяволе» [3, с. 448]. Воланд со свитой занимает одно из центральных мест и во всех следующих вариантах произведения, но в редакциях 1930-х гг. автором внутреннего романа становится новый герой — мастер [13, с. 377, 382]. Меняется и жанр этого романа.

Булгаков, задумавший вначале написать внутренний роман в виде антиевангелия, дает мотив чуда от дьявола, а не от Бога и пародию на христианскую идею воскресения во плоти и христианское причастие лишь в обрамляющем романе. Не Иешуа, а Воланд помогает простить Фриду и освободить Пилата. В сцене великого бала у сатаны грешники, приехавшие на бал, пародийно вначале воскресают из мертвых, а покидая бал, превращаются в скелеты. Маргарита пьет кубок с кровью убитого на балу Майгеля, которая одновременно является и кровью Иуды, так как эти герои — двойники [4, с. 100].

Во внутреннем романе писатель ограничивается переосмыслением ряда евангельских мотивов. Евангельские «общие места» получают здесь большей частью трактовку, «которую Ю. Тынянов назвал бы пародической: это параллели на любителя». Причиной такой жанровой метаморфозы было глубокое отношение Булгакова к религии. Оно-то и не позволило писателю создать антиевангелие.

Булгаков тяжело переживал антирелигиозную кампанию 1920-х гг. В дневниковой записи 5 января 1925 г. есть признание: «Когда я бегло проглядел <...> номера “Безбожника”, был потрясен. <...> Соль в идее, ее можно доказать документально: Иисуса Христа изображают в виде негодяя и мошенника <...>. Этому преступлению нет цены» [3, с. 135]. По предположению Б. В. Соколова, эта кампания побудила писателя начать роман о Христе и дьяволе. Шестью годами позже Булгаков записывает на листе с черновыми набросками главы «Полет Воланда»: «Помоги, Господи, кончить роман». Умиравший писатель, еще более утверждаясь в вере в Бога, признается: «Мне мерещится иногда, что смерть — продолжение жизни» [13, с. 364; 14, с. 145].

Не удивительно, что картина мира, запечатленная в «Мастере и Маргарите», включает в себя имманентное и трансцендентное. Религиозно-философской основой своего мировидения Булгаков близок к символистам. При этом вариант универсалистского мифа, созданный Булгаковым, своей чуждостью ортодоксальным представлениям близок мифотворчеству символистов, а своим релятивизмом относительно божественного и дьявольского начал схож с мировидением других неореалистов.

Б. М. Гаспаров выявил, что «текст романа констатируется как “истинная” версия <...>. Миф превращается в реальность, но и реальность, тем самым, превращается в миф» [4, с. 28]. С помощью такой важной особенности поэтики булгаковского произведения, как мотивные связи, одно и то же явление существует одновременно в разных временных и модальных планах, в прошлом и настоящем, в бытовой реальности и сверхреальности. Кроме того, в «Мастере и Маргарите» содержится пророчество-предостережение о будущем.

«Добро и зло, грандиозное и ничтожное, высокое и низкое, пафос и насмешка оказываются неотделимы друг от друга <...> Синкретизм и поливалентность мифологических ценностей полностью соответствует способности мифа к бесконечным перевоплощениям» [4, с. 29].

Наиболее глубоко и волнующе воплощен миф во внутреннем романе «Мастера и Маргариты», большой художественной удаче писателя. Булгаков изнутри раскрывает трагедию Иешуа, обреченного на гибель, и драмы Левия Матвея и Пилата, желавших, но не сумевших предотвратить казнь «бродячего философа». Так миф романизируется, а роман приобретает общечеловеческое философское содержание, заключенное в мифе. Сложный психологический рисунок булгаковских евангельских глав детерминирован социальным положением, мировидением и характерами героев. Главы внутреннего романа написаны реалистически, так как подчинены задаче создать «правдивый» вариант мифа. При этом образы всех героев внутреннего романа, сообразно художественной задаче Булгакова, завершающего традицию, которая идет от книги Э. Ренана «Жизнь Иисуса» (СПб., б.г.), «апокрифичны» по сравнению с их евангельскими прототипами. Кроме того, каждый из участников булгаковского «апокрифа» «совмещает в себе противоположные черты и выступает в двойственной, амбивалентной роли» [4, с. 93–94].

В Иешуа узнаются человеческие, а не божественные черты Иисуса Христа, хотя аналогия с Ним представлена у Булгакова достаточно явно.

Во-первых, Иешуа не Сын Божий, а «безумный мечтатель и врач». Во-вторых, в отличие от Иисуса, не идеализировавшего человеческую природу, но постоянно обличавшего грехи людей и звавшего к покаянию, Иешуа утверждает, что все вокруг добрые. Тем самым Булгаков заостряет прежде всего присущую Иешуа высокую нравственность. При этом обнаруживается и отношение самого Булгакова к христианству, в котором он больше всего ценит моральную сторону, но приемлет и ницшевскую этическую позицию нахождения «по

ту сторону добра и зла»: Пилат, наказывающий Иуду смертью за предательство Иешуа, не только не наказан, но и прощен в конце концов.

Иешуа дан в романе мастера как носитель «высшей философско-религиозной истины («доброй воли»), которая, дойдя она до нравственного сознания людей, могла бы гармонизировать существование всего человечества», — справедливо пишет Г. А. Лескисс. Иешуа в земной ипостаси нравственен, он поступает согласно «категорическому императиву», и только в трансцендентном мире для него как представителя «святой воли» «нет никаких императивов». Трагизм Иешуа в бескомпромиссности его приверженности к истине, поэтому неизбежна его гибель в столкновении с господствующей церковью и властью. Но трагизм Иешуа еще глубже, и он сам осознает это: слова его искажены даже теми немногими, которые искренне хотели его понять — учеником Левием Матвеем [8, с. 56–57].

Столь же «апокрифична» у Булгакова и личность Пилата. Необычно здесь то, что в душе жестокого прокуратора, раскаявшегося в причастности к казни Иешуа, рождается та самая «добрая воля», о которой говорил «бродячий философ» и которая есть основной критерий истины, то есть христианской веры. В данный момент своей эволюции Пилат становится привлекательным, и в этом — апогей булгаковской полемики с «каноничным источником». По мысли писателя, добро влечет за собой любовь к человеку, что является залогом отпущения грехов после смерти. «Проблема истины выступает прежде всего как этическая», — правомерно утверждает Е. А. Яблоков [18, с. 5]. Добавим также: и как духовная.

Немаловажно, что избранный автором ракурс проблемы находится в русле апокрифической традиции, выявленной П. Андреевым. «Согласно некоторым старообрядческим апокрифам (которые Булгаков вряд ли знал) Пилат после распятия стал христианином и даже мучеником <...>» [1, с. 359]. Булгаков использовал также мотивы из апокрифического евангелия от Никодима. Эти факты свидетельствуют об общности жанрово-стилевых исканий Булгакова, а также других неореалистов, Ремизова и Замятина, опиравшихся на одну из традиций древнерусской культуры.

Нравственный закон живет не только в душах Иешуа и Пилата, основных персонажей внутреннего романа, «категорический императив» присущ мастеру и Маргарите, главным героям обрамляющего романа.

М. О. Чудакова и Г. А. Лескисс усматривают в фигуре мастера связь с Иешуа, Чудакова предлагает также аналогию мастер — князь Мышкин. Мастер добр, он, подобно Иешуа, совершает великое открытие (мастеру мистически открылась правда последнего дня земной жизни самого Иешуа). По мнению Урюпина, истинный творец в романе — мастер, являющийся носителем высокого нравственного идеала у русского народа, он способен своим искусством противостоять злу, своим светом рассеивать тьму [16, с. 15, 171]. Эти положения исследователей подкреплены наблюдением над мифологическим циклическим художественным временем «Мастера и Маргариты» с присущим ему параллелизмом дней страстной недели в двух, новозаветном и современном, планах романа [13, с. 381; 12, с. 259–260]. Как показали М. О. Чудакова, Г. А. Лескисс и Б. В. Соколов, мастер — двойник не только Иешуа, но и столь не похожих на последнего Пилата и Иуды. Мастера с Пилатом сближает трусость, губящая собственную судьбу или становящаяся причиной гибели другого человека [15, 14, 8, 12], а также желание злом заплатить за зло: мастер жалеет, что на месте Берлиоза, попавшего под трамвай, не оказались его гонители критик Латунский и литератор Мстислав Лаврович. Подобно Иуде, предавшему Иешуа, мастер отказывается от своего детища, романа о Иешуа.

Тем самым мастер совмещает в себе противоположные черты персонажей-антагонистов — Иешуа, Пилата и Иуды. Образ мастера оксюморонен, он подчиняется неореалистической логике. Кроме того, мастер, подобно Д-503, герою «Мы», еще и «русский Фауст».

В черновиках «Мастера и Маргариты» мастер именовался Фаустом или Поэтом. Примечательно при этом, что легенда о Фаусте, как и Евангелия, представлена у Булгакова в двух версиях, канонической и апокрифической, — с одной стороны, в виде средневековой легенды о Фаусте и гетевской стихотворной трагедии, с другой, — оперной ее рецепции,

«Фауста» Гуно. Творчески контаминируя эти источники, Булгаков создает свой, пародический, вариант истории Фауста.

Павел Андреев не без оснований назвал «Мастера и Маргариту» «антифаустом» (ср. с «Мы»). В отношении великого образца роман Булгакова «выглядит вывернутым наизнанку. В сделку с дьяволом вступает не герой, а героиня, ее избирают лукавые силы для уловления души Мастера». У Гете, замечает московский критик, в противоположность средневековой легенде, человек побеждает. Булгакову же «ближе средневековая легенда с ее печальным исходом»: человек сдался. Только два героя романа выражают исчезающе-малую величину добра, мастер и Иешуа. «Мастер и Маргарита», — считает критик, — это роман «о добре и зле, о том, как добро оставило мир, и о гибели человека в мире без добра. Такой мир — мир без добра — отвратителен даже нечистой силе» [1, с. 356, 352]. Этот анализ не вполне адекватен тексту, как и близкие друг другу суждения Чудаковой и Гаспарова по поводу «фаустовских мотивов» в булгаковском романе.

По мнению автора «Жизнеописания Булгакова», мастер «не заслужил света» оттого, что связал свою судьбу с дьявольской силой. Гаспаров раскрывает мистический фаустианский смысл образа мастера, показывая амбивалентность связей художника-творца, в концепции Булгакова, «не только с Иешуа, но и с Воландом». Тем не менее в определении вины мастера ученый практически присоединяется к мнению Чудаковой [13, с. 382; 4, с. 70–71]. Однако подобные суждения игнорируют и систему ценностей, отразившуюся в средневековой легенде о докторе Фаусте, и мировидение Булгакова-неореалиста.

Фауст из средневековой легенды, оказавшись после смерти в аду, понес, с христианской точки зрения, заслуженную кару. В противоположность Фаусту, мастер получил покой как посмертную награду — освобождение от безрадостного существования, враждебного свободному проявлению чувств и независимому творчеству. Это освобождение даровал Воланд, который напоминает и гетевского, и оперного Мефистофеля. А значит, вина мастера не в том, что он прибегает к покровительству Воланда.

Убедительна следующая аналогия П. Андреева: мастер, бессильный разрешить «фаустовскую» проблему добра и зла, сжигает свой единственный роман и впоследствии отрекается от него, «как Фауст отказывается от своей учености, бессильный познать истину» [1, с. 356]. Генетическая связь образа мастера с гетевским героем очевидна в описании последнего приюта мастера: «Неужели вы не хотите, подобно Фаусту, сидеть над ретортой в надежде, что вам удастся вылепить нового гомункула?» [3, с. 371] — вопрошает Воланд. Правда, здесь по законам поэтики «Мастера и Маргариты» контаминированы образы гетевских Фауста и Вагнера. (Эпиграф из «Фауста» появился именно на этом этапе работы над романом.) Существенна и иная параллель: во время пробного полета «Интеграла» Д-503 тоже не может выбрать между «Мефи» и Единым Государством, поэтому хочет разбить космический корабль, свое любимое творение. При этом творчество каждого из этих писателей своеобразно, что подметил Л. Ф. Ершов: «М. Булгаков уловил отрицательные тенденции не столько с политической окраской, не столько издержки самой административной системы (как было у Е. Замятина), а, скорее, иное — недоброжелательное отношение к интеллигенции, к основам старой культуры <...>» [6, с. 38].

Мастер «зажат между добром и злом», он не выдерживает испытания страданием и предает лучшее в себе. Потеряв мужество и волю в борьбе за истину с общественно-политическим злом, сломленный в советских застенках — в ссылке и психиатрической клинике, куда попадали в 1930-е гг. инакомыслящие, герой перестает творить, то есть, по христианским представлениям, выразившимся в евангельской притче о закопанном в землю таланте, совершает грех.

В этот момент своей эволюции мастер напоминает Фауста, останавливающего в финале трагедии прекрасное мгновение, только, в отличие от героя Гете, делает это, отнюдь не реализовав в полной мере отпущенное ему природой дарование. Таким образом, концепция личности у Булгакова отличается своим трагизмом от просветительской оптимистической веры в человека у автора «Фауста».

Испытание страданием и готовностью к самопожертвованию выдерживает Маргарита, в личности которой «синтезированы» черты Гретхен и гетевского искателя и борца Фауста.

С первой ее сближают милосердие и способность на всепоглощающую любовь. Убедительную интерпретацию ее образа предложил Б. В. Соколов, считающий булгаковскую героиню символом той вечной женственности, о которой поет Мистический хор в финале гетевского «Фауста» [11, с. 265]. Правда, в отличие от Фауста булгаковская Маргарита ищет не истину, а полноту бытия, которая для нее связана с личным счастьем. Найдя же его, Маргарита совершает подвиг любви, не покидая мастера в самые тяжелые периоды его жизни и даже изменяя ради него свою человеческую природу. Наделяя не героя, а героиню действенным началом и способностью на жертвенное чувство, Булгаков своеобразно воплощает бердяевскую концепцию «души России», выражая таким образом присущую ей женственность.

Но булгаковской Маргарите присущи и представления о нравственности, чуждые христианским, и сатанистские черты, в чем видна неореалистическая художественная природа булгаковского романа. Подобно Пилату, организующему убийство Иуды, Маргарита злом воздает за зло. Ставшая ведьмой, героиня, мстя за погубленный роман мастера, учиняет разгром в доме Драмлита, напоминая тем самым профессора Преображенского и доктора Борменталья, находящихся «по ту сторону добра и зла». Складывается впечатление, что идея возмездия была близка и самому Булгакову.

Кроме того, Маргарита восхищается проявлениями сатанистской природы у Воланда и его свиты. Таким образом, и подруга мастера виновна и должна искупить свою вину. Поэтому ей, как и ее любимому, дарована неполная награда — вечный приют покоя, нечто «между чистилищем и первым кругом дантовского ада» [7, с. 72], — где герои выходят из-под власти Воланда.

У Булгакова, как и у Замятина, чрезвычайно активны дьявольские силы, несущие в мир хаос и разрушение. Но разрушают они во имя добра — в этом отступление обоих авторов от христианской этики и убеждений Гете, заявленное в «Мастере и Маргарите» уже в эпитафии к роману. Если для христиан и Гете дьявол есть зло, то для Булгакова дьявол — фигура более сложная, напоминающая замятинских Мефи. «<...> борьбу со злом можно вести силами зла, провоцирующего зло на еще большее зло, доводя зло до абсурда и ведя его к самоуничтожению. Подобная позиция дает основание считать, что знакомство Булгакова с замятинским романом имело место и не прошло бесследно для автора «Мастера и Маргариты»» [10, с. 56], — предполагает Скороспелова. Это предположение позволяет сделать вывод о наличии генетических связей между булгаковским романом и замятинской антиутопией «Мы».

Булгаковские Воланд и его свита вершат свой суд, карая многочисленных грешников за пристрастие к презренному металлу, нечестность, распущенность, злоупотребление служебным положением, доноительство. Общим местом в русском булгаковедении стало утверждение, что такой суд в общем мифологическом контексте романа является генеральной репетицией Страшного Суда. В то же время Воланд и его свита, в отличие от замятинских «Мефи», больше всего ратующих за свободу в широком смысле слова, артистическим игровым поведением утверждают ценность именно творческой свободы.

Кроме того, Воланд обосновывает своего рода «философию зла», в чем видна ориентированность Булгакова на одну из традиций символизма:

«<...> что бы делало твое добро, если бы не существовало зла, и как бы выглядела земля, если бы с нее исчезли тени? Ведь тени получаются от предметов и людей. <...> Но бывают тени от деревьев и от живых существ. Не хочешь ли ты ободрать весь земной шар, снеся с него прочь все деревья и все живое из-за твоей фантазии наслаждаться голым светом?» [3, с. 350].

Этот монолог Воланда, обращенный к Левию Матвею, можно истолковать также в русле следующего наблюдения Г. Кругового: как и в трагедии Гете, зло имеет у Булгакова конструктивное значение — оно понуждает людей к нравственному выбору.

Убедительно интерпретирует философский аспект образа Воланда Н. П. Утехин:

«Воланд Булгакова — это сама жизнь, выражение некоей изначальной субстанции ее, и здесь он — фигура куда более значительная, чем его собрат по “Фаусту”... Воланд безусловно несет в себе и начала Зла, но только в том смысле, в каком олицетворением его является сам Хаос, <...> где зло в то же время — и обратная сторона добра. Поэтому Воланд в романе как бы выражение самой диалектики жизни, ее сущности, некоей абсолютной истины ее, и в этом смысле он находится как бы по ту сторону добра и зла. По сути же он одинаково <...> беспристрастен и к добру и к злу» [17, с. 220].

Итак, Воланд — «дух жизни». Необычность образа Воланда, отличающая его от гетевского Мефистофеля, состоит, в частности, и в том, что в финале романа он, пусть по просьбе Иешуа, дарует душам мастера и Маргариты посмертный покой. Воланд здесь парадоксально сближается с ангелами из оптимистической развязки «Фауста», уносящими душу главного героя в рай.

Подобные амбивалентность, полигенетичность и гетерогенность «Мастера и Маргариты», одновременно проецирующегося на Евангелия, Апокалипсис и легенду о Фаусте, — ведущая особенность содержания неомифологического неореалистического романа.

В «Мастере и Маргарите» есть и такие черты поэтики неореализма, как сциентизм и близость орнаментальной прозы (наличие сравнений, метафор-символов, разных видов метонимий).

Врач по образованию, Булгаков свободно оперирует такими медицинскими терминами и понятиями, как *прозектор*, *кривые иглы*, *шизофрения*, *ампула*, *шприц*, *эфир* и др. Со знанием дела он описывает симптомы шизофрении, которой страдает Иван Бездомный, массового психоза служащих филиала Зрелищной комиссии и нервного заболевания мастера.

Булгаковский роман насыщен сведениями и из иных областей науки, хотя их «плотность» не столь велика, как в «Мы», — из богословия, философии, физики, литературоведения. Такие понятия выполняют в «Мастере и Маргарите» разные художественные функции.

В 1-й главе философскую функцию имеет задающий основные философско-нравственные проблемы произведения рассказ Воланда о доказательствах бытия Бога. Сообщение Коровьева в 22-й главе о пятом измерении — отправная точка для сатирической истории гражданина-проныры, многократно менявшего свою квартиру. Вместе с тем фантастическое, на первый взгляд, использование пятого измерения Воландом в квартире № 50 в свете известных писателю положений работ Паули и Эйнштейна по пятимерной теории «как бы даже и не чудо, а практическое применение достижений науки» [5, с. 159–160].

Как и в «Мы», в булгаковском романе сатирически воспроизводится натужно-оптимистический стиль поэтов Пролеткульта и поэтов-приспособленцев (обобщенными фигурами таких литераторов являются Иван Бездомный и Рюхин). Причина худосочия их творчества, по Булгакову, в оторванности подобных лжемастеров (или самозванцев в интерпретации И. С. Урюпина) от живительной традиции национальной поэзии. Ее символом у Булгакова, как и у Замятина, является А. С. Пушкин, благоговейное отношение к которому выражено по принципу «от противного» — через зависть Рюхина.

Кроме того, в нападках Бездомного на «жулачка» поэта Рюхина пародируются приемы обличительных разносов рапповских критиков из журналов «На посту» и «На литературном посту».

Одной из примет булгаковской орнаментальности являются символы, играющие в романе важную философскую роль. Трансцендентным смыслом обладают лейтмотивные органические образы грозы и огня. Гроза сопутствует в романе двум историческим катастрофам: казни Иешуа и отъезду мастера и Маргариты с Воландом из Москвы. Гроза символизирует в первом случае неизбежность смены иудаизма христианством, поэтому иудейский храм во время грозы словно взрывается. Тем самым реализуется метафора, заключенная в словах Иешуа о том, что «рухнет храм старой веры и создастся новый храм истины». Во втором случае гроза свидетельствует о наступлении апокалиптического Страшного Суда.

Лейтмотивный образ огня имеет у Булгакова трансцендентное значение: это символ карающего адского пламени.

В «Мастере и Маргарите» есть также символические детали с психологическим подтекстом. Во внутреннем романе художественно выразителен образ кровавой лужи вина у ног Пилата, намекающий на причастность прокуратора к казни Иешуа. Во внешнем повествовании большую содержательную роль играют снижающие органические метафоры с сатирическим значением.

Таковы характерообразующие отождествления арестованного за тайное хранение валюты Дунчиля и заведующего зрелищного филиала, развалившего всю работу, с ослом. Глупость заведующего обнаруживается и тогда, когда он разрешает Коровьеву организовать в филиале еще один кружок хорового пения. Результатом подобной деятельности нечистой силы становится навязчивое пение служащих филиала.

Сатирическую функцию имеет также любимый булгаковский прием реализации тропов. Гротескный образ пустого костюма, ставящего резолюции на бумагах, пишущего и говорящего по телефону вместо своего владельца, председателя Зрелищной комиссии, представляет собой два реализованных тропа — синекдоху и метафору. Грубого бюрократа Прохора Петровича, вскричавшего: «Вывести его (кота-Бегемота. — *Т. Д.*) вон, черти б меня взяли!» [3, с. 185], в самом деле унесла нечистая сила. В романе элементы орнаментальности часто соединены с сатирическим гротеском и с мистической фантастикой, что видно из двух приведенных выше примеров.

Как показал Г. А. Лескисс, повествование во внутреннем и обрамляющем романах «Мастера и Маргариты» разное: подчеркнутая объективность повествования о Пилате контрастирует с диффузно-субъективистской речевой манерой персонифицированного рассказа о мастере, в которую «проникают элементы речи, мыслей, чувств, <...> характерных для <...> Берлиоза, Бездомного <...>». Эта субъективистская манера, как и речь Д-503, близка сказу. Разноплановости изображаемых событий соответствует многообразие стилиевой манеры и эмоциональной окрашенности речи персонифицированного повествователя: «Здесь много фарса и гротеска, но много и драматизма, лирической окрашенности, иногда — ужаса» [8, с. 53]. В романе Булгакова, наряду с богатейшей фантастикой, преобладает изобразительное начало, щедрая словесная пластика и живопись.

Произведение Замятина и Булгакова, относящиеся к наиболее значительным творениям русской литературы 1920–1930-х гг., близки своей философско-религиозной направленностью, разнообразием форм мифотворчества, участием в диалоге с «Фаустом» Гете, жанрово-стилевым синтезом. А литературоведческие интерпретации этих романов различны, опираются на разные методологические традиции, используют различный понятийно-терминологический аппарат.

Итак, булгаковский роман исследован русскими филологами на протяжении последних пятидесяти лет в аспектах текстологии, мифопоэтики, теории архетипа, семиотики, связей с религией и философией, многие литературоведы применяли к этому произведению и герменевтический анализ. В наших работах пристальное внимание обращалось на неореалистическую художественную природу «Мастера и Маргариты» и воплотившееся в данном тексте сциентистское мифотворчество писателя, а также на генетические и сравнительно-типологические связи произведения с замятинской антиутопией «Мы».

Примечания

1. Редакции текста романа приводятся по работе: *Белобровцева И., Кульюс С.* Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий. М.: Книжный клуб, 2007. 496 с.

Литература

1. *Андреев П.* Беспросветье и просвет: (фантастические рассуждения о фантастическом романе) // *Континент*. Мюнхен, 1980. № 22. С. 349–365.

2. *Белобровцева И., Кульюс С.* Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий. М.: Книжный клуб, 2007. 496 с.

3. *Булгаков М. А.* Собр. соч.: в 5 т. М.: Худож. лит.-ра, 1990. Т. 5. Мастер и Маргарита. 736 с.

4. *Гаспаров Б. М.* Литературные лейтмотивы. М.: Наука, 1994. 303 с.

5. Горелик Г. Е. Воланд и пятимерная теория поля // Природа. Л., 1978. № 1. С. 159–160.
 6. Ершов Л. Ф. Ранняя сатира Михаила Булгакова // Творчество Михаила Булгакова. Л.: Наука, 1991. Кн. 1. С. 23–43.
 7. Круговой Г. Гностический роман М. Булгакова // Новый журн. Н.Й., 1979. № 134. С. 47–81.
 8. Лескисс Г. А. «Мастер и Маргарита» Булгакова (манера повествования, жанр, макро-композиция) // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1979. Т. 38. № 1. С. 52–59.
 9. Лотман Ю. М. Текст в тексте // Лотман Ю. Культура и взрыв. М.: Гнозис, 1992. С. 117–119.
 10. Скороспелова Е. Б. Замятин и его роман «Мы». М.: МГУ, 1999. 78 с.
 11. Соколов Б. В. Булгаковская энциклопедия. М.: Локид-Миф, 1996. 586 с.
 12. Соколов Б. В. Три жизни Михаила Булгакова. М.: Эллис Лак, 1997. 428 с.
 13. Чудакова М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова. М.: Книга, 1988. 672 с.
 14. Чудакова М. О. Общее и индивидуальное, литературное и биографическое в творческом процессе М. А. Булгакова // Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения. Л.: Наука, 1982. С. 133–150.
 15. Чудакова М. О. Творческая история романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Вопросы литературы. 1976. № 1. С. 218–253.
 16. Урюпин И. С. Национальные образы-архетипы в творчестве М. А. Булгакова. Дис. ... доктора филол. наук. Елец: ЕГУ, 2011. 245 с.
 17. Утехин Н. П. Исторические грани вечных истин // Современный советский роман: философские аспекты. Л.: Наука, 1979. С. 194–224.
 18. Яблоков Е. А. «Я — часть той силы...» (Этическая проблематика романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита») // Русская литература. М., 1988. № 2. С. 3–31.
-

УДК 82.161.1

Джулиани Рита,
филолог-славист, доктор наук, профессор,
Университет «Ла Сапиенца»,
Рим, Италия
giulianir@tiscali.it

БУЛГАКОВСКИЕ «ШТУКИ», ИЛИ КАК ПРЕВРАТИТЬ «БРОДЯЧЕГО ФИЛОСОФА» В МЕССИЮ¹

В статье анализируется один из частотных приемов в «Мастере и Маргарите» — анаморфоз, примененный к образу Иешуа. В романе Мастера Иешуа — беззащитный утопист, но, с точки зрения основного действия, его фигура выпрямляется: Иешуа — это «глава» «ведомства света», тот, кому дано право судить и прощать. В работе над текстом Булгаков тщательно редуцировал хронологические ориентиры, понуждая читателя к сотворчеству. Параллельно с еврейской Пасхой, описанной в иерусалимских главах, роман изображает и христианскую Пасху в московских. Христианская Пасха празднуется в первое воскресенье после весеннего полнолуния. Герои романа прибывают в свой вечный дом в первое воскресенье после весеннего полнолуния — то самое воскресенье, которое наступает сразу после полуночной луны. В булгаковском анаморфозе — это именно воскресенье Пасхи. Пасха играет в романе фундаментальную роль, что позволяет вписывать его в традицию «пасхального рассказа».

Ключевые слова: «Мастер и Маргарита», анаморфоз персонажа Иешуа, еврейская Пасха, христианская Пасха, «пасхальный роман».

Giuliani Rita,
philologist-slavist, Doctor of science, Professor,
“La Sapienza” University, Rome, Italy
giulianir@tiscali.it

BULGAKOV'S “TRICKS”, OR HOW TO TURN A “WANDERING PHILOSOPHER” INTO A MESSIAH

The article analyzes a frequent literary device in *The Master and Margarita* – anamorphosis – applied to the image of Yeshua. In the Master's novel, Yeshua is a defenseless utopian, but in the main action of the novel his figure straightens: he is the «head» of the «department of the light», the only one who has the right to judge and forgive. Working on the text, Bulgakov carefully reduced chronological indications, forcing the reader to co-create. In parallel with Pesach described in the Jerusalem chapters, the novel depicts Christian Easter in the Muscovite ones. Easter is celebrated on the first Sunday following the full Moon that occurs after the spring equinox. In the novel, the first Sunday after the spring full Moon is precisely the day when the lovers arrive at their eternal home. In Bulgakov's anamorphosis this is Easter Sunday. Easter plays a fundamental role in the novel: this allows us to include the novel in the tradition of the “Easter stories”.

Keywords: novel “The Master and Margarita”, anamorphosis in Yeshua character, Pesach and Christian Easter, “Easter story”.

Выход в свет научного издания романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» под редакцией Е. Ю. Колышевой (2014) [4] стал не только событием, но и переломным этапом в истории изучения романа. Основной текст романа, установленный редактором-текстологом, наконец позволяет анализировать и с большой точностью реконструировать процесс создания романа и лучше увидеть нарративные приемы Булгакова, в том числе и своего рода «обманные движения», которыми изобилует текст.

¹ Впервые: «Toronto Slavic Quarterly», 69, Summer 2019. Перевод с итальянского О. Б. Лебедевой. Публикуется с небольшими правками и дополнениями.

Булгаков — писатель-маньерист, если понимать под маньеризмом не художественную тенденцию, связанную с определенной эпохой историко-культурного развития, но определенную эстетическую концепцию, которая привержена элементам фантастики, эксцентричности и экспериментам с художественным языком и требует избегать реалистического отражения реальности. В этом аспекте Булгаков предстает как писатель, свободно заимствующий характерные для маньеризма приемы и трюки, в том числе — анаморфоз, преднамеренно искаженную картину, которая принимает правильный вид только при рассмотрении с определенной точки зрения. И если наблюдатель не встанет на эту точку зрения и не направит свой взгляд точно в предусмотренный мастером фокус, образ не будет распознан или деформируется (оптический анаморфоз).

Этот прием — один из наиболее частотных в романе «Мастер и Маргарита» [7, с. 404–415]. В предлагаемой работе я ограничусь только анаморфозами, связанными с образом Иешуа.

В романе Мастера Иешуа — это просто человек, словно сошедший со страниц трудов библеистов исторической школы, и к тому же — неспособный к борьбе утопист, с некоторыми признаками юродства, скромный целитель, который помогает Пилату избавиться от гемикрании. Если же взглянуть на него с точки зрения основного действия, его фигура выпрямляется и превращается в нечто иное: Иешуа — это «глава» «ведомства света», тот, кому дано право судить и прощать. Убедимся в этом на примерах.

В метаисторическом плане Иешуа — это верховный судия внеземного мира. Уже во второй редакции романа (1932–1936), в одном из пассажей, относящемся к 1934 г., Воланд отвечает Маргарите, просящей о прощении Пилата: «Об нем подумали те, кто не менее чем мы дальновидны» [4, т. 1, с. 293] и сам провозглашает свыше пришедшее прощение: «Прощен!» [4, т. 1, с. 294]. В этой же редакции концепт верховного судии весьма внятно сформулирован в обмене репликами между Воландом и Азazelло, впоследствии удаленном из основного текста: «Так вот, мне было велено... — Разве вам могут велеть? — О, да» [4, т. 1, 295]. Очевидно, что решение здесь принимает Иешуа, а Воланд выступает только в роли проводника и глашатая этого решения.

В основном тексте этот пассаж выглядит так: «<...> за него уже попросил тот, с кем он так стремится разговаривать» [4, т. 2, с. 802]. Еще более очевидным образом эта атрибутированная Иешуа функция высшего судии проявляется в главе «Судьба Мастера и Маргариты определена»:

[Воланд] — Что же он велел передать тебе, раб?

— Я не раб, — все более озлобляясь, ответил Левий Матвей, — я его ученик.

— Мы говорим с тобой на разных языках, как всегда, — отозвался Воланд, — но вещи, о которых мы говорим, от этого не меняются. Итак...

— Он прочитал сочинение мастера, — заговорил Левий Матвей, — и просит тебя, чтобы ты взял с собою мастера и наградил его покоем. Неужели это трудно тебе сделать, дух зла?

— Мне ничего не трудно сделать, — ответил Воланд, — и тебе это хорошо известно. — Он помолчал и добавил: — А что же вы не берете его к себе в свет?

— Он не заслужил света, он заслужил покой, — печальным голосом проговорил Левий.

— Передай, что будет сделано, — ответил Воланд и прибавил, причем глаз его вспыхнул: — И покинь меня немедленно [4, т. 2, с. 788].

Таким образом, Иешуа атрибутирована не только функция суда: он является и высшей инстанцией прощения и милосердия. Тема дарованного Иешуа прощения — сквозная во всех редакциях романа. В главе XXXII «Последний полет» второй редакции Воланд сообщает Мастеру:

Ты награжден. Благодарю бродившего по песку Ешуа, которого ты сочинил, но о нем более никогда не вспоминай <...>. Исчезнет из памяти дом на Садовой, страшный Босой, но исчезнет мысль о Ганозри и о прощенном игемоне [4, т. 1, с. 357].

В этой же редакции, как Воланд сообщает Мастеру, прощение ожидает и демона Коровьева-Фагота:

<...> Он неудачно однажды пошутил, шепнул Воланд, — и вот осужден был на то, что при посещениях земли шутит, хотя ему и не так уж хочется этого. Впрочем, надеется на прощение. Я буду ходатайствовать [4, т. 1, с. 356]¹.

В пятой редакции (1937–1938) заключительные строки романа, датированные 22–23 мая 1938 г. гласят:

Мастер одной рукой прижал к себе подругу и погнал шпорами коня к луне, к которой только что улетел прощенный в ночь воскресенья пятый прокуратор Иудеи Понтий Пилат [4, т. 1, с. 836]².

Следовательно, Иешуа дарует прощение: он не только принимает решение простить Мастера, но даже отменяет грех трусости Пилата: вина прокуратора просто отменена. Эта характеристика Иешуа усиливается во второй редакции эпилога: в то время как в финале шестой редакции (1938), впоследствии переработанном, Пилат исчезал в бездну [4, т. 2, с. 517], во второй редакции эпилога «прощенный в ночь на воскресенье» игемон разговаривает с Иешуа, который утешает его, сообщая, что казни не было: «милосердие Иешуа столь велико, что он не просто просит об освобождении Пилата, но стремится избавить его от мук совести» [9, с. 392].

Иешуа отпускает грех трусости в ночь с субботы на воскресенье, значит, его образ ассоциативно окружается ореолом атрибутов Иисуса Христа, Вседержителя, Господа и Спасителя. Именно эти ассоциации, вызываемые образом Иешуа в метаэмпирическом нарративе романа, позволяют идентифицировать образ «бродячего философа» с Иисусом Христом. Установить расхождения между традиционным христианским представлением о Христе и булгаковским Иешуа — дело богословов; но на уровне фабулы романа эти атрибуты Иешуа сомнений не вызывают.

Тематическое и стилевое богатство романа «Мастер и Маргарита» затрудняет однозначное определение его жанра, поскольку это философский, энциклопедический, универсальный роман — но в то же время и роман фантастический и сатирический, в необъятном пространстве которого уживаются авторский нарратив, театральность, цирковое искусство и легкий жанр варьете. Роман Булгакова с невероятной легкостью и непринужденностью совмещает комiku и трагiku, метафизику и фантастику, отражая реальность страшных сталинских лет и одновременно становясь своего рода смеховым заклинанием жутких демонов той эпохи. Впрочем, роман Булгакова органично вписывается и в другую традицию русской литературы — в традицию «пасхального рассказа» [8] (в нашем случае — романа).

Подвергнутый тщательному анаморфозу, праздник Пасхи играет в «Мастере и Маргарите» фундаментальную смыслообразующую роль — и это не только литературоведческая гипотеза, но реальность текста.

Начало сюжета новозаветных эпизодов романа эксплицитно датировано 14 днем весеннего месяца нисана — днем, когда начинается еврейский праздник Пасхи: указание прямое, но понятное только читателю-еврею или очень образованному человеку. Более скрытым является указание на день, в который начинается новая жизнь для двоих влюбленных и Понтия Пилата. Если принять за отправную точку идентификации этой хронологической вехи романа убеждение, что действие тесно связанных между собой иерусалимских и московских эпизодов романа прямо соотнесено по времени их развертывания, то мы убедимся, что иерусалимские главы романа разворачиваются в хронологическом промежутке от пятницы до рассвета субботы, а московские — со среды до рассвета воскресенья. Воланд появляется в Москве в среду вечером и покидает столицу на закате в субботу. Мастер и Маргарита уходят в свой вечный дом на рассвете воскресенья. Время действия романа дает точный ориентир для установления периода, в который оно происходит: это весеннее полнолуние, празднуя которое булгаковский Сатана обычно проводит большой бал — и этот бал происходит в ночь с пятницы на субботу.

В христианской литургической традиции Пасха празднуется в первое воскресенье после весеннего полнолуния. В романе Булгакова первое воскресенье после весеннего полнолуния — то самое, в которое двое влюбленных прибывают в свой вечный дом: рассвет воскресенья, который наступает сразу после полуночной луны:

<...> Мастер и Маргарита увидели обещанный рассвет. Он начинался тут же, *непосредственно после полуночной луны*. Мастер шел со своею подругой в блеске первых утренних лучей через каменистый мшистый мостик [4, т. 2, с. 803; курсив наш. — Р. Дж.].

Следовательно, воскресенье, в которое решаются судьбы протагонистов — это в булгаковском анаморфозе именно воскресенье Пасхи, и все события, которые происходят в это воскресенье, являются пасхальными по своей сути: отпущение грехов и воскрешение мертвых. Голосом Мастера Пилат избавлен от угрызений совести, которые терзали его на протяжении двух тысячелетий; грех трусости прощен. В свою очередь, умершие в физической жизни Мастер и Маргарита воскресают к новой вечной жизни, обретая наконец покой. Символично и то, что перед самым рассветом пасхального воскресенья Воланд и его свита буквальным образом низвергаются со сцены; и в самом деле, присутствие дьявола несовместимо с праздником Пасхи: «— Прощайте! — одним криком ответили Воланду Маргарита и мастер. Тогда черный Воланд, не разбирая никакой дороги, кинулся в провал, и вслед за ним, шумя, обрушилась его свита» [4, т. 2, с. 803].

Параллельно с еврейской Пасхой, описанной в иерусалимских эпизодах, роман изображает и христианскую Пасху в московских. Таким образом, в романе Булгакова — две Пасхи, одна — в основном нарративе, другая — во вставных эпизодах зеркального текста в тексте, в романе Мастера.

Интересно проследить тот путь, которым Булгаков пришел к окончательной хронологии своего романа. В долговременном процессе становления текста романа писатель перебрал множество вариантов хронологической приуроченности его московских эпизодов. В первой редакции (1928–1930) действие романа начиналось 5 июня, в среду [4, т. 1, с. 12]. В некоторых тетрадах 1931 г. действие было отнесено в будущее — один из излюбленных булгаковских приемов (вспомним повесть «Роковые яйца» и пьесу «Блаженство») — к 14 июня 1945 г., субботе [4, т. 1, с. 120]. В годы работы над второй редакцией время действия романа оставалось неопределенным: в варианте первой главы 1932 г. нет никаких указаний на это время, но пассаж: «пошел к тому месту, где *некогда* стоял Храм Христа Спасителя» [4, т. 1, с. 159; курсив наш. — Р. Дж.] заставляет предположить, что оно все еще по-прежнему оставалось будущим: храм был взорван динамитом и разрушен 5 декабря 1931 г., всего несколькими месяцами раньше создания текста этой редакции. Действие было приурочено к началу лета, поскольку пробуждение Степы Лиходеева было датировано 2 июля [4, т. 1, с. 163].

В 1933 г. Булгаков внимательно занимался календарем романских событий, которому придавал, как это очевидно, большое значение: однако в «разметке глав», предпринятой в октябре 1933 г. [4, т. 1, с. 211–212], время начала романного действия в I главе (имевшей первоначальное название «Седьмое доказательство») все еще неопределенно: Булгаков записывает (потом вычеркивает) «22-го июня», далее добавляет «Апрель» и «вечером». Напротив, датировка следующих глав достаточно четкая: к их названиям писатель добавляет и даты: «День 23. VI» (гл. 4–6), «Вечер 23. VI» (гл. 7), «23. VI. Вечер, ночь» (гл. 8), «23. VI. Ночь» (гл. 9). Шабаш имел место в ночь с 24 на 25 июня, в пятницу [4, т. 1, с. 212]. Последняя, XXI глава сопровождалась указанием: «Полет. Понтий Пилат. Воскресенье» [4, т. 1, с. 212]. На этой стадии работы над текстом романа было актуально летнее солнце-стояние, во многих культурах озаменованное магическими ритуалами, а в русской — связанное с ночью накануне Ивана Купалы (Вальпургиева ночь, напротив, отмечалась весной, 30 апреля). Любопытно заметить, что в 1932 г. 24 июня приходилось на пятницу — Булгаков следовал календарю предшествующего года.

В «Окончательной разметке глав», предпринятой между 1934 и 1935 гг., действие романа передвинулось на май, сначала на 10, потом на 8 мая с пометой «Среда?» [4, т. 1, с. 296]: автор еще колебался относительно дня недели. С этого момента май окончательно определился как время действия романа и, начиная с четвертой редакции 1937 г., днем недели стала среда. В этой редакции внимание писателя к хронологии московских событий стало поистине щепетильным: в «разметке глав» 1937 г. действие сопровождается пометами I, II, III день, уточнениями времени суток (ночь, день) и, в некоторых случаях, даже часа, но числа месяца более не указываются.

Вниманию автора к четкой разметке хронологии событий составляет конкуренцию его же прогрессирующая тенденция к сокрытию этой хронологии от глаз читателя: в шестой редакции (1938–1939) в I главе Булгаков сначала отмечает, а потом вычеркивает день начала событий: «в среду» [4, т. 2, с. 92]; то же самое происходит и в VII главе («Нехорошая квартира») [4, т. 2, с. 195]. В основном тексте для того, чтобы понять, что действие происходит в среду, бедный читатель должен добраться до IX главы [4, т. 2, с. 605]. И приуроченность конца земной истории протагонистов к воскресенью тоже завуалирована: в XXX главе пятой редакции («Прощение») на последних двух ее страницах добрых 4 раза упомянуто воскресенье как время ее действия [4, т. 1, с. 835–836], тогда как в основном тексте романа это указание исчезает, заменяясь двукратно упомянутым «рассветом» [4, т. 2, с. 803]. То же самое происходит и в шестой редакции, в которой, однако, имеется весьма значимая деталь, касающаяся графики слова «воскресенье»: в финальном абзаце, вычеркнутом автором, но восстановленном в вариантах Елены Сергеевны (1963) и Лидии Яновской (1989), слово «воскресение» написано писателем в этом графическом варианте: не «воскресенье»³, а «прощенный в ночь на воскресение» [4, т. 2, с. 516–517].

Возникает впечатление, что Булгаков, столь внимательный к хронологии событий, в течение долгого времени работы над текстом романа тщательно рассчитывал подсказки читателю в своего рода маньеристской игре редукции хронологических ориентиров, понуждая читателя к сотворчеству и подталкивая его к реконструкции своеобразного пазла романной хронологии.

Можно было бы возразить, что Пасха крайне редко приходится на май, но если мы проверим даты Пасхи за годы работы Булгакова над романом, то обнаружим, что в 1929 г. православная Пасха пришлась на 22 апреля — т.е. на 5 мая по григорианскому календарю, который был введен в России после революции⁴. Не стану утверждать на этом основании, что действие романа отнесено именно к 1929 г., однако в любом случае май как месяц Пасхи вполне соответствует представлениям православной церкви. Следовательно, к вящему стыду интерпретаций романа как светского или фантастического, «Мастер и Маргарита» вполне укладывается в традицию «пасхального рассказа» в силу подспудной, но несомненной доминанты в его смыслах праздника Пасхи, этого своеобразного фокуса романной интриги — доминанты не только иерусалимских, но и московских эпизодов, доминанты, тщательно скрытой в подтексте романа.

В генетической памяти романа присутствуют также элементы средневековых западноевропейских представлений о священном мирообразе, в котором божественное начало противопоставлено дьявольскому. В подготовительных материалах, содержащихся в одной из тетрадей 1928 г., частично дефектной, Булгаков подчеркнул, с целью их дальнейшего распространения, две записи: «О Боге» и «О дьяволе» — это очевидные сюжет-но-тематические узлы будущего романа [4, т. 1, с. 49], но даже записал материалы, касающиеся демонологии, Средних веков и Возрождения [4, т. 1, с. 49]. Так же, как и в моралите раннего Ренессанса, Мастер лишен имени. Тем не менее, он не является ни человеком вообще, в отличие от имярек старинного священного действа, ни каким-то человеком, поскольку он, несмотря на свою физическую, психическую и социальную немощь, все же Мастер — т.е. художник-творец. Характер священнодействия, приданный тексту романа, связан, как это было уже давно замечено [15, с. 3–4; 6, с. 315–316, 322–325], и с киевскими истоками мировоззрения Булгакова, с традицией украинского народного театра, с вертепом, кукольным

театриком, который имел два взаимосвязанных уровня действия [11, с. 177–179]⁵. На высшем уровне были представлены эпизоды священной истории (мистерия Рождества, с вертепом и яслями), на низшем — мистерия царя Ирода, который кончает свои дни в аду, утащенный туда дьяволом, а также бурлескные интермедии на темы повседневной жизни [12, с. 325–372]. А в романе «Мастер и Маргарита» священное действо сливается со злободневной сатирой в эсхатологической перспективе.

Годы изучения романа «Мастер и Маргарита» сделали очевидным пасхальный элемент его сюжета, так хорошо замаскированный анаморфозами текста. Иешуа представлен в романе не только как исторический персонаж, но и как глава «ведомства света», обладающий властью отпускать грехи, судить мертвых, освобождать угнетенных (Пилат, Мастер и Маргарита) и давать жизнь вечную после физической смерти. В его редакциях текст романа как бы «христианизируется» в возрастающей прогрессии, параллельно ужесточению сталинского террора. Неслучайно знаменитый девиз Воланда: «Все будет правильно, на этом построен мир» [4, т. 2, с. 802] появляется в тексте романа очень поздно, только в шестой редакции 1938–1939 гг. [см.: 4, т. 2, с. 514], когда Россия была подавлена великим террором, а Булгаков — своими вынужденной маргинальностью и болезнью. Утверждение Воланда обещает не только автору, но и читателю высшую, потустороннюю справедливость, которая будет дарована человеку, художнику, страдающей России. И это обещание вполне в духе христианской эсхатологии, к которой, напомним, восходит эпиграф к роману «Белая гвардия»: «И судимы были мертвые по написанному в книгах сообразно с делами своими...» (Откр. 20: 12).

Все это, конечно, не значит, что роман Булгакова — акт его христианского вероисповедания⁶ и тем более он не воплощает в себе интенцию прозелитизма — просто его следует рассматривать как текст, основанный на внутреннем убеждении, или, может быть, на одной только надежде, что вполне возможно для писателя, бывшего сыном теолога и выросшего в атмосфере Киевской духовной академии, писателя, жившего в такие годы, когда перспектива победы Зла приобрела апокалипсический характер.

Кроме того, роман «Мастер и Маргарита» является одним из самых убедительных доказательств целительной мощи творчества. В свое трагическое время Булгаков сотворил утешительный образ замещающей реальности и благодаря своим хрупким персонажам-лунатикам сумел подтвердить свободу и величие искусства, заклиная таким образом свое собственное страдание; он сумел пережить, вероятно, самые мрачные для всей истории России и ее культуры времена. Вопреки всякой очевидности он не утратил надежды на то, что «все будет правильно», что может быть прощен «самый страшный порок»: та трусость, которой отмечена как его собственная частная жизнь, так и жизни Пилата и Мастера, и что человек может воскреснуть к вечной жизни, обретя покой.

Примечания

1. В соответствующем пассаже основного текста [4, т. 2, с. 800] текст иной и не содержит мотива прощения.

2. Знаменитая финальная фраза романа в гл. XXXII («Прощение и вечный приют»): «<...> прощенный в ночь на воскресение сын короля-звездочета, жестокий пятый прокуратор Иудеи, всадник Понтий Пилат», присутствующая, но вычеркнутая в шестой редакции [4, т. 2, с. 517], восстановленная в машинописи, подготовленной Еленой Сергеевной в 1963 г., не была включена Е. Ю. Колышевой в реконструированный ею текст (мотивировку см. там же). О закономерности этого вычеркивания см. критическую заметку: [10].

3. Л. Яновская тоже принимает транскрипцию «воскресение» [см.: 2, с. 710]. Напротив, в версии Елены Сергеевны транскрипция «воскресенье» [см.: 1, с. 799].

4. Совпадение времени действия романа с праздником православной Пасхи уже было отмечено Г. Лесскисом в его комментариях [ср.: 3, т. 5, с. 631]. Краткое замечание на эту тему находим и у Б. М. Гаспарова: «Заметим, что первая сцена “Фауста” Гёте происходит в канун Пасхального воскресенья; Фауст должен умереть, и его возвращение к жизни (т.е. “воскресение”) является результатом договора с дьяволом. Эта парадоксальная деталь, быть может, сыграла свою роль в слиянии легенды

о Фаусте и евангельского повествования у Булгакова. Во всяком случае, во многих его произведениях критические события происходят в весенние месяцы и имеют явные пасхальные ассоциации» [5, с. 99–100].

5. К традициям вертепа восходит и один из эпизодов «Записок покойника (Театральный роман)», в котором Булгаков описывает зарождение замысла пьесы «Дни Турбиных»: «Тут мне начало казаться по вечерам, что из белой страницы выступает что-то цветное. Присматриваясь, шурясь, я убедился в том, что это картинка. И более того, что картинка эта не плоская, а трехмерная. Как бы коробочка, и в ней сквозь строчки видно: горит свет и движутся в ней те самые фигурки, что описаны в романе. Ах, какая это была увлекательная игра, и не раз я жалел, что кошки уже нет на свете и некому показать, как на странице в маленькой комнатке шевелятся люди. Я уверен, что зверь вытянул бы лапу и стал бы скрести страницу. Воображаю, какое любопытство горело бы в кошачьем глазу, как лапа царапала бы буквы!»

С течением времени камера в книжке зазвучала. Я отчетливо слышал звуки рояля. Правда, если бы кому-нибудь я сказал бы об этом, надо полагать, мне посоветовали бы обратиться к врачу. Сказали бы, что играют внизу под полом, и даже сказали бы, возможно, что именно играют. Но я не обратил без внимания на эти слова. Нет, нет! Играют на рояле у меня на столе, здесь происходит тихий перезвон клавишей...» [3, т. 4, с. 434].

6. Вопрос о том, был ли Булгаков верующим — из области личной жизни писателя и темой данной статьи не является. Относительно религиозных взглядов писателя было написано много. Одна из недавних публикаций — мемуары Н. В. Шапошниковой, принадлежавшей к семье близких знакомых Булгакова. Она решительно опровергает достоверность эпизода встречи Булгакова с итальянским писателем Курцио Малапарте, который в своем романе (не в воспоминаниях!) «Бал в Кремле» описал эту встречу, якобы имевшую место в первый день пасхальной недели 1929 г., во время которой Булгаков будто бы сказал: «Христос ненавидит нас». По свидетельству Н. В. Шапошниковой, «Михаил Афанасьевич всегда на Пасху старался принять у себя гостей с угощением на белой чистой скатерти, как положено было на Руси. Когда его спрашивали, почему он не боится, что его за это осудят, он отвечал: “Мы же русские, православные люди”» [13, с. 6–10; 14, с. 58–60].

Литература

1. Булгаков М. Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита. М.: Худож. лит-ра, 1973. 816 с.
2. Булгаков М. Избранные произведения: в 2 т. Киев: Днипро, 1989. Т. 2. 748 с.
3. Булгаков М. Собрание сочинений: в 5 т. М.: Престиж-книга, 1989–1990.
4. Булгаков М. А. Мастер и Маргарита. Полное собрание черновиков романа. Основной текст: в 2 т. / состав., текстолог, публикатор, автор предисл. и коммент. Е. Ю. Колышева. М.: Изд. «Пашков дом», 2014. Т. 1. 840 с. Т. 2. 816 с.
5. Гаспаров Б. М. Новый Завет в произведениях М. А. Булгакова // Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. М.: Наука, 1994. С. 99–100.
6. Джулиани Р. Жанры русского народного театра и роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени / сост. А. А. Нинов. М.: СТД РСФСР, 1988. 492 с.
7. Джулиани Р. Пилат у Булгакова: от структуры к поэтике «Мастера и Маргариты» // Булгаков, его время и мы. Michał Bułhakow, jego czasy i my / под ред. Г. Пшебинды и Я. Свежего. Краков: Skriptum, 2012. С. 404–415.
8. Есаулов И. А. Пасхальность русской словесности. М.: Кругъ, 2004. 560 с.
9. Колышева Е. Ю. Пространство бездны в истории текста романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Восток — Запад: пространство локального текста в литературе и фольклоре: сб. науч. статей к 70-летию проф. А. Х. Гольденберга. Волгоград: ВГСПУ, 2019. 471 с.
10. Поволоцкая О. К проблеме последнего абзаца 32-й главы романа «Мастер и Маргарита» // «Toronto Slavic Quarterly», N. 63, Winter 2018.
11. Софронова Л. А. Старинный украинский театр. М.: Росспэн, 1996. 327 с.
12. Фольклорный театр / сост., вступ. статья, предисл. к текстам и коммент. А. Ф. Некрыловой и Н. И. Савушкиной. М.: Современник, 1988. С. 325–372.

13. *Шапошникова Н. В.* Михаил Афанасьевич Булгаков, выдуманный Курцио Малапарте. М.: Изд-во Благотворительного фонда им. М. А. Булгакова, 2018. С. 6–10.
14. *Malaparte C.* Il ballo al Kremlin. Milano, 2012. Р. 58-60 (русский перев.: *Малапарте К.* Бал в Кремле / перевод А. Ямпольской, вступ. статьи и комм. М. Одесского, С. Гардзонио и Н. Громовой. М.: АСТ, 2019).
15. *Milne L.* The Master and Margarita. A Comedy of Victory. Birmingham, 1977. 55 p.
-

УДК 821.161.1(092)

Иваньшина Елена Александровна,
доктор филологических наук, профессор,
Воронежский государственный педагогический университет
sergiencou@yandex.ru

РОМАН М. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА» В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРНОЙ ТИПОЛОГИИ

Роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» рассматривается в статье как текст, моделирующий противостояние двух культурных кодов в ситуации резкого культурного слома, смены культурной парадигмы. Структура романа позволяет говорить о соотношении художественного моделирования Булгакова с семантическим (символическим) типом культуры, который Ю. М. Лотман называет «средневековым». На этот культурный код указывает, в числе прочих признаков, особое отношение к знакам, которые связывают изображаемое с явлениями другого ряда. Значение персонажа и его поведения определяется соотносительностью с сущностями другого ряда (с другими персонажами внутри романа и с поведенческими моделями средневековой культуры), поэтому особое значение в статье уделяется отношениям подобия. Через систему структурных эквивалентностей позиция автора романа по отношению к господствующей культурной модели актуализируется как обратное (изнаночное) поведение.

Ключевые слова: культурная память, модель, структура, конфликт, знак, подобие, замещение, антиповедение, дешифровка.

Ivanshina Elena A.,
Doctor of Philology, Professor,
Voronezh state pedagogical University
sergiencou@yandex.ru

BULGAKOV'S NOVEL "THE MASTER AND MARGARITA" IN THE CONTEXT OF CULTURAL TYPOLOGY

Bulgakov's novel "The Master and Margarita" is considered in the article as a text that models the confrontation of two cultural codes in a situation of sharp cultural break, change of cultural paradigm. The structure of the novel allows us to talk about the correlation of Bulgakov's artistic modeling with the semantic (symbolic) type of culture, which Yu. Lotman calls "medieval". This cultural code is indicated, among other features, by a special attitude to signs that connect the depicted with completely different phenomena. The meaning of a character and its behavior is also determined by its correlation with other entities (with other characters within the novel and with behavioral models of medieval culture). Therefore, the article pays special attention to similarity relations. Through a system of structural equivalences, the position of the author of the novel in relation to the prevailing cultural model is actualized as a reverse (wrong side) behavior.

Keywords: cultural memory, model, structure, conflict, sign, similarity, substitution, anti-belief, decryption.

Художественное моделирование М. Булгакова соотносимо с семантическим (символическим, парадигматическим) типом культуры, который Ю. М. Лотман называет «средневековым». Для этого типа моделирования действительности «характерно представление о том, что в начале было слово. Мир представлялся как слово, а акт творения — как создание знака» [1, с. 402]. В романе «Мастер и Маргарита» все позиции, имеющие отношение к этому культурному коду, отражены в полной мере.

Для культурного сознания средневекового типа характерно деление мира «на две группы, резко противопоставленные друг другу по принципу значимости — назначимости» [1, с. 402]; отделение реального от знакового лежало в основе мирозерцания средневекового человека. Принадлежащее практической жизни попадало в разряд незначи-

мого; как социальное существо средневековый человек «должен был презирать вещи и стремиться к знакам» [1, с. 403].

В романе о литературе (именно таким романом является «Мастер и Маргарита») знаковость имеет отношение к слову: создание знака мыслится как создание текста. В ершалаимском романе эта миссия возлагается на Левия Матвея, который бросает деньги на дорогу и начинает *записывать* за Иешуа то, что тот *говорит*. Вспомним комментарий Иешуа, который он дает этим записям на допросе у Пилата: по словам арестованного, человек с козлиным пергаментом неверно записывает за ним. Но после смерти Иешуа текст Левия — единственный источник, который становится материальным выражением утраченного идеального содержания (слов Иешуа).

Следующий текст в текстовой парадигме «Мастера и Маргариты» — роман мастера, однажды нашедшего деньги в корзине с грязным бельем (словно унаследовавшего их от Левия Матвея) и вложившего эту подброшенную судьбой «ссуду» в написание романа, который по сей день раздражает определенный тип читателей свободой обращения с каноническими источниками. Главный герой этого романа — Иешуа, против слов которого направлена охранительная сила Синедриона.

И третий текст в романной парадигме — московский роман, в который «вложены» оба предшествующих текста и в котором героем (в тринадцатой главе) объявлен сам безымянный мастер, роман которого приговорен к небытию советской цензурой. Умирая, мастер оставляет своим наследником Ивана Бездомного, завещая ему написать продолжение его романа.

Три текста (если рассматривать роман как концентрическую «геральдическую конструкцию») представлены в линейной развертке двумя компонентами (московским и ершалаимским). Каждый из двух компонентов несет в своей структуре образ текста, которому он наследует. Таким образом, структура булгаковского романа — модель текстопорождения, у которого есть начало (слово Иешуа), но нет завершения. Такая структура является моделью культурного кода, к которому относит себя «архитектор» романа, подобный изображенному в нем мастеру.

Для той исторической реальности, в контексте которой живут и пишут мастер и автор большого романа, актуален другой культурный код. Если мастер и автор «Мастера и Маргариты» представляет культуру текстов, то в изображенной московской реальности актуальна культура правил; в таком типе культуры (ср. с классицизмом) правила написания текстов ценятся выше самих текстов, создание которых превращается в контролируемое производство.

Учитывая разность культурных кодов автора «Мастера и Маргариты» и той реальности, которую он изображает, налицо конфликт изображенной реальности с языком моделирования, а если смотреть шире — конфликт искусства и жизни.

Мы говорим сейчас не о конфликте двух составляющих роман разностильных компонентов (московского и ершалаимского), а именно о конфликте изображающего сознания и изображенного мира. Отношение московского текста с ершалаимским можно представить как отношение подобия. Именно так Ю. М. Лотман характеризует одну из особенностей культуры символического типа: «Между содержанием и выражением существует отношение подобия: знак строится по иконическому принципу. Выражение является как бы отпечатком содержания» [1, с. 407]. Изображенное в московском романе получает истолкование через ершалаимские фрагменты. То место и та роль, которые отводятся мастеру и его роману, эквивалентны месту и роли, которые отводятся Иешуа. И ту же роль берет на себя автор «Мастера и Маргариты» — третий пишущий в представленном ряду (он, в свою очередь, наследует мастеру и подобен Ивану Бездомному). И как в романе мастера подвергаются пересмотру позиции в мире Иешуа и Пилата, так в романе о мастере подвергается пересмотру место в культуре безымянного мастера и его сожженного романа, а сам роман программирует посмертную судьбу его автора. Перед нами тот случай, когда значение персонажа или события определяется «соотнесенностью его с сущностями другого ряда» [1, с. 409].

В изображенной же реальности, относящейся к другому типу культуры, значение того или иного человека или явления определяется «не соотносительностью его с сущностями другого ряда, а включением в определенный ряд <...> существовать — это значит быть частью. Целое ценно не тем, что оно символизирует нечто более глубинное, а само собой, — тем, что оно церковь, государство, отечество, сословие» [1, с. 409)]. Этот тип культуры представлен МАССОЛИТОм.

Говоря о моделирующем характере мира произведения, Е. Фарино разграничивает язык как «мир» и мир как «язык» [5, с. 72–75]. Структура булгаковского романа моделирует текстосферу, а не реальный мир; последний, разумеется, существует в «кадре», но занимает здесь подчиненное положение по отношению к реальности письма (изображенный мир исходит из обратного — из доминирования реальности над искусством и навязывания ему своих правил). Следуя за Е. Фарино, можно сказать, что Булгаков использует мир как материал для репрезентации интеллектуальной деятельности, в которой участвуют языки и тексты. Два составляющие роман текста (ершалаимский и московский) — синонимичные и изоморфные варианты (или разные уровни) некоторого единого инвариантного значения, которое в разной степени просвечивает в различных конструктивных пластах. Единое значение, о котором может идти речь, — отношения, связывающие государственную власть и того, кто производит слово (устное или письменное, талантливое или бездарное, конъюнктурное или независимое). Это не только *человек пишущий*, но и *человек говорящий*. Когда речь идет о моделировании текстосферы через объекты «реального мира», можно говорить о разрыве с референтной функцией и о превращении мира из объекта изображения в язык (мир и его отдельные явления переходят из ранга предмета в ранг знака, носителя значения), то есть о переводе произведения из ранга сообщения в ранг источника информации. «В этом случае речь идет не о свойствах изображенного, а о стоящей за ним концепции мира» [5, с. 74]. В этом смысле можно предполагать, что авторская концепция мира в «Мастере и Маргарите» утверждает приоритет искусства по отношению к реальности.

В символическом (парадигматическом) типе культуры ценность знаков зависит от убывания в них удельного веса «материального», то есть выражения. Вспомним гоголевского Башмачкина: в его истории одни знаки (буквы) вытесняются другим (новой шинелью), и по мере проявления героя в реальном мире убывает, истончается его связь с сакральным содержанием (знаками которого являются буквы). В то время как сытое счастье члена МАССОЛИТа обеспечивается наличием знака принадлежности к организации (писательского удостоверения, вызывающего зависть обывателя), счастье мастера, сочиняющего в своем подвальчике роман о Понтии Пилате, сродни счастью Башмачкина, погруженного в «каллиграфический эрос» (М. Вайскопф). Безымянность мастера и его маргинальный статус (непринадлежность к писательскому профсоюзу) подобны невидимости Башмачкина для петербургского мира.

Подлинно знаковой ценностью наделено в романе только слово, которому вещи и деньги (а уж тем более документы) противопоставлены как не-знаки. Презрение к деньгам и вещам и стремление к знакам в романе демонстрируют Левий Матвей и Маргарита. Получив от судьбы сказочную ссуду в сто тысяч рублей, мастер инвестирует эти деньги в творчество, переводит не-знаковое в знаковое. Подобно Башмачкину, он переодевается в *прекрасный серый костюм*, который становится в романе корпоративной приметой пишущих (вспомним появившегося в дорогом сером костюме Воланда, облаченного в *серенькую летнюю пару* Берлиоза). В историях *исчезнувшего* чиновника Прохора Петровича и *отсутствующего* критика Латунского костюмы замещают хозяев (один пишет, другой подвергается утоплению за то, что написал). Этот прием согласуется с той замещающей функцией знака, которая характерна для средневековой культуры [1, с. 404]. Так что и переодевание мастера можно считать знаковым: переодевшись, он словно вступает в тот магический круг, из которого вышел переодевшийся Башмачкин (при зеркальности смыслов итог оказался таким же фатальным).

В культуре символического типа «наиболее высоко будет стоять знак с нулевым выра-

жением — несказанное слово» [1, с. 406]. Таким знаком становятся в романе последние слова Иешуа, которых жаждет Пилат, и написанный, но сожженный роман мастера, в котором рассказывается о судьбе этих слов. «Худшим из пороков является трусость», — такое сообщение получает прокуратор Иудеи от казненного им философа. Именно это сообщение, возможно, и является формулировкой еще одного общего значения, которое распространяется на весь роман, так как имеет отношение не только к Понтию Пилату. «Мастер и Маргарита» — роман о трусости и порождающем ее страхе, преодолеть которые можно только пересозданием реальности (реальным или виртуальным). Чтобы это пересоздание могло состояться, пишущий (говорящий) должен быть свободен, а это не допускается устройством той реальности, которая изображена в романе. Поэтому в «Мастере и Маргарите» несказанное, замещенное слово — как изображенное (в тех диалогах, которые Пилат ведет с Афранием и Иешуа), так и изображающее — имеет особую ценность и актуализирует для читателя процесс дешифровки, соотносимый с толкованием сновидений (и лечением неврозов).

Итак, в «Мастере и Маргарите» тот (символический) тип культуры, к которому относит себя автор и который он моделирует всей художественной структурой романа, осознает себя в конфликте с другим типом культуры, который представлен в изображенной реальности (этот конфликт подобен сосуществованию Бащмачкина с миром Петербурга). К этому типу культурного кода, который Ю. М. Лотман определяет как синтактический, относятся и ершалаимский, и московский мир. При всей разности иудейского и советского менталитетов (первый ориентирован на «старое», на «свои» священные тексты, второй — на «новое», на грамматику соцреализма; в первом ведущие позиции занимает церковь, во втором — государство), в романе Ершалаим и Москва соотнесены по принципу комплиментарности (это предмет особого разговора). В частности, свой андеграунд есть и в московском, и в ершалаимском сюжете: в московском это мастер, в ершалаимском — Иешуа, Левий Матвей и Афраний; разница в том, что Иешуа выступает как новатор, а мастер — как традиционалист, но и сами канонические системы в ершалаимском и московском мирах сориентированы зеркально.

Характеризуя синтактический тип культуры, Лотман в числе прочих особенностей выделяет игнорирование символических значений явлений и событий: «мир живет не в отношении двух рядов (сущности и выражения), а в одном каком-либо: церковном или государственном [1, с. 407]. Конечно, в Иудее всё обстоит сложнее, мы видим здесь еще и конфликт первосвященника Каифы с римским прокуратором (местной религиозной власти и представителя римской администрации), но не будем забывать, что этот образ Иудеи создан как отражение московского мира. «Различное на уровне описания делается однотипным. Изоморфизм часто порождается механизмом описания» [1, с. 77]. Каифа показан здесь человеком, действительно игнорирующим символические смыслы (именно такие смыслы характерны для высказываний Иешуа). В духе этих высказываний он чувствует противоречие *букве* Закона и видит угрозу иудейской вере. Стремление к здравому смыслу и неверие символическому (пречувствиям и предсказаниям) демонстрирует и Берлиоз в разговоре сначала с Бездомным, а потом и с Воландом. Пилат более чувствителен к предчувствиям, особенно в контексте толкования арестантом его невротического состояния. Но в изображенной реальности символические смыслы вытесняются буквальными.

Почему мастер написал роман о Пилате, насмешив этим даже Воланда? Почему обратился к мифу (который Берлиоз опровергает в первой главе романа как выдумку)? В культуре символического типа писатель — не творец, а посредник, через которого «выявляется, делается видимым то выражение, которое заложено в самом содержании»; «возможность новых и оригинальных текстов в принципе отвергается. Новый текст — всегда открытый старый. Художник не создает новое, а открывает бывшее до него и вечное. Функция его при создании текста напоминает роль проявителя в создании фотографического изображения» [1, с. 407]. Именно такая роль достается мастеру, верно угадавшему и заново открывшему («проявившему») сюжет страстей Христовых.

В случае с романом мастера перед нами как раз пример вытеснения реального символическим. В романе мастера сосуществует память разных текстов. Этот роман — образ литературной традиции, которой подражает мастер (он рассказывает Ивану, как прежде чем сесть за сочинение романа, накопил книг и прочитал их). Подражание образцам — обязательная культурная установка Средневековья.

Обращаясь к евангельскому сюжету, мастер имеет дело не просто с образцовым, а со священным текстом. Ершалаимские главы в составе «Мастера и Маргариты» вызвали столько разноречивых эмоций именно потому, что их восприняли как покушение на священный текст. В рецептивной практике произошло подобное тому, в чем Каифа обвинил Иешуа. Однако в романе изображен процесс текстопорождения, а реальность, изображенная в ершалаимских главах, схвачена в тот момент, когда тексты, ставшие впоследствии каноническими, только начинают складываться. С другой стороны, в контексте времени, изображенного в московских главах, старые тексты культуры вытесняются новым, соцреалистическим, антирелигиозным каноном, азы которого объясняет Бездомному Берлиоз в первой главе романа. Создавая свою версию евангельского сюжета, автор «Мастера и Маргариты» подключается к культурной памяти, соединяя начало культурной парадигмы (первый век) и ее конец (век двадцатый).

Культурная память является трансформирующимся полем смыслов; как и любой текст, она способна вырабатывать новые сообщения. Культура не склад информации, а механизм ее генерирования. «Смыслы в памяти культуры не “хранятся”, а растут. Тексты, образующие «общую память» культурного коллектива, не только служат средством дешифровки текстов, циркулирующих в современно-синхронном срезе культуры, но и генерируют новые» [1, с. 675]. Как творческий механизм память культуры сохраняет прошедшее как пребывающее; новые тексты создаются не только в настоящем срезе культуры, но и в ее прошлом [1, с. 675]. Другими словами, память культуры креативна. Отвечая за сохранность текстов, она не исключает, а предполагает их вариативность. В основе этой вариативности — единство культурной памяти как некоего невидимого текста (интертекста): «разные знаки — это лишь различные обличья одного значения, синонимы (или антонимы) его». «Изменения в значении — это лишь степени углубления в одно значение, не новые смыслы, а степени смысла в его приближении к абсолюту» [1, с. 402].

Ершалаимские главы в «Мастере и Маргарите» выполняют следующие функции: во-первых, замещают весь культурный контекст как часть — целое и, во-вторых, берут на себя роль священного текста в новой культуре, вытеснившей установку на сохранность традиции. В третьих, ершалаимские главы придают осмысленность изображенной в романе реальности, возводя её к прообразу, проявляя в случайном закономерное. В ершалаимских фрагментах память культуры проявляется (подобно вытесненному цензурой бессознательному, проявляющемуся в сновидении) вопреки господствующей культурной установке, которая направлена на вытеснение старых текстов. Эту установку представляет Берлиоз как служитель (жрец) нового культурного канона, устанавливающий правила новой литературы, которые он излагает перед Иваном. Другую культурную установку представляет роман мастера. Чтобы выбрать между этими культурными кодами, Ивану придется «потерять голову» фигурально, то есть пренебречь берлиозовским здравым смыслом. Именно Иван попадает в ситуацию выбора культурной ориентации и проживает свой «роман воспитания» как обучение культуре другого типа. Иван как персонаж расположен в текстовой парадигме между мастером и невидимым автором большого романа, и между Берлиозом и мастером — в изображенной, романной реальности.

«Своё — чужое» — центральная смыслоразличительная оппозиция «Мастера и Маргариты», актуальная и для московского, и для ершалаимского хронотопов. Это очевидно уже в первой главе, где Берлиоз и Бездомный вступают в разговор с иностранцем, который ставит под сомнение учительную позицию редактора, рассказывая сюжет, который Берлиоз только что назвал выдумкой, от лица очевидца. Гадая о национальности иностранца, Берлиоз остается в рамках стереотипов советского гражданина. Иностранцы удостоены в московском

хронотопе повышенным вниманием: иностранное выделено в особую сферу, обнесенную частоколом спецобслуживания. В реальности, о которой идет речь, всё именно так. Однако сфера иностранного в романе получает и дополнительный смысл от соотнесения с другой сферой: положение иностранцев сопоставимо с положением творческой интеллигенции, чье пространство тоже выделено из обыденной реальности и отгорожено от нее специально обозначенными границами. Но, в отличие от творческой интеллигенции, иностранцы «чужие». Если первая служит власти и связана с ней отношениями долга и платежа, то последние являются зрителями, которых допускают только в определенные места ради определенной выгоды. По сути эти две спецгруппы подобны друг другу, но дьявол, как известно, скрывается в деталях.

Если для персонажа, чья точка зрения находится внутри изображенной реальности, важны внешние знаки «чужести» (язык, одежда, валюта), то для того, кто находится за пределами этой реальности, за внешними различиями представителей разных групп может обнаружиться сходство. При наложении различное может стать подобным, как это происходит с изображенными Москвой и Ершалаимом. Тем более что внешние знаки обнаруживают в романе тенденцию к «нестойкости», как деньги, найденные во время обыска у Босого, или как одежда, которую предлагают «в магазине», развернутом на сцене театра Варьете.

В средневековом сознании «чужие» — не только иностранцы. Те подозрения, которые вызывает у Берлиоза облик неизвестного, и те качества, которые далее демонстрирует Воланд, совпадают с признаками, которые Лотман актуализирует в связи с позицией «изгоя» в средневековой русской культуре. В эту парадигму вписываются «чужой» как пришелец извне («интервент»), агент враждебных соседей («шпион»), с одной стороны, и «чужой» как жрец, колдун или пророк, врач или художник — с другой. Говоря о двойственном отношении к «чужим» на Руси, Лотман подчеркивает, что чужой — и носитель «нечистого» начала, и носитель особых знаний, умений, сакральных идей, тайн [2, с. 222–232]. В булгаковском романе «чужие» представляют мир сакральных ценностей — контркультуру, вытесненную в маргинальную пространственную зону. Оппозиция «свое — чужое» описывает соотношение официальной и маргинальной культур.

Берлиоз принимает Воланда за сумасшедшего. Сумасшедшим, как и писателям, в романе отводится специальное место — клиника Стравинского. Это маргинальная с точки зрения истеблишмента зона «отчуждения», обитатели которой приравнены к покойникам (как мастер). Однако сумасшествие «в многочисленных культурных контекстах связано с идеальным поведением любовника или художника» [1, с. 44]. Роли любовника и художника в романе отведены мастеру. В роли гипотетического любовника Маргарита представляет и знаменитого иностранца, которому, предположительно, ей предстоит отдаться. Но иностранец остается любовником в идеале: отдаться ему, по словам Азазелло, мечтают многие. Следуя далее логике уподоблений (представления одного через другое), придется предположить, что иностранец еще и идеальный художник. «В средневековом сознании <...> идеальная, высшая степень ценности (святости, героизма, преступления, любви) достигается лишь в состоянии безумия. Таким образом, только безумный может осуществлять высшие правила» [1, с. 50]. Эту высшую норму в романе представляют и Иешуа, и безымянный мастер, и Воланд.

Соотнесенность Иешуа и Воланда многим покажется кощунством. Однако во второй главе Иешуа предстает в той же позиции «чужого», в которой в первой главе предстает Воланд. Как Воланд своим рассказом разрушил и без того шаткую картину мира Бездомного, так Иешуа своими странными словами подрывает должностные привычки Пилата. Объединяет Воланда и Иешуа и мотив сумасшествия: Берлиоз подозревает, что профессор не в своем уме, Пилат намеревается спасти Иешуа от казни, объявив его сумасшедшим. Еще один общий признак Иешуа и Воланда — полиглотизм. Эти персонажи появляются в двух первых главах как нарушители правил, представители истеблишмента видят в них источник опасности.

В культуре средневекового типа кощунство является частью языка культуры; противопоставление «чистого» и «нечистого» поведения принципиально для дуального средневекового сознания [3, с. 105]. В мире романа кощунство — удел иностранца и его свиты, демонстрирующего антиповедение — обратное, перевернутое поведение, имеющее определенный смысл. За пределами изображенной реальности кощунственное поведение демонстрирует невидимый автор, соотнося романские фигуры так, как недопустимо для «правильно» обученного сознания. Между тем в «неправильных» соотношениях персонажей-двойников есть своя система. И самое кощунственное с точки зрения «нормального» сознания соотношение — это соотношение Иешуа и Воланда, представляющих разные потенции слова: Иешуа — слово-откровение и слово-жертва, Воланд — слово пародийное, слово-мститель.

Перечисляя функции антиповедения, Б. Успенский отмечает символическое антиповедение, которое «исключительно характерно для ритуала наказаний, [где] оно имеет <...> именно символические функции — постольку наказания были направлены на публичное осмеяние (бесчестье)» [4, с. 324]. Смысл такой формы антиповедения — в обличении неправды этого мира. Функция символического антиповедения возложена в романе на Воланда, который подобен писателю-сатирику. Воланд демонстрирует крайнюю форму антиповедения, как и положено тому, в чей костюм он одевается. Он восстанавливает исходный порядок, выступает в роли заступника за тех, кто попал в положение культурных изгоев. Иностранец и его свита — бродячая труппа (ср. со скоморохами или трубадурами), представляющая контркультуру, вытесненную из жизненного пространства (ср. с квартирой ювелирши) вместе с её ценностями. Эти ценности подобны золоту, бриллиантам или деньгам, которые в романе замещают дар, талант. Иностранец у Булгакова — характеристика не национальная, а профессиональная, корпоративная. Тот, кто предстает в костюме Мефистофеля, подобен Иешуа и мастеру, а также автору большого романа. В «Мастере и Маргарите» культуре истеблишмента противостоит корпорация изгоев, образующих антиколлектив, воспринимаемый оппонентами как шайка или свита, а с точки зрения автора являющий собой ту духовную и интеллектуальную силу, которая вызывает опасения у любой власти, потому что представляет собой власть гораздо более могущественную. Эта сила, пародируя язык господствующей системы, глумится над ценностями этой системы и замещает эти («чужие») ценности другими («своими»). Официальное переводится в разряд маргинального, а маргинальное переосмысливается как сакральное.

Автор романа подобен Воланду. Его установка на антиповедение проявляется в стратегии дешифровки: текст в таком случае открывается читателю не как сообщение, а как источник сообщения; само же сообщение представляет собой многочисленные «вспоминания» других текстов культуры, отсылки к которым подобны «переключениям» от московского сюжета к ершалаимскому. Под дешифровкой понимается реконструкция «чужих» текстов по вновь порождаемым «своим» (в данном случае речь идет не о вытеснении одного культурного кода другим, а об интертекстах, которые «растворены» в булгаковском романе, «присвоены» им); дешифровка — движение от текста к его подразумеваемым источникам; она приводит к повторным открытиям образцовых текстов, составляющих память культуры (ср. с развязыванием узлов или отпиранием сундуков, что в «Мастере и Маргарите» соотносимо со сдачей валюты). При таком обратном прочтении (Е. Фариню называет его палиндромным [6]) читаемый текст становится зеркалом других текстов. Обратное чтение превращает прежний план содержания (нормативное чтение) в план выражения для иного содержания.

Литература

1. Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб., 2001. 704 с.
2. Лотман Ю. М. История и типология русской культуры. СПб.: Искусство-СПб., 2002. 768 с.
3. Панченко А. М. О русской истории и культуре. СПб.: Азбука, 2000. 464 с.

4. *Успенский Б. А.* Антиповедение в культуре древней Руси // Успенский Б. А. Избранные труды. Т. 1. Семиотика истории. Семиотика культуры. М.: Гнозис, 1994. С. 320–332.
 5. *Фарино Е.* Введение в литературоведение. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. 639 с.
 6. *Фарино Е.* Паронимия — анаграмма — палиндром в поэтике авангарда // Wiener Slawistischer Almanach. 1988. Bd. 21. С. 37–63.
-

УДК 82 (091)

Капрусова Марина Николаевна,
кандидат филологических наук, доцент,
Борисоглебский филиал Воронежского государственного университета
kaprusova@mail.ru

**МОТИВ ИНИЦИАЦИИ МАРГАРИТЫ В РОМАНЕ М. А. БУЛГАКОВА
«МАСТЕР И МАРГАРИТА»¹**

В статье рассматривается мотив инициации Маргариты в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Выделяются и анализируются три вида посвящений, относящихся к этой героине (возвращение в юность; вступление в тайное общество; подтверждение мистического призвания). Рассматривается семантика образов луны, крови, розового масла, скрипичной музыки, реки и др.

Ключевые слова: М. Булгаков, инициация, семантика, амбивалентность, мифологическая традиция, язычество.

Kaprusova Marina N.,
Candidate of philological Sciences, associate Professor,
Borisoglebsky branch of Voronezh state University
kaprusova@mail.ru

**THE MOTIVE OF MARGARITA'S INITIATION IN THE NOVEL BY M. BULGAKOV
“THE MASTER AND MARGARITA”**

The article considers the motive of Margarita's initiation in M. Bulgakov's novel “The Master and Margarita”. Three types of initiations related to this heroine are identified and analyzed (return to youth; entry into a secret society; confirmation of a mystical vocation). Describes the semantics of the images of the moon, blood, rose oil, violin music, rivers etc.

Keywords: M. Bulgakov, initiation, semantics, ambivalence, mythological tradition, paganism.

О роли инициации в эволюции героев романа Булгакова уже писали [21, с. 24, 30–31, 39–40, 54–55, 59–62], но обычно рассматриваются образы Мастера и Ивана Бездомного. Мы же проанализируем в этом контексте образ Маргариты.

Инициация — «[лат. initiare — посвящать, вводить в культовые таинства; initiatio — совершение таинств, мистерий], переход индивида из одного религиозного (или социального) статуса в другой и обряд, оформляющий этот переход. Обряды инициации называют также посвятельными» [14].

Обычно выделяют три вида посвящений: связанных с переходом от детства (юношества) к взрослому состоянию; обусловленные вступлением в тайное общество; «подтверждающие мистическое призвание (напр., знахаря)» [14].

В первобытной культуре, когда и возникли инициационные обряды, к ним готовились сознательно. Об этапах изменения социального, полового, возрастного статуса человека после прохождения ряда испытаний и посвящений было известно всем [28].

Маргарита не знала своей судьбы и предназначения, не знала, что ей суждено пережить ряд трансформаций личности и трижды поменять свой статус в мире. Но однажды Маргарита видит вещий сон об исчезнувшем Мастере, к ней приходит уверенность, что «что-то случится непременно» [10, с. 212], и она приходит на то место, где год назад, «день в день

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, проект «М.А. Булгаков: pro et contra. История и современное отношение к наследию Михаила Булгакова» № 18-012-00374.

и час в час, на этой же самой скамье она сидела рядом с ним» [10, с. 215]. После этого маятник судьбы запускается.

К инициации Маргарита была подготовлена психологическими испытаниями: тоской по Мастеру, слезами, чувством вины перед ним [10, с. 211–213].

Инициация Маргариты проходит в несколько этапов, отчасти повторяющих древние традиции.

«Во время обряда инициации неопиту сообщаются новые знания, например, мифы племени, которые может знать только взрослый» [14]. В романе Маргарита должна сама догадаться о многом, как Мастер «угадал» [10, с. 132] произошедшее в Ершалаиме. Но и у Маргариты были свои «учителя», подготавливающие ее к посвящениям. Это, в первую очередь, Азazelло и Коровьев. Но Булгаков корректирует традицию: практика важнее теории. Маргарита проходит обряды инициации и только потом понимает (или думает, что понимает), что с ней произошло.

Азazelло появляется рядом с Маргаритой на скамейке у Александровского сада. На первый взгляд, он обычный гражданин, хотя и с оригинальной внешностью (пламенно-рыжий, с клыком [10, с. 217]). «Удивительно было то, что из кармашка, где обычно мужчины носят платочек или самопишущее перо, у этого гражданина торчала обглоданная куриная кость» [10, с. 217]. Можно предположить, что здесь, автор прибегает к распространенному в его романе приему двоения-троения [21, с. 43–44, 103–108; 25, с. 239–240, 307–314; 12, с. 30–32, 38, 43–49, 60–64, 64–70; 15, с. 133–144]. Куриная кость сразу заставляет читателя вспомнить сцену, произошедшую между Азazelло и Поплавским. Азazelло вытащил из чемодана последнего курицу, которую тот взял в дорогу, затем «рыжий разбойник ухватил за ногу курицу и всей курицей плашмя, крепко и страшно так ударил по шее Поплавского, так что туловище курицы отскочило, а нога осталась в руках Азazelло. Все смешалось в доме Облонских, как справедливо выразился знаменитый писатель Лев Толстой. Именно так и сказал бы он в данном случае. Да! Все смешалось в глазах у Поплавского. <...> Оставшийся наверху Азazelло вмиг обглодал куриную ногу и кость засунул в боковой карманчик трико, вернулся в квартиру и с грохотом закрылся» [10, с. 196]. Итак, Азazelло, отправляясь выполнять задание Воланда, переложил куриную кость из кармана трико в верхний кармашек «добротного» костюма [10, с. 217] и в таком виде отправился в центр столицы. Одно объяснение — обычное хулиганство в духе футуризма [5, с. 280–281], о котором в СССР остались только воспоминания. На второе объяснение наводит отсылка к началу романа «Анна Каренина», где говорится об очередной измене Стивы Облонского. В этом контексте куриная кость в кармане Азazelло напоминает о языческом чисто женском празднике Троецпылятницы: «Символом фаллоса на празднике Троецпылятницы выступали неразломанные куриные кости, и мужчина все равно как бы участвовал в обрядовых действиях» [1]. Таким образом, хулиганство Азazelло приобретает эротический подтекст. Вначале Азazelло так строит разговор, так, «прищулив глаз» [10, с. 218], посвящает героиню в тайну, что Маргарита резонно «очень разгневалась»: «— Новая порода появилась: уличный сводник!» [10, с. 218]. Чуть позже разговор еще раз приобретает эротическую окраску: «— Понимаю... Я должна ему отдаться, — сказала Маргарита задумчиво. На это Азazelло как-то надменно хмыкнул и ответил так: — Любая женщина в мире, могу вас уверить, мечтала бы об этом, — рожу Азazelло перекосило смехом, — но я разочарую вас, этого не будет» [10, с. 220]. Так что куриная кость здесь — и одна из шуток компании, и намек на блудный грех, которому были подвержены очень многие из гостей Весеннего бала полнолуния.

Азazelло потрясает Маргариту своей способностью узнавать ее тайны и читать мысли [10, с. 219]. Он рассказывает Маргарите об иностранце, «совершенно безопасном» [10, с. 220], о посещении которого никто знать не будет, который не рассматривает Маргариту как сексуальный объект. Это поражает ее: «— Что за иностранец такой?! — в смятении воскликнула Маргарита <...>» [10, с. 220]. Азazelло прямо не посвящает Маргариту в тайные знания, говорит намеками, но она их пока не понимает (кроме того, что сможет этим вечером узнать о судьбе Мастера). Азazelло передает Маргарите мазь, которая, как поняла Маргарита, должна ее

омолодить. «Она вам пригодится, Маргарита Николаевна, вы порядочно постарели от горя за последние полгода. — Маргарита вспыхнула, но ничего не ответила <...>» [10, с. 221].

Позже героиня и читатель поймут, что мазь обладает гораздо большим спектром действия: из сердца Маргариты ушла тоска, «мгновенно, как будто из мозга выхватили иголку, утих висок, нывший весь вечер после свидания в Александровском саду» [10, с. 223]) (можно предположить, что это беспокойство, страх, сомнения), «тело Маргариты потеряло вес», она получила способность летать [10, с. 223–224]), кожа ее стала светиться [10, с. 223]. «Втирания изменили ее не только внешне. Теперь в ней во всей, в каждой частице тела, вскипала радость, которую она ощутила, как пузырьки, колющие все ее тело. Маргарита ощутила себя свободной, свободной от всего. Кроме того, она поняла со всей ясностью, что именно случилось то, о чем еще утром говорило предчувствие, и что она покидает особняк и прежнюю свою жизнь навсегда» [10, с. 224].

Первый этап инициации Маргариты напоминает древние обряды, связанные с переходом от детства (юношества) к взрослому состоянию. Только у Булгакова все наоборот: из взрослой, замужней женщины, знающей трудности жизни с нелюбимым мужем, от которого при этом она «ничего не видела, кроме добра» [10, с. 220], познавшей греховную страсть, с помощью крема Азazelло Маргарита превращается в молодую женщину лет 20-ти, свободную от любых обязательств. Маргарита переходит из взрослого состояния в раннюю молодость. Это нужно для того, чтобы легче было сделать первый шаг, изменить жизнь.

В прощальном письме к мужу Маргарита написала: «Я стала ведьмой от горя и бедствий, поразивших меня» [10, с. 224]. Но стала ли она ведьмой — вопрос спорный в булгаковедении. Искусствовед Т. Поздняева пишет: «Маргарита связана с сатаной, она вызывает его, принадлежит ему, повинуется и соблазняет мастера, толкает на последний, крайний шаг. Да, ее чувство неземное, но явно демоническое» [29, с. 423]. Диакон А. Кураев, против всех правил литературоведения смешавший в своей книге ранние редакции романа «Мастер и Маргарита» с последней, остерегает читателя от того, чтобы «насильственно отреставрированный лик ведьмы возносить на одну ступень со светлыми Мадоннами русской классики» [22, с. 112]. Это тема отдельного исследования. Здесь мы приведем лишь один довод в противовес. Ведьма не может быть доброй, а Маргарита добра (вспомним разговор Маргариты с испуганным мальчиком после разгрома квартиры Латунского, при этом отказ от убийства критика, избавление от наказания Фриды, слова утешения, обращенные к Ивану Бездомному, просьба за Понтия Пилата и др. [10, с. 232–233, 271, 274, 363, 370]). Маргарита, как и многие читатели, путает суть с атрибутикой: способность летать, быть невидимой, половая щетка, которая «танцует, влетела в спальню» [10, с. 226], волшебный крем — есть, а зла в душе — нет.

Маргарита использовала мазь и этим доказала, что прошла первое инициационное испытание — испытание на смелость и способность принять судьбоносное решение.

Инициация Маргариты продолжается. Сначала «откуда-то с другой стороны переулка, из открытого окна, вырвался и полетел громовой виртуозный вальс <...>. — Сейчас позвонит Азazelло! — воскликнула Маргарита, слушая сыплющийся в переулке вальс. — Он позвонит! А иностранец безопасен. Да, теперь я понимаю, что он безопасен!» [10, с. 225]. Вальс побуждает Маргариту окончательно поверить словам Азazelло, вальс «выталкивает» Маргариту из особняка, из прошлой жизни [10, с. 227]. Таким образом, вальс в этой сцене — такое же посвящающее Маргариту начало, как и Азazelло.

Посвящающей силой является и луна. Луна в романе дает способность героям переходить в инобытийное пространство (по лунному лучу гуляют Понтий Пилат и Иешуа, по нему в конце романа поднимаются Мастер и Маргарита, луна раз в год переносит И. Н. Понырева в пространство романа Мастера и в потусторонний мир [10, с. 309–310, 371, 383–384]), луна преображает и снимает маски: «Сбоку всех летел, блистая сталью доспехов, Азazelло. Луна изменила и его лицо» [10, с. 368].

Маргарита, решив пошалить и подшутить над соседом, обнаженная села на подоконник, и «лунный свет лизнул ее с правого бока» [10, с. 225]. Маргарита смотрит на луну [10, с. 225], и энергия луны проникает в нее.

Потом, когда Маргарита, напутствуемая Азazelо, вальсом и луной, вылетает со двора, произнеся формулу «Невидима! Невидима!», клены, которые в славянской мифологии представляют собой воинов Света, перестают воспринимать ее как «свое», она стала «чужим», они хлестнули ее по лицу и навсегда закрыли за ней «дверь» в особняк [16, с. 71–74].

Удар ветками клена по лицу — знак перехода ко второй ступени инициации. «Во многих случаях инициация сопровождается психологическими и физическими испытаниями (например, лишением сна, длительным постом, отрубанием пальцев, вырыванием зубов и т.п.)» [14].

У Булгакова второй этап инициации Маргариты — это ее подготовка к миссии королевы Весеннего бала полнолуния. Очень важным в процессе инициации Маргариты является ее «омовение» определенными жидкостями или светом, музыкой. В магической традиции «очистительные обряды (омовение, окропление водой или кровью, окуливание дымом)» проводятся по окончании инициации» [14]. У Булгакова — иначе: эти обряды сопровождают этапы инициации.

Покинув Москву и Подмосковье, «Маргарита увидела, что она наедине с летящей над нею и слева луною. Волосы Маргариты давно уже стояли копной, а лунный свет со свистом омывал ее тело» [10, с. 234].

У Булгакова луна — амбивалентный образ: она и колдовское начало, и атрибут божественного. О семантике образа луны в романе «Мастер и Маргарита» писали многие исследователи [25, с. 242–245; 36, с. 304–305, 383–390; 5, с. 175, 190–191, 386–387]. Бал мертвецов, который устраивает Воланд, желая доказать, что смерть — не конец бытия человека и его души, называется Весенним балом полнолуния [10, с. 243], на фоне луны перед Римским появилась Гелла, луна сопровождает полет Маргариты, ее пребывание на реке, в лунном свете растаяли русалки и т.д. [10, с. 153, 234–235, 237, 239–241]. Одновременно луна в романе названа и небесной лампадой [10, с. 306]. Согласно некоторым мифам, луна, когда не освещает землю, видит мир мертвых, души умерших отправляются на луну [32, с. 245–247]. И. З. Белобровцева и С. К. Кульяс пишут: «Распятие Христа, совпавшее с затмением Луны, согласно историкам, породило представление о связи истории Христа с ночным светилом и уходящим в глубокую древность культом умирающей и воскресающей Луны. Отсюда возникли представления о Христе как лунном Боге и луне как небесной сфере его обитания, куда устремляются души мертвых. Возможно, Булгакову были известны эти лунные культы. Его Иешуа, а в большей мере мастер, безусловно, «лунные» герои» [5, с. 175]. Дорога к Иешуа — лунный луч. Следовательно, Маргарита, которая с момента начала своей инициации и до конца находится под воздействием луны, одновременно принадлежит двум «ведомствам» [10, с. 275] — сферам влияния Воланда и Иешуа.

Обрыв, перед которым оказывается Маргарита, — новая ступень к ее трансформации: «Сосны разошлись, и Маргарита тихо подъехала по воздуху к меловому обрыву. За этим обрывом внизу, в тени, лежала река. Туман висел и цеплялся за кусты внизу вертикального обрыва, а противоположный берег был плоский, низменный. На нем, под одинокой группой каких-то раскидистых деревьев, метался огонечек от костра и виднелись какие-то движущиеся фигурки. Маргарите показалось, что оттуда доносится какая-то зудящая веселенькая музыка. Далее, сколько хватало глаз, на посеребренной равнине не виделось никаких признаков ни жилья, ни людей» [10, с. 237].

Сосны открывают Маргарите дорогу в другой мир. В мир козлоногого, русалок, ведьм. Маргарита оказывается на границе двух топосов. Вслед за В. С. Баевским мы будем «называть топосами самые крупные области художественного пространства, границы между которыми трудно проницаемы для персонажей. Для второстепенных персонажей они обычно вообще непроницаемы, для главных — проницаемы со значительным трудом, с нравственными и душевными потерями» [3, с. 98].

Границей является обрыв. Первый топос — пространство, обжитое людьми (недаром Маргарита недавно слышала шум поезда), и она еще пребывает здесь. Второй топос — пространство, куда обычным людям путь закрыт, туда Маргарите предстоит переместиться, прыгнув с обрыва.

Обрыв — синоним слова «опасность», особенно в туман. Об этом выразительно пишет И. С. Тургенев в рассказе «Бежин луг» (сочинения И. С. Тургенева были в домашней библиотеке Булгакова [19, с. 96]): персонаж рассказывает, «...как вдруг очутился над страшной бездной. Я быстро отдернул занесенную ногу и, сквозь едва прозрачный сумрак ночи, увидел далеко под собою огромную равнину. <...>» [34, с. 89]. Можно предположить ориентацию Булгакова на этот текст, ведь, кроме образа обрыва, в рассказе присутствуют и образы огонька (костра), людей вокруг костра и теней, безлюдной равнины, упоминается лощина, которая «имела вид почти правильного котла с пологими боками; на дне ее торчало стоймя несколько больших белых камней <...>» [34, с. 88], а затем окажется, что живет в реке нечистая сила: утопленник или водяной окликнул одного из мальчиков, и тот вскоре погиб [34, с. 103–105].

Обрыв, с которого прыгнет Маргарита в реку, окончательно разорвет ее связь с миром людей и прежней жизнью. Она, как по ступеням, спускается в мир мертвых:

- вершина обрыва и прыжок;
- река как баня [10, с. 237] и бездна [10, с. 237];
- равнина, безлюдная, но являющаяся домом нечистой силы;
- грач как водитель машины (грач относится к семейству врановых, все птицы этой группы в народных представлениях относятся к нечистым, дьявольским, черным; в мифологии образ грача связан с образом ворона, а ворон — птица-медиатор, связанный и с миром живым, и с миром мертвых [13, с. 530–542; 26, с. 245–247]).

- кладбище, где приземлилась машина;
- квартира № 50, наполняемая мертвецами, прибывшими на бал;
- участие в бале Маргариты;
- ее физическая смерть;
- Вечный дом [10, с. 237, 239, 240–267].

Купание Маргариты в реке — часть инициации, недаром река сравнивается с баней. Баня в славянской мифологии имеет религиозно-магические обрядовые функции. В честности, помимо очевидной очищающей функции, баня связана со свадебной и похоронной обрядностью, в бане лечили людей и проводили обряды любовной магии. С баней связан комплекс языческих верований [20, с. 30–31]. Купание Маргариты в реке-бане очищает ее от опыта прежней жизни, обновляет, прибавляет энергии: «Маргарита выбежала на берег. Тело ее пылало после купанья. Усталости никакой она не ощущала и радостно приплясывала на влажной траве» [10, с. 238]. Но, как потом станет понятно, река одновременно готовит Маргариту к «свадьбе» (белому браку с Мастером) и к смерти. Образ реки-бездны связан с образом Воланда, который, проводив Мастера и Маргариту до их Вечного дома, «не разбирая никакой дороги, кинулся в провал, и вслед за ним, шумя, обрушилась его свита» [10, с. 372].

Река в мифологии, сказках — граница между бытием и инобытием, «своим» и «чужим» миром, дорога в иной мир, течение времени, вечность и забвение [33, с. 333]. Купание в реке помогает Маргарите перейти в стихию язычества, войти в магический круг русалок, ведьм, козлоногого, перейти в иное время и пространство. «Прием ей (Маргарите. — М. К.) оказан был самый торжественный. Прозрачные русалки остановили свой хоровод над рекою и замахали Маргарите водорослями <...>. Нагие ведьмы, выскочив из-за верб, выстроились в ряд и стали приседать и кланяться придворными поклонами. <...>. Козлоногий поднес ей бокал с шампанским, она выпила его, и сердце ее сразу согрелось» [10, с. 239].

Затем Маргарита возвращается в город, в квартиру № 50. Перед ней оказывается второй ее «учитель» — «маг, регент, чародей, переводчик или черт его знает кто на самом деле — словом, Коровьев» [10, с. 242]. Он знакомит Маргариту с «пятым измерением» [10,

с. 243], рассказывает ей о Весеннем бале полнолуния, о принципе выбора хозяйки бала, о роли Маргариты — королевы бала, он дает ей советы и инструкции. Коровьев — проводник Маргариты на втором этапе инициации.

В процессе инициации посвящаемый проходит испытания. Они для Маргариты начинаются в комнате Воланда, он ее и испытывает. Это испытания психологические [10, с. 246–252] и — частично — физические: «горячая, как лава, жижа обжигала руки, но Маргарита, не морщась, стараясь не причинять боли, втирала ее в колено» [10, с. 250]. Но главное — Воланд испытывает Маргариту страхом: «Тут Маргарита взволновалась настолько, что у нее застучали зубы и по спине прошел озноб» [10, с. 245]; «"Он изучает меня", — подумала Маргарита и усилием воли постаралась сдержать дрожь в ногах» [10, с. 246]. Она преодолевает страх (в конце разговора с Воландом Маргаритой правит любопытство): «— А можно, чтобы он снял очки на секунду? — спросила Маргарита, прижимаясь к Воланду и вздрагивая, но уже от любопытства» [10, с. 252]. Испытание Маргарита проходит.

Маргариту продолжают готовить к «вступлению в тайное общество» [14], к роли «черной королевы» [10, с. 259]. Ее «окатили» кровью («кровавая мантия» [10, с. 253]), потом Маргариту окутала «мантия» из розового масла [10, с. 253], наконец «на нее обрушился рев труб, а вырвавшийся из-под него взрыв скрипок окатил ее тело, как кровью» [10, с. 254].

Итак, сначала Маргариту омыли кровью, и этот душ придал ей сил. Кровавый душ вернет к жизни Маргариту и после приема гостей Весеннего бала полнолуния [10, с. 262]. Слова «кровь» («кровавый») в этом отрывке романа повторяется 3 раза.

Семантика эпитета «кровавый» достаточно сложна. Мифологическая традиция говорит о том, что ведьмы, упыри пьют человеческую кровь, используется кровь (в том числе младенцев и людей верующих) и в обрядах черной магии [35; 2, с. 37], но, как считает ряд исследователей, Воланд — не традиционный дьявол [4, с. 101; 23, с. 314–317; 25, с. 84; 31, с. 16; 36, с. 74, 158, 159; 17, с. 65, 67, 70], он — Князь Тьмы и Повелитель теней, а это разные вещи. На Весеннем бале полнолуния в чаше, в которую превратилась голова Берлиоза, оказывается кровь доносчика и предателя барона Майгеля [10, с. 265–266]. Это дает нам право предположить, что и Маргариту омывают кровью грешников. Это значительно снижает, а возможно, и снимает отрицательную коннотацию с эпитета «кровавый» в этой сцене. Мы позволим себе не согласиться в этом вопросе с авторами Комментария к роману И. З. Белобровцевой и С. К. Кулюс, которые считают, что «кровавый душ — травестия, пародия на купель или иной обряд очищения. <...> Несомненно, что сцене придано инициационное значение: героиня причащается дьяволу <...>. В ритуал договора с дьяволом входили присяга ему, наречение новым именем, символические омовения и новое крещение» [5, с. 311].

Подтверждением нашей точки зрения является то, что следующее «символическое омовение» однозначно связано с «ведомством» [10, с. 275] Иешуа. «Мантия» из розового масла, которая окутала Маргариту после кровавого душа, отправляет нас к религиозной традиции. Известно, что розовое масло в виде добавки содержится в лампадном масле (елее). Елей используется для сжигания в лампах и для помазания верующих» [24]. «Христианское Богослужение пропитано благоуханиями. Как пишет о. П. Флоренский: «Запахи пронизывают весь организм, он плавает в них, они протекают и струятся сквозь него, как через натянутую кисею, течение воздуха и духовное качество запаха бывает тогда бесспорно и явно. И от этих "обыкновенных" запахов, вроде, например, мяты, ладана, розы и так далее, — прямой переход к благоуханиям таинственным, в которых их духовность выступает уже для всякого сознания. Таково общеизвестное благоухание святых...» [24]. Таким образом, запах розового масла связан с образом Христа, его мученичества и величия, с богослужением.

Последним волшебным душем для Маргариты был «взрыв скрипок», причем, эти звуки ассоциировались с кровью.

Образ скрипача и скрипки в мифологии противоречив и даже амбивалентен. Известны легенды о продавших душу дьяволу скрипачах: отдельных личностях — самая известная о Н. Паганини [6; 8; 11; 27] — или представителях целого народа. Например, в Норвегии скрипачей считали пособниками темных сил. «Считалось, что хорошо играть на скрипке хардингфеле [*норвежской народной скрипке*. — М. К.] учит непосредственно дьявол или <...> злой дух — тролль, а цена за обучение <...> — человеческая душа. Так что каждый талантливый скрипач подозревался в связи с темными силами. Церковь устраивала настоящие массовые гонения — сжигала скрипки хардингфеле на кострах, как ведьм» [7].

При этом известно, что со смычковыми инструментами, родственными скрипке, «изначально изображались на фресках храмов и в рукописных Библиях ангелы, а в одной старинной рукописи Христос был назван <...> «возлюбленным скрипачом»» [6]. Скрипачи «в сказках часто борются со злом и с несправедливостью, используя скрипку как волшебное «оружие» против всякой нечисти: развеивают своей игрой злые чары, вызволяют грешников из ада и т.п.» [9]. В любом случае струны скрипки — это своего рода мистическая лестница, ведущая в инобытие. Именно так было бы логично понимать «взрыв скрипок» в романе Булгакова.

Также «скрипка — символ женского голоса, символ души» [30, с. 202]. В данном случае души Маргариты.

Как струнный инструмент скрипка родственна арфе. «...Арфу можно рассматривать как символ <...> потрясений, причиняющих страдания человеку в течение всей его земной, исполненной тоскливого ожидания жизни. Это объясняет и деталь из “Сада Наслаждений” Босха, изображающая человеческую фигуру, распятую на струнах арфы» [18, с. 84]. Душа Маргариты тоже распята тоской по Мастеру и осознанием своей вины перед ним. Можно считать, что распята она и на вершине лестницы, где вынуждена принимать гостей-грешников (убийц, растлителей, висельников, сводниц, палачей и доносчиков [10, с. 261], ощущать их прикосновения и поцелуи, терпеть боль [10, с. 261, 262].

Скрипичная музыка, полонез, звучащие в самом начале бала, — символ величия действия, торжества бессмертия [10, с. 254–255], в отличие от «обезьяньего джаза», который сопровождает собственно бал грешников-мертвецов [10, с. 263–264].

Результатом описанной выше подготовки стало превращение Маргариты в королеву Весеннего бала полнолуния с алмазным венцом в волосах и «тяжелым в овальной раме изображением черного пуделя на тяжелой цепи» [10, с. 253]. Причем, «это украшение чрезвычайно обременило королеву. Цепь сейчас же стала натирать шею, изображение тянуло ее согнуться» [10, с. 253]. Через час с лишним «Маргарита стала замечать, что цепь ее сделалась тяжелее, чем была. Что-то странное произошло и с рукой. Теперь перед тем, как поднять ее, Маргарите приходилось морщиться. <...> Острая боль, как от иглы, вдруг пронизала правую руку Маргариты, и, стиснув зубы, она положила локоть на тумбу. <...> Ноги Маргариты подгибались, каждую минуту она боялась заплакать. Наихудшие страдания ей причиняло правое колено, которое целовали. Оно распухло, кожа на нем посинела <...>» [10, с. 261–262].

Как мы уже говорили, «во многих случаях инициация сопровождается психологическими и физическими испытаниями <...>» [14]. Роль королевы бала заставляет Маргариту страдать и физически (о чем мы уже сказали), и нравственно, ведь она узнала некоторые свои грехи в грехах гостей Воланда: она изменяла мужу, и он ей «надоел» [10, с. 258].

После встречи гостей бала на лестнице, что было одним из испытаний Маргариты, силы ей вновь возвращают кровавый душ и подразумеваемое растирание розовым маслом («опять повлекли ее под кровавый душ, опять размяли ее тело») [10, с. 262]. Можно считать это очистительными обрядами после взаимодействия с грешными мертвецами.

После бала в комнате Воланда Маргариту ждет еще одна проверка: «никакой награды за все ее услуги на балу никто, по-видимому, ей не собирался предлагать <...>» [10, с. 273]. Отчаяние охватило ее, но гордость не позволила Маргарите попросить о помощи.

«— Мы вас испытывали, — сказал Воланд <...>» [10, с. 273]. И это тоже часть инициации Маргариты.

Наконец, мы видим преображенную Маргариту: в подвале она больше не думает о себе, она думает о мастере, она любит его супружеской, самоотверженной любовью [10, с. 355–356].

Однако последний обряд инициации Маргариты — это ее смерть, замена человеческой природы иной. «Ситуация «перехода», которой писатель придавал важное значение, в романе — отчетливо выделенный этап пути героев, обретающий инициационные черты: за ним следует нарушение потока земной жизни и прорыв в трансцендентное. <...> Финальные сцены “Мастера и Маргариты” воспроизводят ряд характерных черт этого перехода. Так, сохранившиеся во многих текстах культуры представления о чудодейственном напитке» <...> имеют в “Мастере и Маргарите” свой эквивалент: «переход» в иное измерение предваряется сценой последней «трапезы» Мастера, описываемой с оглядкой на священные ритуалы приобщения к вечной жизни», — пишет С. К. Кулюс [21, с. 31].

Теперь главным качеством Маргариты навсегда становится милосердие. Его хватит и на Ивана Бездомного, и на Пилата, за которого она попросит, и, конечно, на больного Мастера [10, с. 363, 370, 372, 384].

Таким образом, можно сказать, что подготовка к инициации, сама инициация, включая последний ее этап — смерть, готовят Маргариту к третьей фазе ее посвящения, «подтверждающей мистическое призвание» [14]. Маргарита становится хозяйкой Вечного дома, хранящей покой Мастера. Она превратилась в «непомерной красоты женщину» [10, с. 383], воплощение милосердия и мудрости. Она появляется в мистическом видении И. Н. Понырева и говорит ему: «Все кончилось и все кончается... И я вас поцелую в лоб, и все у вас будет так, как надо» [10, с. 384], после чего тот засыпает успокоенным и счастливым.

Итак, у Булгакова относительно Маргариты в той или иной мере можно говорить о всех трех видах посвящений, которые традиционно выделяют.

Первое у Булгакова выполняет обратную функцию. Маргарита не делает шаг вперед — от юности к взрослости, а возвращается назад — в юность. Это нужно для того, чтобы было легче закрыть дверь в прошлое, поверить в волшебство, возможность полета, изменения жизни и счастья.

Второе посвящение — обусловлено «вступлением в тайное общество» — в общество Воланда и его на самом деле очень многочисленной свиты, оно позволяет Маргарите стать королевой Весеннего бала полнолуния, «черной королевой» [10, с. 259].

Третье — «подтверждающее мистическое призвание», ведь Маргарита не только совершает последний полет вместе с Воландом и его свитой, но становится хозяйкой Вечного дома. Затем в образе «непомерной красоты женщины» [10, с. 383] — красоты физической и духовной — Маргарита, ведя за собой Мастера, проходит по лунному лучу, по которому гуляют Иешуа и Понтий Пилат. Роман заканчивается в момент, когда остаются минуты до встречи Мастера и Маргариты с Иешуа и Понтием Пилатом, до слияния жизни и творчества, до обретения героями и читателями Истины. И роль посвященной и преображенной Маргариты в финале романа — роль определяющая. Но автор этого не написал, финал остался открытым.

Литература

1. Абрашкин А. А. Русские боги: Подлинная история арийского язычества. URL: https://books.google.ru/books?id=TrS2DAAQBAJ&pg=PT155&lpg=PT155&dq=%D0%BA%D1%83%D1%80%D0%B8%D0%BD%D0%B0%D1%8F+%D0%BA%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%8C+%D0%B2+%D0%BC%D0%B8%D1%84%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D0%B8%D0%B8&source=bl&ots=tfrCgky3Hn&sig=ACfU3U30KNuNOLHYENgwE_Hhbqn0IoPiDA&hl=ru&sa=X&ved=2ahUKEwil0cTLz8npAhWhyKYKHS8BAGeQ6AEwA3oECAgQAQ#v=onepage&q=%D0%BA%D1%83%D1%80%D0%B8%D0%BD%D0%B0%D1%8F%20%D0%BA%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%8C%20%D0%B2%20%D0%BC%D0%B8%D1%84%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D0%B8%D0%B8&f=false

2. *Амфитеатров А. В.* Дьявол // Амфитеатров А. В. Дьявол; Орлов М. А. История сношений человека с дьяволом. М.: ИЦ МП «ВНК», 1992. С. 3–325.
3. *Баевский В. С.* Сквозь магический кристалл: Поэтика «Евгения Онегина», романа в стихах А. С. Пушкина. М.: Прометей, 1990. 160 с.
4. *Барр М.* Перечитывая мастера: Заметки лингвиста на макинтоше. М.: Зебра Е, 2009. 288 с.
5. *Белобровцева И., Кульюс С.* Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: Комментарий. Таллинн: Арго, 2006. 420 с.
6. *Благая А.* Интересные факты о скрипке. URL: <http://blagaya.ru/skripka/interesnye-fakty-o-skripke/>
7. *Благая А.* Норвежская скрипка хардингфеле (хардангерфеле). URL: http://blagaya.ru/skripka/violin_azbuka/hardingfele/
8. *Благая А.* Писатели о скрипке: скрипичные легенды и мифы. URL: http://blagaya.ru/skripka/literature_and_violin/
9. *Благая А.* Сказки о скрипачах и скрипке. URL: <http://blagaya.ru/skripka/skazki-o-skripachah-i-skripke/>
10. *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита // Булгаков М. А. Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. М.: Худож. лит-ра, 1992. С. 7–384.
11. *Ветлицына И.* Никколо Паганини. URL: <http://belcanto.ru/paganini.html>
12. *Гаспаров Б. М.* Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы: очерки по русской литературе XX века. М.: Наука; Издательская фирма «Восточная литература», 1993. С. 28–82.
13. *Гура А. В.* Символика животных в славянской народной традиции. М.: Индрик, 1997. 912 с.
14. Инициация // Православная энциклопедия / под ред. Патриарха Московского и Всея Руси Кирилла. URL: <http://www.pravenc.ru/text/389601.html>
15. *Капрусова М. Н.* Двоение, вариативность, трансформация, стереоскопичность как основополагающие принципы в «Мастере и Маргарите» // Булгаковский сборник. V: Мат-лы по истории русской литературы XX века. Таллинн, 2008. С. 133–144.
16. *Капрусова М. Н.* Образы деревьев в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: генезис, функция, семантический ореол // Грядущие перспективы: по мат-лам МНК 21–22 ноября 2012 г. / сост. Е. В. Алехина, О. А. Дименко; ред. Е. В. Алехина. М.: БФБ, 2013. С. 50–79.
17. *Капрусова М. Н.* Что значили «отвратительные, тревожные желтые цветы» в руках булгаковской Маргариты // Проблемы целостного анализа художественного произведения: межвуз. сб. статей. Вып. 4. Борисоглебск, 2005. С. 64–83.
18. *Керлот Х. Э.* Словарь символов. М.: Refl-book, 1994. 608 с.
19. *Кончаковский А.* Библиотека Михаила Булгакова: реконструкция. Киев: РС, 1997. 127 с.
20. *Криничная Н. А.* Русская мифология: мир образов фольклора. М.: Академ. Проект; Гаудеамус, 2004. 1008 с.
21. *Кульюс С.* «Эзотерические» коды романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» (эксплицитное и имплицитное в романе). Тарту: ТГУ, 1998. 210 с.
22. *Кураев А.* Фантазия и правда «Кода да Винчи» / диакон Андрей Кураев. М.: АСТ; Зебра Е, 2007. 526 с.
23. *Лакшин В. Я.* О прозе Михаила Булгакова и о нем самом // Лакшин В. Я. Вторая встреча: Воспоминания, портреты, статьи. М.: Сов. писатель, 1984. С. 257–353.
24. *Лесовиченко А. М., Ликан С.* Запахи христианского культа: Лекция по курсу «Культура повседневности» для студентов специальности «Культурология». Новосибирск: НГОНБ, 2009. 30 с.
25. *Лесскис Г., Атарова К.* Путеводитель по роману Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». М.: Радуга, 2007. 520 с.
26. *Мелетинский Е. М.* Ворон // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. М.: БРЭ, 2000. Т. 1. С. 245–247.
27. Н. С. Паганини // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. URL: <http://bibliotekar.ru/ber/13.htm>
28. *Овсиенко Ф. Г.* Инициация // Новая философская энциклопедия: в 4 т. / под. ред. В. С. Степина. М.: Мысль, 2001. Т. 2. Е–М. 624 с.
29. *Поздняева Т.* Воланд и Маргарита. СПб.: Амфора, 2007. 446 с.
30. *Романова Н. Н., Филиппов А. В., Панькин В. М.* Знаки прошлого и настоящего: Краткий словарь. М.: Флинта; Наука, 2007. 280 с.

31. *Смирнов Ю.* Реминисценция мифа в «Мастере и Маргарите»: источники, память жанра и пределы интерпретации // Булгаковский сб. Вып. 2. Таллинн, 1994. С. 5–19.
32. *Толстая С. М.* Луна // Славянская мифология: энц. словарь. М.: Эллис Лак, 1995. С. 245–247.
33. *Топорков А. Л.* Река // Славянская мифология: энц. словарь. М.: Эллис Лак, 1995. С. 332–334.
34. *Тургенев И. С.* Сочинения: в 12 т. М.: Наука, 1979. Т. 3. 528 с.
35. *Штернберг Л.* Шабаш ведьм // Энциклопедия Брокгауза и Ефрона (1890–1916 гг.). URL: <http://www.brockhaus.ru/text/111/744.htm>
36. *Яблоков Е. А.* Художественный мир Михаила Булгакова. М.: Языки славянской культуры, 2001. 424 с.
-

УДК 821.161.1

Колчанов Владимир Викторович,
кандидат филологических наук, доцент,
Тамбовский государственный университет им. Г. Р. Державина
vla-kolchanov@yandex.ru

**К ИСТОЧНИКАМ СЦЕН «ВЕЛИКОГО БАЛА У САТАНЫ»
В РОМАНЕ М. А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»**

В работе анализируются источники сцен шабаша и околошабашного пространства в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». К исследованию привлекаются литературные материалы, ускользнувшие от внимания исследователей — оккультные творения писателей Серебряного века: «легенда» «Бальный зал графа Линкебека» Осипа Шубина (Лолы Кишнер) (1854–1934) и «средневековая легенда» «Нахэма» (1900) В. И. Крыжановской (Рочестер) (1857–1924). Сюжет и многие художественные детали этих произведений оказали серьезное влияние на написание четырех глав романа («Полет», «При свечах», «Великий бал у сатаны», «Извлечение мастера»), кульминацией которых стала глава «Великий бал у сатаны».

Ключевые слова: Осип Шубин (Лола Кишнер), В. И. Крыжановская, шабаш, легенда, прототип.

Kolchanov Vladimir V.,
Candidate of philological Sciences, associate Professor,
Tambov state University named after G. R. Derzhavin
vla-kolchanov@yandex.ru

**THE GREAT BALL AT SATAN'S IN "THE MASTER AND MARGARITA"
BY M. BULGAKOV: TO THE ORIGINS OF THE EPISODE**

The article deals with the scenes of witches Sabbath and their origins in M. Bulgakov's novel "The Master and Margarita". The researcher uses the little known occult works by the Silver Age writers. Among them are: "The Ball-Room of the Earl Linkback" by Osip Shubin (Lola Kirshner, 1854–1934) and the medieval legend "Nahema" by V. Krizhanovski, 1857–1924), who wrote under the pen name Rochester. The plots and details of the named works had a great influence on Bulgakov and inspired him while writing such chapters of the novel as "Flight", "By Candlelight", "The Extraction of the Master" and the culmination point, "The Great Ball at Satan's".

Keywords: Osip Shubin (Lola Kirshner), V. Krizhanovskaya (Rochester), witches Sabbath, legend, prototype.

Сцены «великого бала у сатаны» в романе «Мастер и Маргарита» сегодня подробно описаны, а многие их источники установлены. Я не буду касаться истории этого вопроса, так как практически все сведения можно отыскать в энциклопедии Б. В. Соколова «Булгаков», в статьях М. О. Чудаковой, Ю. М. Смирнова и некоторых других работах. Между тем существуют литературные произведения, которые ускользнули от внимания исследователей. Имена их авторов в настоящее время почти забыты, а печатные источники практически исчезли из библиотечного доступа.

Пролить свет на замысел создания сцен «великого бала у сатаны» в романе «Мастер и Маргарита» может творчество немецкой романистки Лолы Кишнер (1854–1934), печатавшейся в России под псевдонимом Осип Шубин. В 1905, 1908, 1912 годах издательство А. А. Каспари выпустило собрание ее сочинений, в общей сложности насчитывающей пять томов. В него вошли 12 романов, четыре повести, два рассказа и одна легенда. Материал, предоставленный широкой русской публике, согласимся, солидный, но мало кто из современных читателей обращался к произведениям этой романистки. Тем более в свете темы доклада нам будет интересно посмотреть на ее «легенду» — «Бальный зал графа

Линкебека». Повесть имеет прямое отношение «к великому балу у сатаны» и главной героине романа Маргарите.

Как и бальный зал Воланда, зал Линкебека тоже имеет большие размеры и строился специально для небывалого случая — обручения любимой и единственной дочери графа — Маргариты — с французским рыцарем. По сути дела, «зал прекрасной Маргариты» у Л. Киршнер напоминает бальный зал Воланда, — своеобразное преддверие для спасения, обручения и «вечного покоя». Сам Воланд, сатана и устроитель бала, также имеет параллель в повести Киршнер. Он очень похож на графа Линкебека. Линкебек назван в «легенде» «великим грешником», а эпитет, применяемый к Линкебеку — «стареющий граф» — указывает на возраст Воланда, который проявляется не только в количестве прожитых лет, но и в портрете: апоплексически старческом лице, крайней ленивости и неряшливости, бесстеснительности и развязности перед молодой особой:

Лицо Воланда было скошено на сторону, правый угол рта оттянут книзу, на высоком облысевшем лбу были прорезаны глубокие параллельные острым бровям морщины. Кожу на лице Воланда как будто бы навек сжег загар.

Воланд широко раскинулся на постели, был одет в одну ночную длинную рубашку, грязную и заплатанную на левом плече. Одну голую ногу он поджал под себя, другую вытянул на скамеечку [1, с. 518].

Чтобы усилить впечатление старческой немощи персонажа, Булгаков показывает его в ночной сорочке на балу и опирающимся на шпату вместо трости, что очень удивляет «королеву бала»:

Поразило Маргариту то, что Воланд вышел в этот последний великий выход на балу как раз в том самом виде, в каком был в спальне. Все та же грязная заплатанная сорочка висела на его плечах, ноги были в стоптанных ночных туфлях. Воланд был со шпатою, но этой обнаженной шпатою он пользовался как тростью, опираясь на нее [1, с. 537].

Источник сюжета «Мастера и Маргариты» находим и в образе новой жены графа Линкебека Мерседес. Мерседес принадлежит к той череде отравителей и отравительниц, которые проходят на балу перед булгаковской Маргаритой. Но ближе всего, по-видимому, ее образ стоит к госпоже Тофане, поставившей заказные отравления на массовый поток. К прототипу Тофаны ведут сразу два веских обстоятельства: происхождение Мерседес и история ее жизни после вселения «злого духа». Мерседес родилась и выросла в Испании, в Испанию ездила хоронить мать, а Тофана в романе Булгакова носит на ноге орудие инквизиторской пытки — «испанский сапожок». Второе обстоятельство: когда «злой дух» вселился в тело мачехи, она в разгар бала в качестве подарка преподнесла падчерице зачумленный «платок из фантастической пестрой арабской материи», от которого невеста через два дня умерла. «Страшная чума произвела большие опустошения в городе, — пишет Л. Киршнер, — и, странным образом, в высших классах общества, пощадив бедное население». Но графиня Мерседес «злым чудом спаслась от заразы» и «много лет спустя» «сильно изменилась от угрызений совести» [6, с. 61–62] и ушла в монастырь. В отличие от Киршнер, Булгаков не дает такого послабления судьбе своей героини: она не раскаивается и не уходит в монастырь, лишь внешне напоминает монахиню и вдобавок ко всему носит на шее орудие убийства: «К Маргарите приближалась, ковыляя, в странном деревянном сапоге на левой ноге, дама с монашески опущенными глазами, худенькая, скромная и почему-то с широкой зеленой повязкой на шее» [1, с. 530].

В случае с Мерседес повязка напоминает о платке, подаренном в день обручения Маргарите, в случае с Тофаной — ленту, которой сами тюремщики, не прибегая к услугам инквизиции, «сгоряча удавили» убийцу, сведшую на тот свет «около пятисот неудачно выбранных мужей».

Наконец, о музыке, смерти и празднующих на балу Воланда привидениях, встреченных булгаковской Маргаритой, напоминает описание дома Линкебека через много лет после случившегося:

В одном из тех живописных бельгийских городов, которые одновременно напоминают Севилью и Венецию и южный стиль построек которых находится в загадочном противоречии с серым северным небом и неуклюжим белокурым фламандским народом, на берегу темного канала возвышается дом, большой, мрачный и пустынный, такой пустынный, что ничего пустыннее не может существовать на свете.

Оконные стекла уже давно ветром и непогодой вышиблены из жилых рам, каменные карнизы искрошены, стройные колонны потрескались, стены во многих местах потеряли свою штукатурку. Ни одна травинка не растет в трещинах, никакой мох не покрывает сырого строения; даже совы и змеи избегают его и даже самый отчаянный бродяга побоялся бы укрыть свое зябнувшее тело в этих необитаемых местах. Со стонущей стремительностью мчится канал мимо, точно какой-то ужас гонит его воды прочь от этого проклятого берега.

Неизменно черное и молчаливое из года в год высится это таинственное здание, как из камня изваянный памятник великого грешника. Только однажды в год, на двадцать первое октября, бывает слышно движение за серыми стенами. Там танцуют неопределенные фигуры внизу, в фантастически разукрашенной пристройке с остроконечными оконными рамами, в танцевальном зале прекрасной Маргариты, под расплывающиеся звуки ужасной музыки, танцуют бледные, со впалыми глазами, в разукрашенном золотом одеяниях, танцуют до самого рассвета. Затем тихая музыка переходит в дикий гул и стон, привидения исчезают — и все делается молчаливым и пустынным, что ничего не может быть пустыннее в целом мире Божьем» [6, с. 53–54].

Думается, страшная средневековая «легенда», написанная мастером бульварного романа Л. Киршнер, своей величественной красотой смерти и диссонансной музыкой могла привлечь внимание Булгакова и отразиться на страницах глав «При свечах» и «Великий бал у сатаны».

«Средневековая легенда» «Нахэма»¹ другой почти забытой писательницы Серебряного века В. И. Крыжановской (Рочестер) не могла не оказать влияния на содержание главы «Великий бал у сатаны», а так же стоящих рядом глав: «Полет», «При свечах» и «Извлечение мастера». Произведение было напечатано в 1900 году в Санкт-Петербурге, в типографии В. В. Комарова, и в настоящее время не сохранилось в библиотеках страны. В «перестроечные годы», в 1991 году, самарское книжное издательство отпечатаło его с «небольшими сокращениями и изменениями» в типографии ПО «Экран», но оно затерялось среди бесчисленных репринтов и некачественных переизданий, удовлетворяющих потребности большого книжного бума. Не имея в руках полного текста «Нахэмы», буду пользоваться его сокращенным вариантом.

Оккультный сюжет «Нахэмы» так же, как и оккультный сюжет «Мастера и Маргариты», сложный и запутанный, впитал много мотивов Серебряного века, и среди них — мотив шабаша, кульминация которого у Булгакова названа «Великим балом у сатаны». Попытаюсь вкратце изложить фабулу, чтобы, с одной стороны, заинтересовать, а с другой — не расстроить наперед излишними подробностями читателей эзотерической литературы. В отличие от двух шабашей в романе «Мастер и Маргарита» (окрестности «меловой горы» в главе «Полет» и глава «Великий бал у сатаны»), в «Нахэме» шабашей много — они устраиваются каждые две недели, и руководит ими не справедливый и мудрый «профессор черной магии» Воланд, а злой и коварный маг Леонард. В начале повести по просьбе старой колдуньи он спасает от костра инквизиции ни в чем не повинную девушку Леонору, затем женится на ней, и, выполняя желание очередной «царицы шабаша» Леоноры, делает ей сюрприз — двойника Нахэму, чтобы для своих темных дел похитить влюбленного в нее рыцаря Вальтера де Кюссенберга, а по истечении времени саму Леонору выдать замуж за «старого грешника» графа Ридинга. Влюбленные Леонора и Вальтер встречаются в замке, посещают и разгоняют шабаша, а в финале при помощи отца Лазаря Леонора расстраивает все козни мессира Леонарда, на деле оказавшимся не дьяволом, а магом и чернокнижником, «живым мертвецом» и руководителем ордена люциферистов Бергольдом Шварцфельсом,

«нечестивым отцом» Беатусом. Леонора, приобщаясь к Святым тайнам и славя Господа, погибает, но погибает и Леонард, «превращаясь лишь в небольшую кучку пепла» [3, с. 77].

Однако сюжет, пересказанный так кратко, не всегда может отразить художественные детали, в которых мы узнаем следы великого романа Булгакова. Между тем их немало, но они, как представляется, были использованы Булгаковым при создании «Мастера и Маргариты»; по крайней мере, по ним можно с уверенностью сказать, что повесть В. И. Крыжановской в круг чтения Булгакова входила.

Во-первых, с начала повести обращает на себя внимание «маленький рыжий человек» Оксорат, неизменный слуга Леонарда и проводник Леоноры, всегда и вовремя оказывающий свои услуги. Таким же образом проявляет свою активность в романе человек из свиты Воланда — рыжий Азazelло, устанавливающий контакты с Маргаритой. Во-вторых, псевдокрещальный обряд, в котором участвует Леонора (подготовка к шабашу и сам шабаш), очень похож на обряд посвящения Маргариты. В него входят такие сцены, как любование перед зеркалом собственным телом; омовение в бассейне; получение амулета; переходы в другие залы; двойное причащение кровью; наблюдение за процессом шабаша на отведенной для этого площадке; исполнение личных желаний (вызов душевнобольных возлюбленных). Я проиллюстрирую это фрагментами текстов обоих произведений, следуя логике их движения. Лишь одна сцена окажется хронологически нарушенной — сцена на площадке для шабаша. В «Нахэме» за новым шабашем с площадки будет наблюдать Леонора с влюбленным в нее рыцарем Вальтером, в «Мастере и Маргарите» Маргарита на площадке останется со свитой Воланда и Наташей:

«Нахэма»:

— Подойди, Леонора! Отчего ты дрожишь и опустила глаза? Ты боишься меня? А, между тем, я не сделал тебе никакого зла, а только спас от ужасной и позорной смерти... Сядь здесь, — он указал ей на табурет. — На, выпей это и успокойся. Ты думаешь, что попала в сам ад. Но могу уверить тебя, что ад, каким ты его представляешь, вовсе не существует.

Он взял со стола кубок, наполнил его красной жидкостью и подал Леоноре. Та послушно выпила. *Тотчас же живительная теплота пробежала по ее жилам* [3, с. 15; курсив наш. — В. К.]. <...>

В центре комнаты был устроен довольно глубокий стеклянный бассейн, наполненный фосфоресцирующей водой. <...> Она не оказала ни малейшего сопротивления, когда мэтр Леонард положил ее на стол и стал быстро раздевать. Казалось, что одежды сами расстегивались и спадали на пол. Затем он поднял ее и бросил в бассейн. <...>

Заклинатель достал Леонору из бассейна и положил ее на пол. Никогда еще Леонора не чувствовала в себе такой жизненной силы. Волосы и тело ее были совершенно сухими. Когда мэтр Леонард подвел ее к большому зеркалу, *молодая девушка была поражена своей собственной красотой*. Но красота эта стала какой-то необычной, в ней ощущалось что-то демоническое. <...>

Они прошли две комнаты со сводчатым коридором между ними. При их приближении двери открывались сами собой. Затем они вошли в один из больших залов, который был полон народа. И *благородные дамы, и крестьянки, и мещане, и сеньоры — все были на одинаковом положении*.

Странная толпа радостными криками приветствовала владельца замка и его даму, когда Леонард представил ее в качестве своей невесты. Затем все прошли в соседний зал, посередине которого стоял громадный стол в виде подковы, уставленный дорогой посудой и изысканными блюдами. <...>

Все с шумом встали и ревущей толпой окружили жениха и невесту, подталкивая их к двери, закрытой волосатой занавесью. За дверью был длинный зал, заканчивающийся полукругом. <...> Сам жертвенник был задрапирован черным. На нем горели две свечи из черного воска и стоял кубок с красной жидкостью.

Толпа подвела жениха и невесту к подножию жертвенника. Один из присутствующих, старик с седой бородой, поднялся на ступени и, после полной цинизма речи, взял кубок и подал его мэтру Леонарду. Последний отпил из него и передал Леоноре, которая послушно осушила его.

Жидкость опалила огнем губы и горло девушки. Затем тот же старик подал жениху кольцо с черным бриллиантом, который тот надел на палец Леоноре. Присутствующие, затянув песню, образовали вокруг новобрачных хоровод, скоро перешедший в ужасную оргию. Но при первом крике петуха вся эта отвратительная толпа бесшумно рассеялась, будто разогнанная порывами ветра стая ночных птиц.

Леонора проснулась поздно. Она лежала в той же комнате, что и вчера, и со страхом спрашивала себя, уж не мучил ли ее во время сна ужасный кошмар. Но нет! Черный бриллиант, сверкающий на ее пальце, служил доказательством реальности всего происшедшего. *На камне была вырезана миниатюрная голова козла* [3, с. 17–19; курсив наш. — В. К.]. <...>

— Ты угадываешь мои желания раньше, чем я их выскажу — с восхищением и благодарностью ответила она. — Да, я пришла просить тебя дать мне какое-либо занятие. Я скучаю без тебя. Научи меня делать заклинания. Жена мэтра Леонарда, мне кажется, должна быть тоже немного колдуньей, — прибавила она, наклонясь к его плечу.

Мэтр Леонард рассмеялся металлическим смехом.

— О, дорогая моя! Немножко колдуньей ты была всегда. Твои глаза и золотистые волосы околдовали не одно сердце! Что же касается того, чтобы научить тебя моему знанию, то это очень трудно. Слишком опасно знать только отрывки его. Но доставить тебе развлечение я могу. Не хочешь ли ты взглянуть в магическое зеркало? В нем ты сможешь увидеть, что делают во Фрейбурге твои подруги или рыцарь Кюссенберг. Или ты *предпочитаешь увидеть умерших? Могу показать тебе и их.*

— *Умерших?* — задумчиво повторила Леонора. — О, как бы я была бы тебе благодарна, если бы показал мне мою тетю и моего отца [3, с. 23; курсив наш. — В. К.]! <...>

— Скажи мне, кто ты, странный и ужасный человек? Велико твое знание и велико твое могущество. Кто же ты?

— Леонард, усмехнувшись, ответил:

— Маленькая царица шабаша, я — мэтр Леонард! Я тот, кого называют дьяволом [3, с. 26]! <...>

Леонора вскрикнула и сжала голову руками. Она упала перед Леонардом на колени, и, умоляюще воздев к нему руки, взмолилась:

— *О Леонард! Спаси его! Избавь его от ужаса пытки!* Не оставь его в руках жестоких врагов!

Сардоническая улыбка скользнула по губам чародея.

— Хорошо, хорошо! Так как ты его любишь и интересуешься его судьбой, я спасу его и сделаю нашим [3, с. 47; курсив наш. — В. К.]! <...>

— *Да, мессир, вы очень больны.* Но прежде, чем напомнить Вам обо всем, что случилось, я предлагаю Вам поесть и попить, так как Вам нужно набраться сил, — ответил доктор.

Вальтер повиновался. Он ел с большим аппетитом и казался вполне выздоровевшим, но в голове он чувствовал кукуую-то пустоту [3, с. 49; курсив наш. — В. К.]! <...>

На следующий день явились чиновные люди арестовывать Вальтера. Его, понятно, не нашли. Слуги же показали правду: ночью приехал доктор и увез с собой их молодого господина, но куда и насколько времени — этого никто не знал» [3, с. 50].

— Веди меня хоть в ад, лишь бы нам быть вместе! — воскликнул Вальтер.

С криком радости Леонора обняла его и увлекла с собой.

По узкой и крутой тропинке они спустились в глубокое ущелье и поднялись на противоположный склон. Они вышли на *обширную каменистую площадку*, заполненную людьми всех званий и полов. <...>

Леонора и Вальтер встали в первом ряду. Перед ними продефелировала отвратительная процессия, состоящая из чертенят и жаб. Промчался гигантский черный баран с огненными глазами. На спине его сидела молодая красивая женщина. Длинные черные волосы ее развевались по ветру. Обими руками впилась она в густую шерсть своего скакуна, который одним громадным скачком оказался в центре круга.

— Это царица шабаша, — пробормотала Леонора» [3, с. 55; курсив наш. — В. К.].

«Мастер и Маргарита»:

Ощипанные по краям в ниточку пинцетом брови и черными ровными дугами легли над зазеленевшими глазами. Тонкая вертикальная морщинка перерезавшая переносицу, появившаяся тогда, в октябре, когда пропал мастер, бесследно пропала. Исчезли и желтенькие тени у висков, и две чуть заметные сеточки у наружных углов глаз. Кожа щек налилась ровным розовым цветом, лоб стал бел и чист, а парикмахерская завивка волос развилась.

На тридцатилетнюю Маргариту из зеркала глядела *от природы кудрявая черноволосая женщина лет двадцати, безудержно хохочущая, скалящая зубы* [1, с. 496; курсив наш. — В. К.]. <...>

Маргарита наклонилась к глобусу и увидела, что квадратик земли расширился, многокрасочно расписался и превратился как бы в рельефную карту. <...> Еще приблизив свой глаз, Маргарита разглядела *маленькую женскую фигурку, лежащую на земле, а возле нее в луже крови разметавшего руки маленького ребенка* [1, с. 523–524; курсив наш. — В. К.]. <...>

Запомнились *свечи и самоцветный какой-то бассейн*. Когда Маргарита стала на дно этого бассейна, Гелла и помогающая ей Наташа окатили Маргариту какой-то горячей, густой и красной жидкостью. Маргарита ощутила соленый вкус на губах и поняла, что ее моют кровью. Кровавая мантия сменилась другою — густой, прозрачной, розовой. <...> Откуда-то явился Коровьев и повесил на грудь Маргариты *тяжелое в овальной раме изображение черного пуделя на тяжелой цепи* [1, с. 526; курсив наш. — В. К.]. — Ничего, ничего, ничего, — бормотал Коровьев у дверей комнаты с бассейном, — ничего не поделаешь, надо, надо, надо. Разрешите, королева, дать вам последний совет. Среди гостей будут различные, ох,

очень различные, но *никому*, королева Марго, *никакого преимущества* [1, с. 526; курсив наш. — В. К.]! <...>

Наконец вылетели на площадку... <...>

Коровьев и Азazelло стояли возле нее в парадных позах. Рядом с Азazelло — еще трое молодых людей, смутно чем-то напoмнивших Маргарите Абадонну. <...> У левой ноги она чувствовала что-то теплое и мохнатое. Это был Бегемот [1, с. 528; курсив наш. — В. К.]. <...>

Через секунду, не понимая, как это случилось, Маргарита *оказалась в той же комнате с бассейном* и там, сразу заплавав от боли в руке и ноге, повалилась прямо на пол. Но Гелла и Наташа, утешая ее, опять *повлекли ее под кровавый душ, опять размяли ее тело, и Маргарита вновь ожила* [1, с. 535; курсив наш. — В. К.]. <...>

Воланд оказался в какой-то черной хламиде со стальной шпагой на бедре. Он быстро приблизился к Маргарите, поднес ей чашу и повелительно сказал:

— Пей!

У Маргариты закружилась голова, ее шатнуло, но чаша оказалась уже у ее губ, и чьи-то голоса, а чьи — она не разобрала, шепнули в оба уха:

— Не бойтесь, королева... Не бойтесь, королева, кровь давно ушла в землю. И там, где она пролилась, уже растут виноградные гроздья.

Маргарита, не раскрывая глаз, *сделала глоток, и сладкий ток пробежал по ее жилам...* [1, с. 539; курсив наш. — В. К.]

— Ну что ж, Бегемот, — заговорил Воланд, не будем наживать на поступке непрактичного человека в праздничную ночь, — он повернулся к Маргарите, — итак, это не в счет, я ведь ничего не делал. Что вы хотите для себя?

Наступило молчание, и прервал его Коровьев, который зашептал в ухо Маргарите:

— Алмазная донна, на сей раз советую вам быть поблагодарнее! А то ведь фортуна может и ускользнуть!

— Я хочу, чтобы мне сейчас же, сию секунду, *вернули моего любовника, мастера*, — сказала Маргарита, и лицо ее исказилось судорогой.

Тут в комнату ворвался ветер, так что пламя свечей в канделябрах легло, тяжелая занавеска на окне отодвинулась, распахнулось окно, и в далекой высоте открылась полная, но не утренняя, а полночная луна. От подоконника на пол лег зеленоватый платок ночного света, и в нем появился ночной Иванушкин гость, называющий себя мастером. *Он был в своем больничном одеянии* — в халате, туфлях и черной шапочке, с которой не расставался» [1, с. 548–549; курсив наш. — В. К.].

Как видим, цитирование избранных сцен шабашей и околошабашного пространства позволяет нам увидеть и другие заимствования: равенство между гостями, амулеты, подаренные героиням («кольцо с черным бриллиантом», на котором «была вырезана миниатюрная голова козла» и «тяжелое в овальной раме изображение черного пуделя на тяжелой цепи»), встреча с умершими (с отцом и тетей в зеркале Леонардо и женщиной с ребенком в глобусе Воланда).

К источникам сцен подготовки к шабашу в «Нахэме» и к сценам лягушачье-козлиного шабаша у «меловой горы» и «великого бала у сатаны» в «Мастере и Маргарите» следует добавить книгу «Молот ведьм» («Молот колдунов») средневековых авторов-инквизиторов Я. Шпренгера и Г. Инститориса. Это знаменитое руководство по поиску колдунов было напечатано в России впервые лишь в 1930 году с огромным предисловием в 70 страниц профессора С. Г. Лозинского. Но на иностранных языках им пользовались давно, — многие писатели Серебряного века, в том числе и В. И. Крыжановская, долгое время жившая во Франции и прекрасно владеющая французским языком. Книга упоминается в повести, что, безусловно, тоже могло подогреть у Булгакова интерес к прочтению издания на русском языке. Кроме сцены у «меловой горы», любопытным в плане «Молота ведьм» выглядит эпизод, связанный с котом Бегемотом. О том, что этот самый загадочный тип перекочевал в роман Булгакова из романа Г. Майринка «Ангел западного окна» (1927), я уже писал [2, с. 814–815]. Интересно сравнить вылезающего из-под стола Бегемота в главе «При свечах» и буллу папы Григория 1233 года из «Молота ведьм», призывающего сжигать еретиков на площади.

«Мастер и Маргарита»:

— Коня не могу найти, — задушенным и фальшивым голосом отозвался из-под кровати кот, — ускакал куда-то, а вместо него какая-то лягушка попадает.

— Не воображаешь ли ты, что находишься на ярмарочной площади? — притворяясь рассерженным, спрашивал Воланд, — никакой лягушки не было под кроватью» [1, с. 519].

«Молот ведьм» («Роковая книга средневековья»):

И папа Григорий IX опубликовал буллу в 1233 году, в которой описал богомерзкие дела. “Когда в эту школу отверженных вступает новый человек, ему является видение в образе лягушки, которые иные называют жабой. Некоторые гнуснейшим образом целуют ее в зад, другие — в рот и тянут ее язык и слюну, вкладывая их в свой собственный рот. Иногда жаба бывает натуральной величины, иногда она разрастается до размеров гуся или утки, а временами она величиной с кухонную печь. Далее новичку является удивительной бледности мужчина с поразительно черными глазами, худой и истощенный, без всякого мяса, из одних лишь костей. Новичок целует этого кашча и после поцелуя теряет всякое воспоминание о католической религии, и из его груди совершенно уже вырвана мысль о вере. Затем садятся за трапезный стол, а по окончании *трапезы из стоящей возле стола статуи вылезает черный кот, ростом с собаку*, он плетется задом с опущенным хвостом”.

То был первый, раздавшийся с высоты папского престола, призыв действовать огнем и мечом против тех, которые очутились во власти “*лягушечно-кошачьего*” дьявола, принимающего иногда размеры “кухонной печи” [5, с. 31–33; курсив наш. — В. К.].

Заставляет обратить на себя внимание и тот факт, что большинство гостей на балу Воланда являлись отравителями. И этот факт также подкрепляется сведениями, который почерпнул С. Г. Лозинский из «Молота ведьм»: «Так как смерть от отравления особенно сильно поражала окружающих, то колдунов стали отождествлять с отравителями, и малефиций часто даже назывался венефицием, т.е. ядовредительством» [5, с. 11].

В «Нахэме» нам встречается и имя Маргариты. Правда, героиня не выполняет здесь той главной роли, которую выполняет героиня Булгакова. Маргарита Крыжановской входит в дочерний сюжет, связанный с судьбой художника Раймонда, близкого и верного друга Вальтера. Художник Раймонд первым обнаружил в двойнике Леоноры — восковой кукле Нахэме — демона и первым, подобно Ивану Бездомному, принял дьявольский удар, превратившись в «сумасшедшего». Бедная, добрая и «старая Маргарита» приняла, спрятала его и позаботилась о нем. Когда же Вальтер разыскал его, он поразился «маленькой комнате с окнами во двор. Там сидел на корточках бедный сумасшедший. Глаза его были закрыты. Он бормотал бессвязные слова» [3, с. 69].

Наконец, время, которое Булгаков избирает для финала своего романа, также совпадает с финальным временем в «Нахэме» — это время накануне Пасхи:

Приближался праздник Пасхи. Адское товарищество собиралось отпраздновать его самыми кошунственными мистериями. Синьор Ридинг и почти все слуги, принадлежавшие к нечестивому обществу, собирались отправиться в замок мэтра Леонарда, где на этот раз должны были разыграться всевозможные оргии [3, с. 73].

Таким образом, сюжет и многие художественные детали «средневековой легенды» «Нахэма» В. И. Крыжановской, как и «легенды» «Бальный зал графа Линкебека» Осипа Шубина, оказали серьезное влияние на написание четырех глав романа («Полет», «При свечах», «Великий бал у сатаны», «Извлечение мастера») «Мастер и Маргарита», кульминацией которых стала глава «Великий бал у сатаны». Обращение писательниц Серебряного века к европейскому средневековью предоставили М. А. Булгакову богатый оккультный материал и обеспечили роману небывалую литературную славу.

Примечание

1. Название повести и имя восковой куклы-демона «Нахэма» заимствовано В. И. Крыжановской, возможно, у известного французского оккультиста Элифаса Леви, который в своей книге «История магии» (1860) относил ее к «идолам разврата и неудачи» [4, с. 146].

Литература

1. *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита: роман // Булгаков М. А. Избранные произведения: в 2 т. / подгот. текста, сост. и вступ. ст. М. О. Чудаковой. Мн.: Маст. літ., 1990. Т. 1. С. 282–655.
 2. *Колчанов В. В.* Оккультизм, магии и ритуалы симпатической магии в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // М. А. Булгаков: pro et contra: антология / сост. О. В. Богданова. СПб.: РХГА, 2019. С. 798–817.
 3. *Крыжановская В. И.* Нахэма. Самара: РИМП «Кредо»; ПО «Экран», 1991. 78 с. («Печатается, — как пишут издатели, — с небольшими сокращениями и изменениями по: *Крыжановская В. И.* Нахэма. Средневековая легенда. СПб.: В. В. Комарова, 1900»).
 4. *Леви Элифас.* История магии / пер. с англ. М.: REFL-book, К.: Ваклер, 1995. 384 с.
 5. *Шпренгер Я., Инститорис Г.* Молот ведьм / перев. с латинск. Н. Цветкова; предисл. С. Лозинского. Изд. 2-е. М.: СП «Интербук», 1990. 352 с.
 6. *Шубин Осип.* Бальный зал графа Линкебека. Легенда // Шубин Осип. (Лола Киршнер). Долората. Бальный зал графа Линкебека. Повесть. Легенда. СПб.: Издание А. А. Каспари, 1905. 62 с.
-

УДК 821.161.1

Лопачева Мария Каиржановна,
кандидат филологических наук, доцент,
Санкт-Петербургский государственный институт культуры
lopacheva03@mail.ru

О «ПРЕЧИСТЕНСКИХ МУДРЕЦАХ» МИХАИЛА БУЛГАКОВА

Одна из ключевых для прозы М. А. Булгакова середины — второй половины 1920-х годов проблема судеб интеллигенции в пореволюционной реальности рассматривается через призму художественно-антропологической характеристики обрисованного писателем типа «пречистенского мудреца» — представителя московской интеллектуальной элиты ранней советской эпохи. На материале сатирических повестей 1920-х годов показана многовалентная природа «пречистенского» локуса, в контексте творчества Булгакова коррелирующего с наиболее значимыми для писателя философскими, социальными проблемами, мифопоэтическими мотивами. В статье сделан акцент на амбивалентной природе булгаковского героя, неоднозначности авторской его оценки, несмотря на которую настойчивая повторяемость сходных коллизий явно свидетельствует о важности их для созданного писателем художественного среза эпохи.

Ключевые слова: М. Булгаков, интеллигенция, Пречистенка, пассионарность, амбивалентность, локус, интертекстуальный, эксперимент.

Lopacheva Maria K.,
Candidate of philological Sciences, associate Professor,
Saint-Petersburg State Institute of Culture
lopacheva03@mail.ru

ABOUT THE “SAGE MEN FROM PRECHISTENKA” OF MIKHAIL BULGAKOV

One of the key problems in the prose of M. Bulgakov in the middle — second half of the 1920s, is the problem of the fate of the intelligentsia in post-revolutionary reality is considered through the prism of the artistic and anthropological characteristics of the type described by the writer as the “sage man from Precistenka” — a representative of the Moscow intellectual elite of the early Soviet era. The satirical novels of the 1920s show the multivalent nature of the “Purechistenska” locus, in the context of Bulgakov’s work correlating with the most significant philosophical, social problems for the writer, mythological and poetic motives. The article focuses on the ambivalent nature of the Bulgakov protagonist, the ambiguity of his author’s assessment, despite the persistent repetition of similar collisions, clearly indicates their importance for the artistic slice of the era created by the writer.

Keywords: M. Bulgakov, intelligentsia, Prechistenka, passionarity, ambivalence, locus, intertextual, experiment.

Трудно не заметить, с каким постоянством в булгаковских произведениях 1920 — начала 1930-х годов появляются гениальные чудачки, «белые вороны» в серой и агрессивной реальности не то торжествующей разрухи, не то зарождающихся новых форм общественной жизни. Это удивительным образом сохранившиеся в экстремальных социальных обстоятельствах «мамонты» культуры, ученые и художники — профессор Персиков («Роковые яйца»), профессор Преображенский («Собачье сердце»), академик Ефросимов («Адам и Ева»), инженеры-изобретатели Рейн («Блаженство») и Тимофеев («Иван Васильевич»), «непрочитанные» собственной эпохой Максудов («Театральный роман») и Мастер... Сюда же можно отнести и занимавших Булгакова в это время Мольера и Пушкина — тоже «белых ворон» своего времени. Настойчивая повторяемость мысли, сходные коллизии — явное свидетельство важности их в созданном писателем художественном срезе эпохи.

Можно предположить, что эти персонажи суть отражение как не прекращавшихся раздумий автора о сути творчества, судьбах дара Божьего — таланта — и ответственности за него, так и некоего позитива, прочитываемого в его преимущественно нелояльных по отно-

шению к новой действительности произведениях. По Булгакову, спасение России, гибнущей от разрухи и разгула «дьяволиады», не в новых героях типа дельца Рокка или специалиста «по очистке» Шарикова, управляемого кукловодом Швондером, не в «воинственных и организующих» Адаме и Драгане, а в людях культуры, сохраняющих и созидających. Неслучайно выводит писатель в текстах некий тип «пречистенского мудреца» [5, с. 147], поселяя наиболее симпатичных ему персонажей на Пречистенке, в районе, где, как писал друживший с писателем С. А. Ермолинский, «исстари селилась московская профессура, имена ее до сих пор составляют гордость русской общественной мысли» [9, с. 38]. В этом уютном и престижном месте старой Москвы, до сих пор сохранившем немало элегантных усадебных особняков, пролегли маршруты многих булгаковских героев. Подобрал у магазина «Центрохоз» Шарика, профессор Преображенский ведет его в Обухов переулок, а по пути до «калабуховского» дома расчувствовавшийся пес, решив выразить благодарность благодетелю, «поцеловал в ботик» у Мертвого переулка, и там же, расчищая ему дорогу, «диким воем так напугал какую-то даму, что она села на тумбу» [5, с. 124]. Неподдалеку, в Арбатском переулке получил две отдельные комнаты в подвальчике особняка с тенистым двориком Мастер. Здесь же, в одном из «унылых», скупо освещенных переулков Иван Бездомный после продолжительной погони потерял из виду Воланда. На Пречистенке, в пятикомнатной квартире проживал и профессор Персикиев. Впрочем, в 1919 году «у профессора отняли из 5 комнат 3» [5, с. 46].

Приверженность Булгакова этому московскому локусу выглядит знаковой. Безусловно, одна из первых причин того — биографическая. 1924-м годом датируется начало «пречистенского» периода жизни писателя. Подобно петербургским адресам Достоевского, отраженным в топосе произведений классика, многократные перемещения Булгакова в пределах этого района Москвы также обеспечили его тексты убедительной географической и социально-бытовой достоверностью, снабдив сюжеты вполне конкретным топонимическим сопровождением. Перечень адресов только первого года проживания на Пречистенке, активно использованных в произведениях, служит тому подтверждением: осенью 1924-го Булгаков и Л. Е. Белозерская «поселяются сначала в деревянном особнячке в Арбатском переулке, потом на антресолях служебных помещений школы на улице Герцена (дом № 46), которой заведовала сестра Михаила Афанасьевича — Н. А. Земская; затем снимают комнату на втором этаже флигеля во дворе дома 9 (кв. 4) по Чистому (Обухову) переулку, вблизи места, где квартировали Н. М. и М. М. Покровские, братья матери Булгакова» [4, с. 641]. Успешно практиковавших гинеколога Николая Михайловича и терапевта Михаила Михайловича Покровских биографы писателя относят к очевидным прототипам пары Преображенский — Борменталь.

Вместе с тем немало оснований предполагать и более собирательный характер героев как «Собачьего сердца», так и других текстов, связанных с пречистенским локусом, в контексте биографии и творчества Булгакова во многом определившим его идеологическую позицию в отношении к событиям эпохи. Речь о контактах писателя с «пречистенцами» или «Пречистенкой», как в мемуарных источниках именуется образовавшаяся в начале 1920-х элитарная культурная среда столицы, в которой Булгаков в эти годы приобрел широкий круг знакомств. Это были как крупные ученые-гуманитарии — филологи, историки, философы, переводчики, так и естественники — медики, биологи, как техническая интеллигенция, так и организаторы театрально-художественной жизни Москвы. Н. Шапошникова, исследователь истории Российской, а впоследствии Государственной Академии художественных наук (РАХН, а затем ГАХН), внучка Б. В. Шапошникова, — «пречистенца», художника, искусствоведа, пушкиниста, состоявшего в философском отделении Академии, — указывала на дружеские связи Булгакова «с несколькими частными домами, жители которых также относились к ГАХН, например, Лямины, Поповы, Шамбинаго, Шапошниковы, Шпеты, Габричевские, Марков, Губеры, Морицы, Петровские. Некоторые из них не имели отношения к ГАХН, это были Топлениновы, Леонтьевы, Арендты, Долго-рукий» [12, с. 111]. Нетрудно увидеть в перечне мелькающие в текстах Булгакова фамилии

(Мориц, Шпет). Н. Шапошникова предполагает возможность знакомства писателя с семьей Андрея Андреевича Арендта, нейрохирурга, потомка лейб-медика Арендта, лечившего Пушкина после дуэли. Булгаков часто бывал в доме Я. Л. Леонтьева, заместителя директора Большого театра, с семьей которого «жили одним хозяйством» Арендты [12, с. 118–119]. Дом Леонтьевых был популярен у «пречистенцев», составлявших окружение писателя. Закономерно, что в этой среде художник мог черпать материал для своих сюжетов и характеров персонажей.

Представители «Пречистенки» как культурного социума, живущего в булгаковские годы активной интеллектуальной жизнью, сбившись в довольно плотный круг, словно держали оборону, защищая от разрушения традиционную культуру, духовные основы жизни. И потому квартиры их, вспоминал С. А. Ермолинский, «напоминали застывшие музеи предреволюционной поры... Они были островитянами в мутном потоке нэпа среди народившихся короткометражных капиталистов и возрождающегося мещанства, но в равной степени отделены от веяний новой, зарождающейся культуры...» [9, с. 38].

Однако, думается, это были все же отнюдь не «музеи». В грохочущей атмосфере ломки старого мира блюстители традиции создавали, творили, искали, открывали. Они — и это не парадоксально, а обязательно в науке и искусстве — сочетали «воинствующий консерватизм» и способность проникновения в будущее не на словах, а в своих открытиях и изобретениях, что Булгакову было чрезвычайно близко, он по сути и сам был настоящим «пречистенцем». В дневниковой записи от 30 сентября 1923 года он это прямо декларирует: «...я консерватор до ... “мозга костей” хотел написать, но это шаблонно, но, словом, консерватор...» [3, с. 16]. В. Я. Лакшин назвал писателя «воинствующим архаистом в своих пристрастиях», которому «патриархальность, теплая и мирная», служила опорой [11, с. 23]. Однако подобный традиционализм — необходимая культурная основа для любого обновления, движения вперед, если исходить из того, что традиция «понимается в широком смысле традиционности, т.е. существования в границах в качестве естественных приемлемых жизненных форм и в полагании неизменности продолжения преемственности. Все традиционные формы жизни, хотя и являются очень замедленными и поэтому неосязаемыми, тем не менее подвержены перманентному процессу, который мы можем назвать “крадущимся изменением”» [2, с. 129]. Подлинную смелость мысли, творческую, активную интеллектуальную жизнь Булгаков имел возможность наблюдать именно здесь, в районе «старой» Москвы, оказавшись в середине 1920-х годов в среде московских традиционалистов, хранителей культуры.

Вместе с тем, в этой булгаковской теме все не так однозначно, есть в ней доля явно выраженного скептицизма и даже приметы инвективы, адресованной не только внешним обстоятельствам — трудностям выживания интеллигенции в период, когда страна, разрушенная «социальной революцией», начинает «медленно, тяжело вставать» [4, с. 629], но и самому типу «пречистенца», его амбивалентной природе.

Присутствие в новой эпохе «островитян» с их устойчивой резистентностью к новым социальным и идеологическим «вирусам» могло бы обнадеживать, но в трактовке Булгакова этот факт оборачивается еще одним свидетельством катастрофичности происходящего: упоминая Пречистенку как некий знак «породы» своих героев, писатель показывает их одиночками, в различных драматических коллизиях — каждый по-своему — сталкивающимися с крючкотворством властей и препонами массового сознания.

О трагедии и «вине» русской интеллигенции в ходе пореволюционных событий сказано немало. Выявлена и роль булгаковских произведений в отражении этого сюжета российской истории. Вместе с тем есть еще один аспект, рассмотрение которого, возможно, дополнит созданную писателем панораму эпохи.

Используя систему понятий, введенных в научный оборот Л. Н. Гумилевым, можно увидеть, что в произведениях Булгакова наглядно отражен процесс угасания пассионарного импульса, выразившегося в культурном взрыве «серебряного века». Рассматривая в качестве одной из самых преступных характеристик советской действительности разрушение

культурного слоя нации, художник показал отдельные (прощальные?) искры его в блестящем интеллекте своих гениев-одиночек. Гений всегда одинок, но у Булгакова извечная истина предстает особенно щемящей, не снимает этого и звучание традиционного мотива ученичества (вспомним пары Персики — Иванов, Преображенский — Борменталь, Мастер — Бездомный). Писатель настойчиво возвращает читателя к трагическому парадоксу: колоссальные возможности человеческого разума, уникальность, мистическая таинственность дара гениальности могут оказаться беззащитными перед реальными силами, выходящими на арену истории, перед агрессией невежества и ординарности. Банальный удар палкой по голове, и нет ключа к тайне, ибо для этого нужно нечто уникальное, «что-то особенное кроме знания, чем обладал в мире только один человек — покойный профессор Владимир Ипатьевич Персиков» [5, с. 116].

По Гумилеву, угасание пассионарного напряжения, обеспечивающего процветание этноса, начинается с разобщения пассионариев, а затем их гибели. Не начало ли умирания этноса изобразил Булгаков в вандалистских социальных сюжетах новой реальности? Снижение процента пассионариев в результате их истребления обывателями означает, утверждал Гумилев, что «на их место пришли люди, предпочитающие безопасность — риску, накопление — быстрому успеху, спокойную и сытую жизнь — приключениям» [8, с. 302]. Называть булгаковских подвижников науки и искусства пассионариями можно, конечно же, с определенной долей условности, поскольку не у всех заметны признаки этого качества, да и само понятие пассионарности и пассионариев разъясняется у Гумилева довольно расплывчато. Но страстных жрецов науки и художников, жертвующих многим ради своей цели, тех, кто влияет своим творчеством и научными открытиями на реальность («пассионарность слабая, но действенная»), Гумилев относит к их числу, «ибо подвиг науки или искусства требует жертвенности, как и подвиг “прямого действия”» [8, с. 304].

Типичный пассионарий — булгаковский профессор Персиков. Как и подобает пассионарной личности, он одержим страстью — стремлением к истине, он — настоящий подвижник науки — биологии. Чего стоит описание рабочего процесса в момент открытия, сделанного его «гениальным глазом»: «Профессор побледнел и занес руки над микроскопом, так, словно мать над дитятей, которому угрожает опасность» [5, с. 50]. И далее: «Во второй вечер профессор, осунувшийся и побледневший без пищи, взвинчивая себя лишь толстыми самокрутками, изучал новое поколение амёб...» [5, с. 54].

В нем очевидно ослаблен инстинкт самосохранения и продолжения рода: жена сбежала от него «с тенором оперы Зимина в 1913 году» [5, с. 46], и больше профессор не женился и детей не имел. Инстинкт самосохранения явно молчал в нем, когда он, раздраженный «этими безобразиями» советской власти, в 1919 году собрался было уехать за границу, и ему «легко удалось бы устроиться при кафедре зоологии в любом университете мира, ибо ученый он был совершенно первоклассный, а в той области, которая так или иначе касается земноводных или голых гадов, и равных себе не имел за исключением профессоров Уильяма Веккля в Кембридже и Джакомо Бартоломео Беккари в Риме» [5, с. 46]. Но Персиков не сделал этого, поскольку не мог оставить своей кафедры и уникальной коллекции земноводных. За что и поплатился жизнью. Но это закономерно в виду того, что пассионарии, по Гумилеву, склонны к самопожертвованию во имя идей, во имя цели.

Профессор Персиков вовсе не слаб, как утверждает В. М. Акимов [1, с. 22]. Напротив, в конце повести он выглядит просто героически, идя навстречу року (не Рокку!), прямо глядя в глаза судьбы, он бесстрашно выпрямляет и свою обычно сутулую спину. «Белым изваянием» ждет он разъяренных вандалов у порога кабинета. В последней попытке удержать толпу герой наивно «распростер руки, как распятый...» Диалектичность художественного мышления Булгакова обнажается в эмоциональной окрашенности нарратива. Холодно-ироничная интонация пародийной повести-«триллера» в теме Персикова звучит то добродушной усмешкой и мягким юмором, то теплым лиризмом (см., например, описание прострации, в которую был повержен герой после разорения института, смерти от «бескормицы» верного помощника сторожа Власа и редчайших экземпляров «голых гадов», в чем «целиком почему-

то обвинил тогдашнего наркома просвещения», его болезни, когда он, лежа «под пледом, кашлял и смотрел в пасть огненной печурки, которую золочеными стульями топила Марья Степановна, вспоминал Суринамскую жабу» [5, с. 47]). В финале гротескное изображение «нашествия» не заслоняет подлинного волнения автора и звучания высокого трагизма: «...кто-то выстрелил. Замелькали палки. Персиков немного отступил назад, прикрыл дверь, ведущую в кабинет, где в ужасе на полу на коленях стояла Марья Степановна, распростер руки, как распятый... он не хотел пустить толпу...» [5, с. 114].

Булгаковский Персиков не слаб, он трагически одинок перед политической системой, навалившейся на него и на культуру, науку, просвещение, одинок в условиях нарастающего темпа духовной (и физической) аннигиляции. История гибели Персикова — одно из первых развернутых булгаковских высказываний о катастрофической перспективе социальных преобразований. Этот прогноз созвучен гумилевским выводам о том, что истребление пассионариев, в особенности носителей высокой культуры, — дурной признак в жизни этноса, по сути оно знаменует его скорую гибель, поскольку означает «упрощение его внутренней структуры и оскудение стереотипа поведения. Посредственность, уничтожая экстремальные особи в своей среде, лишает коллектив необходимой резистентности, вследствие чего сама становится жертвой соседей» [8, с. 306].

Амбивалентность феномена «пречистенских» гениев у Булгакова этим не ограничивается. Его «мудрецы» — отнюдь не тихие созерцатели, взирающие на происходящее из вневременного измерения, а подвижники, живущие активно и деятельно. О «каторжно-трудо-вой жизни» своего «дяди Коли» — одного из прототипов профессора Преображенского, доктора Н. М. Покровского, — он сокрушается в письме из Вязьмы к сестре Надежде [6, с. 389]. Деятельной натуре булгаковских «пречистенцев», посвятивших себя созиданию, труду на благо человечества, особенно претили такие формы «обновления» мира, как «разруха» и бессмысленное «пение хором». Однако, по Булгакову, свойственная этим гениям энергия поиска, интенция к трансгрессивному эксперименту таят в себе и определенную опасность для того же человечества. Множественность культурных аллюзий, богатый интертекстуальный строй повестей и пьес 1920-х годов и, прежде всего, повестей «пречистенского» цикла, сигнализируют о мифопоэтическом и философском регистрах, в которых, так же, как и в социальном, следует рассматривать их содержание. Исследователями давно установлены подтексты повестей «Роковые яйца» и «Собачье сердце», как явные, на которые указывает сам автор (Г. Уэльс, И. В. Гете), так и менее очевидные — вариации на евангельские темы [7, с. 88–90], переключки с современными писателю «попутническими» текстами [10, с. 341]. Блуждающий мотив об исследователе, результат открытия которого вырвался из-под его власти, виртуозно интерпретирован у Булгакова. Мифопоэтические и даже мистические элементы сопровождают описание самих «мастеров» — ученых, художников, изобретателей.

Сверхчеловеческое ощущали окружающие в обладателе «гениального глаза» Персикове (сторож Панкрат бледнел «от страха перед божеством», в студентах он возбуждал «просто суеверный ужас»), Преображенский именуется в тексте и «магом», и «волшебником», и «чародеем», и «божеством». И трепет обывателей небезоснователен, ибо природа этих гениев-«мастеров», в трактовке Булгакова, двойственна, подобный «культурный герой» оценочно амбивалентен, действительно «демоничен», — в нем соединены как «божественное», так и «дьявольское» начала [13, с. 202]. Они берут на себя смелость экспериментировать, переступать за границы общепринятого, предначертанного. А. С. Жолковский назвал «пречистенца» Преображенского «демоничным философом-провокатором, иронически испытывающим истеблиш-мент», но и «консерватором, сторонником status quo» [10, с. 153].

Двойственность в этих поднявшихся до высот духа, знания и мастерства героях представлена и некоего рода нравственным изъяном, они, по словам Е. А. Яблокова, «оказываются “по-человечески” недостаточно сильны душевно; их “мессианские” устремления отягощены грехом отступничества» [13, с. 202]. Персиков отступил перед натиском

«бумаги», отрекается от своего творения, подобно Пилату, «умывает руки» [7, с. 90], Преображенский пытается найти компромисс с новыми социальными силами и, презирая власть, сеющую «разруху», обращается за помощью к своему высокопоставленному пациенту. Однако глубоко симпатичным автору героям дается возможность искупления «вины»: Персикову — жертвенно погибнуть при защите лаборатории, Преображенскому — провести контроперацию над Шариковым.

Автор сочувствует своим гениальным одиночкам, но — парадокс! — их открытия оказались безрезультатны, более того, едва не привели к катастрофическим последствиям. Вероятно, указав на генеалогию своих персонажей (Фауст, герои Уэльса и др.), писатель хотел адаптировать архетип к современным конкретно-социальным обстоятельствам и в очередной раз предупредить об опасности гомункулов, вырвавшихся из-под власти «вагнеров», об опасности соревнования с природой. В силу этого для ряда булгаковских произведений характерна ситуация, когда, как справедливо отмечает Е. А. Яблоков, «Универсум “отвечает” на настойчивые стремления человека проникнуть в тайну бытия. Подобные “ответы” всегда носят катастрофический или по крайней мере потрясающий характер — от нашествия “гадов” в повести “Роковые яйца” до пришествия незнакомца на Патриарших прудах в романе “Мастер и Маргарита”. Таким же “асимметричным ответом” на действия талантливого ученого выглядит явление того, кто позже назовется Шариковым» [14, с. 189].

Думается, сегодня как никогда актуально это предупреждение Булгакова, несмотря на гротескно-пародийную форму его подачи. Символичен по сути открытый финал «Собачьего сердца»: ночь (мефистофелево время действия — «Бог оставил себе свет, нам — ночь...»), жутковатое видение Шарика, в котором упорный «важный человек», доставал мозги, «все чего-то добивался в них, резал, рассматривал, щурился...» [5, с. 208].

Таким образом, можно заключить, что мотив «Пречистенки» в контексте творчества М. А. Булгакова очевидно многовалентен, а тип «пречистенского мудреца» маркирует сюжеты, эксплицирующие как остро-социальные, так и сущностные вопросы, волновавшие писателя. К первым, безусловно, следует отнести проблему судеб русской интеллигенции, упорно представляемой Булгаковым «лучшим слоем в нашей стране» [6, с. 447]. Ко вторым, среди прочего, как он признавался в письмах «Правительству СССР» в 1930 г., выражение «глубокого скептицизма в отношении революционного процесса, происходящего в <его> отсталой стране, и противопоставление ему излюбленной и Великой Эволюции» [6, с. 446].

Литература

1. Акимов В. М. Свет художника или Михаил Булгаков против Дьяволиады. М.: Народное образование, 1995. 56 с.
2. Ассманн А., Ассманн Я. Канон и цензура / пер. Кс. Носовой // Немецкое философское литературоведение наших дней: антология / сост. Д. Уффельман, К. Шрамм. СПб.: СПбГУ, 2001. 552 с.
3. Булгаков без глянца / сост., вступ. ст. П. Фокина. М.: РИПОЛ классик / Пальмира, 2020. 416 с.
4. Булгаков М. А. «И судимы были мертвые...»: романы, повесть, пьесы, эссе / сост., кр. Биохроника, прим. Б. С. Мягкова; вступ. ст. В. Я. Лакшина. М.: Школа-Пресс, 1994. 704 с.
5. Булгаков М. А. Собр. соч.: в 5 т. Т. 2. М.: Худож. лит-ра, 1989. 751 с.
6. Булгаков М. А. Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. М.: Худож. лит-ра, 1990. 734 с.
7. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы: очерки русской литературы XX века. М.: Наука, 1994. 304 с.
8. Гумилев Л. Н. Этногенез и биосфера земли. М.: Айрис-пресс, 2016. 560 с.
9. Ермолинский С. А. Из записок разных лет: Михаил Булгаков: Николай Заболоцкий. М.: Искусство, 1990. 256 с.
10. Жолковский А. К. «Блуждающие сны» и другие работы. М.: Наука, 1994. 428 с.
11. Лакишин В. Я. Мир Михаила Булгакова // Булгаков М. А. Собр. соч.: в 5 т. Т. 1. М.: Худож. лит-ра, 1989. 623 с.

12. *Шапошникова Н.* Пречистенский круг (Михаил Булгаков и Государственная Академия художественных наук. 1921–1930) // Михаил Булгаков: «Этот мир мой...» СПб.: Деан, 1993. С. 111–126.
13. *Яблоков Е. А.* Нерегулируемые перекрестки: о Платонове, Булгакове и многих других. М.: Пятая страна, 2005. 248 с.
14. *Яблоков Е. А.* О пользе чтения изучаемых текстов (на примере повести М. А. Булгакова «Собачье сердце») // Наука и школа. 2014. № 5. С. 186–192.
-

УДК 82.09

Мишуровская Мария Владимировна,
главный библиограф отдела научной библиографии,
Российская государственная библиотека искусств
mishu-mariya@yandex.ru

**КТО ВИНОВАТ В ПРОПАЖЕ РУКОПИСИ?
Г. КРУГОВОЙ О РОМАНЕ «МАСТЕР И МАРГАРИТА»**

В статье рассматриваются публикации историка литературы Г. Г. Кругового (1924–2012; США), посвященные роману «Мастер и Маргарита». Уделено внимание некоторым фактам биографии Кругового, повлиявшим на формирование его религиозно-философской концепции, легшей в основу толкования проблематики «Мастера и Маргариты». Проанализирован принцип рассмотрения Круговым смысловой структуры романа; рассмотрена роль, отведенная американским исследователем творчества М. А. Булгакова мотиву пропажи и возвращения рукописи.

Ключевые слова: «Мастер и Маргарита», мотивная структура, христианская традиция, Г. Г. Круговой.

Mishurovskaya Maria V.,
chief bibliographer of the Department of scientific bibliography,
Russian state library of arts
mishu-mariya@yandex.ru

**WHO IS TO BLAME FOR THE LOSS OF THE MANUSCRIPT?
G. KRUGOVOY ABOUT THE NOVEL “THE MASTER AND MARGARITA”**

The article deals with the publications of the literary historian G. Krugovoy (1924–2012; USA), dedicated to the novel “The Master and Margarita”. Attention is paid to some facts of Krugovoy biography, which influenced the formation of his religious and philosophical concept, which formed the basis for the interpretation of the problems of “Master and Margarita”. The principle of consideration of the semantic structure of the novel is analyzed; considers the role assigned by the american researcher of the work of M. Bulgakov to the motive of the loss and return of the manuscript.

Keywords: “The Master and Margarita”, motivational structure, christian tradition, G. Krugovoy.

В 1979 году в 134-й книжке «Нового журнала» вышла статья «Гностический роман М. Булгакова», ставшая одной из главных в массиве зарубежных публикаций, связанных с интерпретацией романа «Мастер и Маргарита». Ее автор — профессор *Swarthmore College* Георгий Григорьевич Круговой (1924–2012) в 1991 году выпустит в США книгу, дав ей название статьи, опубликованной в «Новом журнале», с уточняющим подзаголовком — «Источники и толкование». (Монография Г. Г. Кругового «The Gnostic Novel of Mikhail Bulgakov: Sources and Exegesis» в России не издавалась).

В начале этой монографии, приступая к освещению собственного принципа рассмотрения романа, американский исследователь цитирует концовку другой, не менее известной, книги — «Евангелие Михаила Булгакова», написанной А. Зеркаловым и выпущенной в 1984-м издательством *Ardis*. Напомним, в заключительной части исследования ершалаимских глав «Мастера и Маргариты» Зеркалов утверждает, что

рассказ о Пилате не поддается аналитическому давлению, его невозможно свести к односторонней концепции, будь то религиозная или антицерковная. <...> Булгаков отказывается от христианского канона постольку и в той степени, в которой канон императивен. Он отвергает непримиримость как метод идеологического управления людьми [4, с. 245].

Круговой подчеркивает: автор «Евангелия Михаила Булгакова» выражает точку зрения многих критиков, считающих, что смысловая структура романа «не может быть сведена ни к какой односторонней концепции». И замечает:

Парадоксально, но кошмарная «мозговая игра» романа А. Белого «Петербург», названного Бердяевым «астральным романом», приводит к несравненно большему единодушию в вопросе о ее значении, чем «Мастер и Маргарита», несмотря на ясную прозу и во многом реалистические установки романа Булгакова [16, с. 3].

Отметим важную, на наш взгляд, особенность монографии Кругового: проделанный им анализ смысловой структуры «Мастера и Маргариты» существует вне острой или затяжной полемики с оппонентами. Аргументация, отличная от принципов рассмотрения текста, выбранных автором монографии, не нарушая их концептуальной целостности, органично *поглощается* логикой рассуждений Кругового, постулирующего «булгаковский взгляд» на «историческую Церковь», на два ее неотъемлемых аспекта:

Один проявляется в ее богато символической сакраментальной и литургической жизни. Этот аспект онтологически реален и коренится метафизически в царстве святого. В своих сакраментальных и литургических функциях историческая Церковь является земным образом первозданного Небесного Иерусалима. Сакральные формы его литургической жизни духовно объективны и истинны. Иначе они не стали бы объектом насмешливых пародий Воланда. Второй аспект ограничен миссией Церкви осуществить духовное послание Иешуа, следуя его примеру на земле [16, с. 287]. (*Здесь и далее перевод на русский язык осуществлен автором статьи. — М. М.*)

Наш интерес к религиозно-философским суждениям Кругового, посвященным «Мастеру и Маргарите», продиктован в первую очередь вниманием этого исследователя к *мотиву пропажи и возвращения рукописи*, играющему в его размышлениях о романе роль ключа к «индивидуальной булгаковской космогонии, густо замешанной на соотношении “верха” и “низа”» [1, с. 94].

В истории интерпретации булгаковского романа накоплен немалый опыт разбора его образной и мотивной структур, их связи с религиозно-философскими идеями Г. С. Сковороды, В. С. Соловьева, П. А. Флоренского, Н. А. Бердяева и других мыслителей, чей метафизический талант опирался на христианство — на православную традицию и/или на гностицизм. Не ставя перед собой неадекватных задач, среди которых — формализация религиозно-философских воззрений двух участников заинтересовавшей нас беседы — автора романа о Мастере и его американского толкователя, мы сосредоточились лишь на фрагменте диалога Кругового с «булгаковской космогонией», подводящем нас к расширению собственных представлений о возможностях прочтения художественного текста, играющего роль «магического зеркала, игнорирующего временные границы» [5, с. 368].

В отличие от Булгакова, который, как известно, никогда не покидал пределов СССР, Круговой, с рождения и до 1941 года живший в советском Харькове, в молодости совершил трудное путешествие, в конце концов приведшее его в город Суортмор (штат Пенсильвания, США), в *Swarthmore College*, основанный в 1864 году комитетом Религиозного общества Друзей (квакеров).

О своей жизни до переезда в США Круговой рассказал в нескольких автобиографических очерках, вошедших в сборник «Война и судьбы» (2003). Отметим наиболее важные, на наш взгляд, факты его биографии, добавив к мемуарным свидетельствам материалы, предоставленные нам администрацией *Swarthmore College* и архивом Исторической библиотеки Друзей [19].

Отец Кругового — выходец из крестьянской семьи, проживавшей в селе Липцы Харьковской губернии, к революции 1917 года имел чин поручика российской императорской армии. В гражданскую войну он воевал в петлюровских войсках:

...по рассказам отца, он никого не засекал шомполами и не расстреливал пленных комсомольцев. Сам же отец поведал мне под секретом, что окончил он свой поход командиром полка. <...> Где-то в конце 1919

года, западнее Ровно, полк был разбит польской кавалерией ген. Галера и отец попал в польский плен [8, с. 153–154].

В 1922 году отец Кругового вернулся в советскую Россию, о чем впоследствии жалел. До ареста служил бухгалтером. Мать Кругового — из семьи кубанских казаков, работала врачом-гинекологом. Родители почетного профессора *Swarthmore College* советскую власть не любили. В 1938-м Кругового-старшего арестовали, вменив ему организацию националистического заговора.

С конца октября 1941 года Круговой живет в оккупированном немцами Харькове: учится в сельскохозяйственном институте — на факультете сельскохозяйственных машин. В конце октября 1942-го его призывают в германскую армию: он становится солдатом Войск Связи германских ВВС. В 1944-м Круговой переводится в казачьи войска. Благодаря знанию немецкого языка будущий толкователь «Мастера и Маргариты» получает должность старшего писаря казачьего этапного лагеря при штабе генерал-инспектора Казачьего резерва А. Г. Шкуро. В конце войны он попадает в лагерь для перемещенных лиц («Ди-Пи»), расположенный в австрийском городе Лиенце.

В 1948–1955 годах Круговой учится в Философском институте Университета Зальцбурга. Среди его учителей — Альберт Ауэр (1891–1973), профессор философии, монах-бенедиктинец, известный своими лекциями по диалектическому материализму, философии права, философии истории и теологической герменевтике. Американский исследователь вспоминает:

Он открыл мне живые источники Восточного, православного христианства. Мой учитель глубоко перепахал меня, и семя его идей упало на благодарную почву, хотя я много, особенно во время написания диссертации, спорил с ним [8, с. 167].

В Зальцбурге Круговой напишет две диссертации: в 1951-м магистерскую — «Михаил Шолохов. Анализ русской этики как выражения русского стремления к истине», в 1953-м — «Учение Софии в философии Вл. Соловьева, софийские спекуляции в гностических системах и проблематика познания Истины в западной философии», после защиты которой он получает степень PhD.

В январе 1957-го Круговой приезжает в США. Начинается его карьера преподавателя русской литературы и ученого, чьи научные интересы связаны с философией истории, с русской литературой и фольклором. Он преподает в Сиракузском (с 1959-го по 1960-й) и Принстонском (с 1960-го по 1963-й) университетах. Работает ассистентом профессора в Нью-Йоркском университете — с 1963-го по 1964-й год, затем, с 1964-го по 1968-й, ассистентом профессора в Принстонском университете, в 1968–1981 годах — профессором Русской летней школы в Мидлбери-колледже, в 1979 году — приглашенным профессором в колледже Брин Мор. В 1967-м на итальянском языке выходит монография Кругового «Змеборческий сюжет в русском героическом эпосе» [15].

На преподавательскую работу в *Swarthmore College* Круговой приходит в 1968 году, начав с должности адъюнкт-профессора в области русской литературы, философии и фольклора. Из колледжа, получив звание почетного профессора, он уйдет в 1994-м, в конце весеннего семестра. В 1996-м, отвечая на вопросы анкеты колледжа, Круговой среди тем, его интересующих, называет русскую литературу XIX–XX веков — творчество Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, М. А. Булгакова, М. А. Шолохова и Б. Л. Пастернака. В 1960-х он публикует свои статьи в англоязычных научных изданиях и в русских зарубежных журналах и сборниках: о Вл. Соловьеве, Достоевском и русской мессианской идее — в литературном альманахе «Мосты»; тексты, посвященные эволюции метафоры в древнерусской литературе, а также отражению норманнской юридической формулы в русских летописях — в *Canadian Slavonic Papers*, в 1980–90-х — он автор статей, входящих в «Записки Русской академической группы в США».

К основным событиям биографии Кругового кое-что добавляют публикации в периодических изданиях *Swarthmore College*. Статья «Заговорщики», помещенная в «Бюллетене вы-

пускников колледжа Суортмор» от 1 июля 1977 года, рассказывает о профессоре Круговом и его семье: жене Кристин, дочерях Клавдии и Анне, которые в компании сотрудников колледжа, увлекаются выращиванием овощей — с апреля по сентябрь. В публикации отмечается, что Георгий Круговой, пожалуй, самый амбициозный и оптимистичный из всех «садовых заговорщиков»: «он посадил две картофелины в больших надеждах на будущий урожай водки» [18].

Еще одна заметка помещена в газете «Феникс» в октябре 1974-го — в рубрике «Письма редактору». Этот небольшой текст — отклик Кругового на статью о романе А. И. Солженицына «Архипелаг ГУЛАГ», опубликованную в одном из номеров «Феникса». Вспоминая фрагмент части второй (глава четвертая) романа Солженицына: «Фамилия!.. Я — Межзвездный скиталец! Тело мое спеленали, но душа не подвластна им», он спрашивает читателей газеты:

Но знаете ли вы, что образ «странника-путешественника» с соответствующим набором аллюзий, используемых в цитате, не был изобретен Солженицыным и не заимствован из некоторых эзотерических культов расширения сознания современной субкультуры? «Межзвездный Странник» — название (по крайней мере, в рус-ском переводе) рассказа Джека Лондона, американского писателя, очень популярного в России. Я предлагаю студентам прочитать эту историю. Это волнующе и тревожно. И это дает повод задуматься. Солженицын ее прочел [17].

И в «Межзвездном скитальце» Дж. Лондона, и в «Мастере и Маргарите» аутентичный автору читатель ищет ответ на вопрос: что есть подлинное бытие человека, а что, выдавая себя за единственную возможную реальность, является псевдобытием «демонизированного человечества» [10, с. 269]. Булгаковский роман предстает в концепции Кругового как образцовое пространство для игры воображения читателя с воображением писателя, способного с помощью мифического передать логику реальности в ее подлинном, по определению Хайдеггера, «онто-тео-логическом строении», в формализации познаваемого/достижимого и сокрытого/causa sui.

В статье «Гностический роман Михаила Булгакова» Круговой, отмечая, что «Мастер и Маргарита» «в своей глубинной основе роман “тайного знания” — гностический роман», утверждает: через приемы иронии и парадокса, использованные Булгаковым в этом тексте,

искусство оказывается в состоянии ставить и разрешать в системе идейно-эстетических структур глубочайшие проблемы человеческого бытия: добра и зла, жизни и смерти, личности и общества [7, с. 49].

Парадоксальность зла в булгаковском романе, связанная с поэтикой фаустианства не только эпиграфом, извлеченным из «Фауста», по мнению Кругового, сопрягается с парадоксальностью добра. Булгаков, таким образом, вторит П. А. Флоренскому: парадокс подлинной — художественной реальности раскрывается в ее «сверхрациональном единстве и в то же время в ее эмпирической множественности» [7, с. 50], в сближении двух реальностей — исторической и трансцендентной:

Если за гоголевским смехом скрывались незримые слезы первого русского писателя-апокалиптика XIX в., то за комизмом булгаковских московских глав скрывается ужас человека, переживающего реальность апокалипсиса XX в. И все же ужас Булгакова не безысходен. <...> Действительно, как только в сердцах персонажей романа активизируются силы личного добра, как бы слабы они не были, и люди, вместо чертыхания бесовщины, призывают имя Бога, силы высшего добра неизменно приходят на помощь, и сатанинское зло принуждено отступить [7, с. 60].

Автор статьи подводит итог — «сатанинское зло в романе не всесильно» [7, с. 64], а Мастер и Маргарита — не просто двое московских романтических любовников. Их возвышение до символики библейских сказов и чисел, по мнению Кругового, не случайно. За ним стоит главный вопрос, открывающий смысл булгаковского текста: кто действительно написал роман? Бог или сатана? Откуда, из каких сфер, надиктован Мастеру рассказ о Иешуа и Понтии Пилате? Из области света? А может, из такой же вечной тьмы?

Решение гностической головоломки, отмечает Круговой, традиционно находится в сочетании света и тьмы. Текст создал человек — художник. И он попал в руки Воланда только после того, как черт «сам понудил мастера сжечь рукопись и тем самым похитил ее» [7, с. 67].

В статье «От перчаток Марселя к перчаткам Воланда. Оперные сюжетные мотивы в романах М. Булгакова» Круговой поясняет: связь «булгаковской космогонии» с творчеством Гоголя, Достоевского и русских символистов проявляется в точке осуществления человека как личности — «в сложной системе причинных и мотивационных связей между психоматериальным и сверхъестественным планами бытия» [10, с. 274].

По Круговому, Мастер и Маргарита по воле Иешуа ускользают из-под власти Воланда, как и Понтий Пилат, уходящий в конце романа в вечность не наказанным, но прощенным за то, что парадоксальным образом послужил спасению человечества [10, с. 276].

Покой как высокая, «хотя и не высшая», награда, как подчеркивает американский исследователь, занимает «одно из высших мест в системе ценностей» Булгакова [9, с. 25]. Но превосходит его по значению другая ценность — способность к самопожертвованию:

В системе ценностей Булгакова самопожертвование есть тот высший духовный акт человека, который перекрещивает замыслы метафизического зла и который откроет грешной Маргарите вход в Вечный Приют Покоя... [9, с. 41].

Иначе трактует концовку романа И. Л. Галинская, считая, что не Иешуа, а Мастер «с разрешения Сатаны, отпускает Пилату его грех, “скалистые стены” рушатся, и пятый прокуратор Иудеи обретает, наконец, желанный покой» [2, с. 73]. Именно с этим оптическим прицелом на манихейскую традицию утверждения полярности и *равносильности* двух принципов бытия — добра и зла полемизирует Круговой.

В статье «Эмблематика чисел в “Мастере и Маргарите”», написанной в 1982 году и опубликованной в «Гранях», он называет ошибочной релятивизацию отношения между добром и злом, Иешуа и Воландом, так как отказ от абсолютных категорий «диалектически снимает онтологический дуализм» между этими принципами и позволяет прийти к выводу, «что булгаковский Воланд, в отличие от Мефистофеля, хочет добра, а потому приходит на помощь к честным и цельным, но “обиженным судьбой” мастеру и его подруге» [12, с. 198].

Сомневаясь в правильности связывания — с помощью манихейской концепции подвижных смыслов «Мастера и Маргариты», Круговой подчеркивает: в такой системе «организация смыслов и образов основана на дуализме, в котором Сатана со-могущ Богу» [12, с. 215]. Однако, продолжает американский исследователь, это не может быть так, ибо Воланд — падший ангел: его возможности в тварном мире велики, но строго ограничены волею Бога.

Комплекс взглядов, которого Круговой, в частности, как читатель булгаковского романа, неизменно придерживался, безусловно, подобрал в себя метафизический опыт Вл. Соловьева и П. А. Флоренского, опыт представления о бессмертном духе как о безусловном начале «основного существа» — Бога [14, с. 424]. Он также прямо связан с «евро-пейским мышлением в целокупной своей сущности», с онтологическим различием между бытием и сущим, при котором бытие сущего «определяется через его обоснование в высшем или божественном бытии», через Бога. Таким образом, Круговой разделяет убеждение Хайдеггера: метафизика, «задающая вопрос о бытии сущего, есть онтология и теология» [6, с. 160].

Еще одной значительной составляющей, питающей взгляды Кругового, является непосредственно религиозный опыт человека — его потребность в вере, стремление к истине во всей ее полноте, которая для христианина открывается в Новом Завете, в Иисусе Христе, в живом слове бессмертной любви.

Важным, если не главным, в смысловой структуре «Мастера и Маргариты», по мнению Кругового, является *мотив пропажи и возвращения рукописи*. Известно, что рукопись герою булгаковского романа возвращает Воланд, сопровождая этот фокус замечанием о том, что «рукописи не горят». Но как же, спрашивает Круговой, она попала к коту Бегемоту?

В статье «Тайна похищенной рукописи: Булгаков, Гоголь, Гофман» он замечает, что сожжение Мастером своего романа «выходит за рамки чисто литературного факта», являясь

«биографическим фактом исключительного значения» для двух писателей — Булгакова и Гоголя [11, с. 266].

Действительное и вымышленное: темнота, спрут, огонь, «злой дух», мучивший учителя Булгакова — Гоголя незадолго до смерти, предчувствие беды, душевная/психическая болезнь — слабеющая душа булгаковского Мастера, всё, по мнению Кругового, указывает на то, что героем Булгакова и делом его жизни — романом о Пилате занялись инфернальные силы, встревоженные в сверхъестественном мире воображения художника.

Художник попадает в область сверхъестественного, которое, проявляясь в борьбе за душу человека двух ведомств — небесного и преисподней, находит свое воплощение в творческом акте: становится текстом — Словом. Оно, умирая в реальности, обречено на вечную жизнь.

Прорываясь за пределы рационального представления о мироустройстве, с его стратегиями отказа от «завета с невозможным», основанными на неглубинных, не связанных с безднами бытия событиях — на потоке жизни, на опыте фактичности и на попытках сохранить этику без адресации человека к божественному началу [6, с. 167–168], воображение художника «затрагивает таинственные основы бытия, недоступные познавательным силам рассудка». Текст обретает подлинную художественность тогда, когда «в правде выражения пульсирует истина выражаемого» [11, с. 269].

Поиск истины, движение к недостижимому — к Богу Слова, помещает человека в мир невидимого — в мир идей. По Круговому, булгаковский герой оказывается в точке пересечения трех миров, описанных Г. С. Сковородой в диалоге души с нетленным духом. Дух в этом диалоге сообщает Душе:

Всякий рожденный — в мире этом Пришелец, слепой или просвещенный. Не Прекрасный ли Храм Премудрого Бога Мир сей? Существует три мира. Первый есть Всеобщий и Мир Обительный, где Все рожденное обитает. Он, составленный из бесчисленных миров, и есть великий мир. Другие два — Частный и Малый миры. Первый Микрокосм, то есть Мирик, Мирок, или Человек. Второй мир символический, то есть Библия. <...> А Библия есть символический мир потому, что в ней собраны Небесные, Земные и Преисподних Тварей фигуры, дабы они были Монументами, ведущими Мысль нашу в Понятия вечные Натуры, утаенные в тленном так, как рисунок в красках своих [13, с. 943].

«Трижды романтический Мастер», устремившись с помощью мира «символического» к вечным «понятиям натуры», становится уязвимым — мишенью для инфернальных сил, охраняющих область священного: они запутывают героя в темноте безумия. Для чего? Для того, считает толкователь булгаковского романа, чтобы заставить художника отречься от тяги к творчеству — к миру истинному, недостижимому.

По Круговому, сжигая рукопись, герой «Мастера и Маргариты» капитулирует — сам передает ее тем, кто впоследствии вернет ее автору, достав из кармана небытия. Пропажа и возвращение рукописи — трюк дьявола, сначала «понудившего Мастера сжечь рукопись романа», а затем — «в своей игре за души любовников» возвратившего ее [11, с. 271]. Возвращение романа о Иешуа и Пилате будто выступает доказательством всемогущества инфернальных сил. Но, подчеркивает Круговой, в конце истории, рассказанной Булгаковым, рукопись Мастеру не нужна: он помнит свой текст наизусть и получает покой для того, чтобы завершить свой рассказ там, где возможна гармония «внутреннего человека», оказавшегося в «рустикально-идиллической версии <...> берлинской квартиры кавалера Глюка» [11, с. 276].

И Булгаков, и, конечно, Круговой, как читатель «Мастера и Маргариты», подводят нас к выводу: не бессмысленно психическое расстройство безымянного историка — Мастера. Его земной путь заканчивается, а вместе с ним заканчивается и знакомство с Воландом и его свитой. Если мы допускаем, что два мира, сообщающихся между собой через «символизм» мира третьего, говорят о божественном присутствии, приоткрытом для человека в творческом акте, то могут ли инфернальные силы, проникая к сердцу и смущая разум, выступать самостоятельными игроками.

Литература

1. *Белобровцева И. З.* Роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: роль пространства // Михаил Булгаков и славянская культура / отв. ред. Е. А. Яблоков. М.: Совпадение, 2017. С. 85–97.
2. *Галинская И. Л.* Криптография романа «Мастер и Маргарита» Михаила Булгакова // Галинская И. Л. Загадки известных книг. М.: Наука, 1986. С. 65–125.
3. *Голосовкер Я. Э.* Логика мифа / сост. и авторы примеч. Н. В. Брагинская и Д. Н. Леонов. М.: Главная ред. восточной литературы изд-ва «Наука», 1987. 218 с.
4. *Зеркалов А.* Евангелие Михаила Булгакова: опыт исследования 4-х глав романа «Мастер и Маргарита» / А. Зеркалов [А. И. Мирер]. Ann Arbor: Ardis, 1984. 249 с.
5. *Иваньшина Е. А.* Возвращение слова и воскрешение мастера («Мастер и Маргарита») // Иваньшина Е. А. Метаморфозы культурной памяти в творчестве Михаила Булгакова. Воронеж: Научная книга, 2010. С. 367–427.
6. *Коначева С. А.* Метафизика без метафизики: пути интерпретации философии Хайдеггера в современной теологической герменевтике // Вестник РГГУ. Сер. «Философия. Социология. Искусствоведение». 2017. № 4/2. С. 159–169.
7. *Круговой Г. Г.* Гностический роман М. Булгакова // Новый журнал. Нью-Йорк, 1979. Кн. 134. С. 47–81.
8. *Круговой Г. Г.* Дороги и встречи; Против течения и вопреки стихиям; «Вспомним, братцы, мы — кубанцы!»; «Марш вперед!.. Друзья, в поход!..»; Перед концом; Мы выбирали свободу // Война и судьбы: Вторая Мировая, без ретуши. Сб. № 4 / сост. Н. С. Тимофеев. Невинномысск: [б.и.], 2003. С. 153–287.
9. *Круговой Г. Г.* О бунте и измене на корабле Саардамского Плотника: (о романе Михаила Булгакова Белая гвардия) // Записки Русской академической группы в США. Т. 24. Посвящается памяти Михаила Булгакова. Нью-Йорк, 1991. С. 21–42.
10. *Круговой Г. Г.* От перчаток Марсея к перчаткам Воланда. Оперные сюжетные мотивы в романах М. Булгакова // Записки Русской академической группы в США. Т. 27. Нью-Йорк, 1995. С. 267–294.
11. *Круговой Г. Г.* Тайна похищенной рукописи: Булгаков, Гоголь, Гофман // Atti del Convegno “Michail Bulgakov”: Gargnano del Garda. 17–22 settembre 1984. Milan, 1986. С. 265–277.
12. *Круговой Г. Г.* Эмблематика чисел в «Мастере и Маргарите» // Грани. Франкфурт-на-Майне, 1982. № 123. С. 197–222.
13. *Сковорода Г. С.* Діалог. Ім'я Ему: Потоп Зміин. Бесѣдують Душа и Нетлѣнный Дух 1791 года, авг[уста] 16 // Сковорода Г. С. Повна академічна збірка творів / за редакцією проф. Леоніда Ушкалова. Харків–Едмонтон–Торонто: Майдан; Видавництво Канадського Інституту Українських Студій, 2011. С. 941–1002.
14. *Соловьев В. С.* Чтения о богочеловечестве // Соловьев В. С. Сочинения: в 2 т. Т. 2. Чтения о богочеловечестве. Философская публицистика. М.: Правда, 1989. С. 32–53.
15. *Krugovoy G.* La lotta col drago nell'epos eroico russo / trad. dal ms. di E. Schanzer. Seriate: Centro studi Russia cristiana, 1967. 228 p.
16. *Krugovoy G.* The Gnostic Novel of Mikhail Bulgakov: Sources and Exegesis. Lanham, MD: University Press of America, 1991. 324 p.
17. *Krugovoy G.* High Praise // The Phoenix. Swarthmore, 1974. Oct. 11. № 8. P. 2. (Letters to the Editor).
18. Plotters // Swarthmore College Alumni Bulletin. 1977–07–01. P. 6.
19. Friends Historical Library. RG6/L009 Swarthmore College Faculty & Staff Reference Files L9/0639 Krugovoy, George.

УДК 821.161.1

Омори Масако,
кандидат филологических наук,
доцент Университета Тиба, Япония
omorimasako@gmail.com

**РОМАН М. А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»
В КОНТЕКСТЕ КОСМОЛОГИИ П. А. ФЛОРЕНСКОГО**

Статья посвящена анализу романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» в контексте космологии П. А. Флоренского. В «Мнимостях в геометрии» Флоренского сохранились пометы и подчеркивания Булгакова. Однако до сих пор остается малоизученным, как религиозно-философская идея Флоренского влияла на композицию и идейное содержание романа Булгакова. В задачу автора статьи входят: 1) анализ содержания книги «Мнимости в геометрии» Флоренского и булгаковских помет в тексте книги; 2) новая трактовка воплощения теории Флоренского в романе Булгакова и осмысление хронотопов некоторых сцен романа в сюжетной линии в сопоставлении идей Флоренского; 3) выявление мировоззренческих особенностей Булгакова в контексте философских идей Флоренского.

Ключевые слова: Михаил Булгаков, «Мастер и Маргарита», Павел Флоренский, космология, религиозная философия.

Omori Masako,
Candidate of philological Sciences,
associate Professor at Chiba University, Japan
omorimasako@gmail.com

**M. BULGAKOV'S NOVEL "THE MASTER AND MARGARITA"
IN THE CONTEXT OF P. FLORENSKY'S COSMOLOGY**

The article dedicated to the analysis of Bulgakov's novel "The Master and Margarita" in the context of Florensky's cosmology. "Imaginary in geometry" written by Florensky was carefully saved by Bulgakov and read several times during the years of work on his last novel. However, it is insufficiently explored how Florensky's religious and philosophical idea influenced the composition and ideological content of Bulgakov's novel. So our task is: 1) to analyze the content of "Imaginary in geometry" marked by the writer; 2) to show the new interpretation of the embodiment of Florensky's theory in the novel and to consider chronotopes of some scenes in the novel's plot in comparison of Florensky's ideas; 3) to reveal the Bulgakov's unique worldview in the context of Florensky's philosophical ideas.

Keywords: Mikhail Bulgakov, "The Master and Margarita", Pavel Florensky, cosmology, religious philosophy.

1

По воспоминаниям Е. С. Булгаковой, книга «Мнимости в геометрии» П. А. Флоренского тщательно сберегалась М. А. Булгаковым и не раз прочитывалась в годы работы над романом «Мастер и Маргарита». В этой книге сохранились пометы и подчеркивания Булгакова. Однако до сих пор остается малоизученным, как религиозно-философская идея Флоренского влияла на композицию и идейное содержание романа Булгакова.

Булгаковеды единодушно признают работу Флоренского «Мнимости в геометрии. Расширение области двухмерных образов геометрии (Опыт нового истолкования мнимостей)» как один из важных предметов исследования романа Булгакова [1, с. 95–100; 2, с. 131–138; 8, с. 49–52; 10, с. 694–706; 14, с. 250–270]. Рассмотрим содержание книги философа и укажем на конкретные места подчеркивания с красным и синим карандашом, воспроизводя их по оригинальной книге Булгакова, сохранившейся в отделе рукописей РГБ [5].

В книге «Мнимости в геометрии» Флоренский в математической форме излагает геометрическую интерпретацию плоскости, имеющей две стороны — действительную и мнимую. При этом он представляет себе плоскость, имеющую как бы определенную толщи-

ну, в которой можно найти четыре точки (действительную, полумнимую, еще одну полумнимую и просто мнимую), находящиеся в одном и том же месте пространства. «Весь столбик четырех точек <...> образует одну точку, так что мы ее можем представлять себе в виде штифта, проходящего через всю толщу пласта насквозь и выходящего на оборотной стороне ее» [5, с. 31]. Значит, можно образно конструировать движение вглубь плоскости, от сферы реальной — к сфере мнимой.

В девятой главе этой книги философ пробует обосновать принципы строения космического пространства. Он считает, что предложенное здесь истолкование мнимостей, в связи со специальными и общими принципами относительности, «по-новому» обосновывает то Аристотеле-Птолеме-Дантово миропредставление, которое наиболее законченно выкристаллизовано в «Божественной комедии». Проанализировав путь Данта в космосе, Флоренский делает вывод, что дантовское пространство похоже на пространство эллиптическое. Отсюда начинаются булгаковские подчеркивания:

«гипотеза, признанная наиболее основательной, а — специальный принцип относительности <...> утверждает, что никаким физическим опытом убедиться в предполагаемом движении Земли невозможно. [Булгаковские пометки синим карандашом в данной статье подчеркнуты линией, пометы красным карандашом подчеркнуты пунктиром. — О. М.]. Иначе говоря, Эйнштейн объявляет систему Коперника чистой метафизикой, в самом порицательном смысле слова» [5, с. 48–49].

Флоренский продолжает отвергать систему Коперника, и именно в следующем месте Булгаков поставил восклицательный знак:

«Земля покоится в пространстве. — таково прямое следствие [! — Булгаков] опыта Майкельсона. Косвенное следствие — это настройка, именно утверждение, что понятие о движении — прямолинейном и равномерном — лишено какого-либо уловимого смысла. А раз так, то из-за чего же было ломать перья и гореть энтузиазмом якобы постигнутого устройства вселенной?» [5, с. 49].

«Иначе говоря, применительно к нашему частному случаю, нет и принципиально не может быть доказательств вращения Земли, и в частности, ничего не доказывает пресловутый опыт Фуко: при неподвижной Земле и вращающемся вокруг нея, как одно твердое тело, небосводе, маятник так же менял бы относительно Земли плоскость своих качаний, как и при обычном, Коперниковском предположении о Земном вращении и неподвижности Неба. Вообще, в Птолемеевой системе мира, с ее хрустальным небом, «твердью небесною», все явления должны происходить так же, как и в системе Коперника, но с преимуществом здравого смысла и верности. Земле, земному, подлинно достоверному опыту, с соответствием философскому разуму и, наконец, с удовлетворением геометрии» [5, с. 49–50].

Таким образом, Флоренский утверждает, что Птолемеева система оказывается истинной, а Коперникова — ложной. Дальше философ находит предельную область Птолемеевой системы:

«Обращаясь к Птолемеевой системе, мы видим, что внутренняя ее область, с экваториальным радиусом, $R = (23ч56м4с1/2п \cdot 300\,000) км$, где 23ч56м4с1 есть продолжительность звездного времени по среднему солнечному времени, ограничивает собою все земное бытие. [! — Булгаков] Это есть область земных движений и земных явлений, тогда как на этом предельном расстоянии и за ним начинается мир качественно новой области небесных движений и небесных явлений, — по просту Небо [помета Булгакова]. Этот демаркационный экватор, раздел Неба и Земли, не особенно далек от нас, и мир земного — достаточно уютен» [5, с. 51].

На основе Птолемеевой системы Флоренский разделяет космическое пространство на три сферы. При этом он считает возможными скорости равные и превышающие скорость света, хотя согласно принципу относительности такие явления отрицаются. Первая сфера — $v < c$: это есть область земных движений и земных явлений. Вторая сфера — $v = c$: это есть раздел Неба и Земли, эта граница находится «между орбитами Урана и Нептуна» [5, с. 51]. Результат этой границы удивляет философа: «а граница мира приходится как раз там, где ее признавали с глубочайшей древности» [5, с. 51]. Флоренский продолжает:

«На границе Неба и Земли длина всякого тела делается равной нулю, масса бесконечна, а время его, со стороны наблюдаемое — бесконечным. Иначе говоря, тело утрачивает свою протяженность, переходит в вечность и приобретает абсолютную устойчивость. [!!! — Булгаков] Разве это не есть пересказ в физических терминах... признаков идей по Платону... бестельных, непротяженных, неизменяемых, вечных сущностей? Разве это не аристотелевские чистые формы? Или, наконец, разве это не воинство небесное... созерцаемое с Земли как звезды, но земным свойствам чуждое?» [5, с. 52]

Третья — $v > c$: это есть область небесных движений и небесных явлений.

«Время протекает в обратном смысле, так что следствие предшествует причине. Иначе говоря, здесь действующая причинность сменяется, как и требует Аристотеле-Дантовская онтология — причинностью конечною, телеологией, — и за границей предельных скоростей простирается царство целей. При этом, длина и масса тел делаются мнимыми» [5, с. 52].

Флоренский пишет:

«Выражаясь образно [помета Булгакова], а при конкретном понимании пространства — и не образно, можно сказать, что пространство ломается при скоростях больших скорости света, подобно тому, как воздух ломается при движении тел со скоростями большими скорости звука, и тогда наступают качественно новые условия существования пространства, характеризуемые мнимым параметрами» [5, с. 53].

Свои рассуждения Флоренский резюмирует так:

«все пространство мы можем представить себе двойным, составленным из действительных и из совпадающих с ними мнимых гауссовых координатных поверхностей, но переход от поверхности действительной к поверхности мнимой возможен только через разлом [помета Булгакова] пространства и выворачивание тела через самого себя <...> Так, разрывая время, «Божественная Комедия» неожиданно оказывается не позади, а впереди нам современной науки. [! — Булгаков]» [5, с. 53].

Составной частью «Мнимостей» является художественная интерпретация идей Флоренского — гравюра Фаворского на обложке книги (см. иллюстрацию). Хотя здесь нет никакой отметки Булгакова, он должен был узнать, что означает обложка книги. Это позволяет нам использовать для нашего анализа текст «пояснения к обложке».

По мнению Флоренского, обложка «входит конститутивно в духовный состав» [5, с. 58] работы. В «пояснении к обложке» Флоренский пишет, что Фаворский изображает пространство как прозрачную пленку с обеими ее сторонами и всею толщею. Здесь и обнаруживается двусторонность геометрической плоскости. Передняя сторона плоскости соответствует действительной стороне, «непосредственно зрительной». Обратная — мнимой стороне, не чисто-зрительной, «отвлеченно-зрительной». Если переднюю сторону плоскости мы видим, то о задней только «отвлеченно знаем» [5, с. 60]. Геометрические образы на двух сторонах изображаются асимметрично, потому что «нельзя координировать однородное, но противоположное по положению в сознании». Как показывает Флоренский, на гравюре можно отметить прорывы из действительной стороны в мнимую (i — белого цвета) и из мнимой в действительную (узкая левая часть черного эллипса около вертикали). Флоренский объясняет расположение букв разного цвета в заглавии. Черные буквы находятся на передней



стороне, и белые — на задней, а черно-белые (И, Т в слове «Мнимости») «флюкутируют, частью оставаясь на лице, частью же проваливаясь на изнанку, как бы прошивая собою толщу плоскости» [5, с. 64–65].

2

Теперь рассмотрим, как религиозно-философская идея Флоренского влияла в романе Булгакова. Представим такую гипотезу: если бы Булгаков особо не уделял внимание первой половине книги философа о математическом доказательстве двойного пространства и видел обложку книги, читал «пояснение к обложке» и особенно перечитывал девятый раздел, где описываются три области в космическом пространстве, то писатель, возможно, понимал бы, что у Флоренского есть две отдельные по виду теории: двойное пространство и тройное космическое пространство. Первая теория показывается визуальным образом на обложке книги, а вторая представляется как описание пути Данте, связанное с судьбой поэта. Иначе говоря, Булгаков считал, что теория о двойном пространстве должна быть визуальной и композиционной, а теория о тройном пространстве отражается в сюжетной линии героев.

Можно сказать, что московские главы соответствуют действительной стороне, а ершалаимские — мнимой. В этом мы присоединяемся к мнению П. Абрагама. Кроме того, мы можем доказать булгаковское применение следующим эпизодом романа: в 13-й главе ершалаимский план оказывается романом Мастера. Слушая, как рассказывал Иван Бездомный, попавший в больницу из-за истории о Понтии Пилате, Мастер «молитвенно сложил руки и прошептал: — О, как я угадал! О, как я все угадал!» [4, с. 132] Вспомним, что в «пояснении к обложке» Флоренский объясняет, что «если переднюю сторону плоскости [действительной стороны] мы видим, то о задней [мнимой] только отвлеченно знаем» [5, с. 60]. Мастер «угадал», что было на самом деле, и написал об этом. Следовательно, Мастер, который живет на действительной стороне, узнал о мнимой стороне «отвлеченно-зрительным», сверхчувственным способом.

Кроме того, если взглянуть на роль дьявола в романе, можно подтвердить это применение. Воланд, рассказав Берлиозу и Ивану историю о Понтии Пилате, сказал: «Дело в том, что я лично присутствовал при всем этом. И на балконе был у Понтия Пилата, и в саду, когда он с Каифой разговаривал, и на помосте, но только тайно, инкогнито» [4, с. 44]. Но, на самом деле, мы, читатели, не видим его как что-то конкретное существующее. Это значит, что Воланд функционирует именно как прорыв между двумя сторонами, изображенный на гравюре, и на действительной стороне (как конкретно изображен «i» белого цвета, т.е. образ Воланда видный нам в Москве, а на мнимой прорыв (по Флоренскому, «узкая левая часть черного эллипса около вертикали») — не видный нам, но, может быть, ощутимый как существование, скрытое под другим лицом, например, Афраний, как замечает Б. Гаспаров [7, с. 60–64].

Теперь зададимся вопросом: а как теория о тройном пространстве относится к роману?

П. Абрагам считает, что Москва — это Земля, $v < c$, великий бал сатаны — граница Земли и Неба, $v = c$, а Ершалаим — Небо, $v > c$. В своей книге исследователь утверждает: «сферу Неба (где $v > c$), т.е. область «софийном памяти» в концепции Флоренского, в романе представляет только повествование об Иерусалиме» [2, с. 137–138].

Однако мы не можем согласиться с тем, что булгаковский Ершалаим является небесным пространством, так как он изображается реалистически, там не происходит никаких небесных явлений, которые изложил Флоренский в отношении Неба в «Мнимостях в геометрии». Значит, сфера $v > c$ изображается после великого бала на границе Неба и Земли. Но перед тем, как мы определим небесное пространство в романе, рассмотрим великий бал у сатаны в контексте особенностей космологии Флоренского.

Нельзя не отметить, что бал сатаны действительно находится на $v = c$. Как замечает П. Абрагам, Маргарита летела «с чудовищной скоростью», пронизывая пространство, переворачиваясь, как Данте в Аду, и приехала на бал, который занимает нулевое время и длину [2, с. 131–132]. Можем отметить несколько общих характеристик на $v = c$, еще не приведенных Абрагамом и другими булгаковедами.

Перед балом Маргарита смотрит в волшебный глобус, который «рядом с Воландом на постели, на тяжелом постаменте, стоял странный, как будто живой и освещенный с одного бока солнцем глобус» [4, с. 246]. Описание живого глобуса символически показывает взгляд Маргариты извне Земли. Значит, они уже находятся где-то в космосе. Важно отметить, что на балу описывается статуя Нептуна, извергающая коньяк. Флоренский пишет, что $v=c$ находится «между орбитами Урана и Нептуна», а Булгаков подчеркивал текст Флоренского около этой фразы. Можно сказать, что писатель как бы играет со словом «Нептун», имеющим два смысла: статуя римского бога и планета.

Но, несмотря на это обстоятельство, бал устроен в московской квартире № 50. Это, возможно, объясняется тем, что бал простирается из Земли до $v=c$. Коровьев говорит Маргарите, удивляющейся размерам помещения: «Тем, кто хорошо знаком с пятым измерением, ничего не стоит раздвинуть помещение до желательных пределов» [4, с. 243]. Вспомним: подзаголовок «Мнимостей в геометрии» — «Расширение области двумерных образов геометрии». Расширяя пространство, Флоренский и Булгаков описывают необычные явления. Философ пишет: «...на границе Неба и Земли длина всякого тела делается равной нулю, масса бесконечна, а время его, со стороны наблюдаемое — бесконечным» [5, с. 52]. А в романе Маргарита спрашивает у Коровьева о странных явлениях: «Что же это — все полночь да полночь, а ведь давно уже должно быть утро?» [4, с. 285]

Таким образом, можно сделать вывод, что Булгаков действительно поместил бал сатаны на границе Земли и Неба. Но для подтверждения этого вывода нужно рассмотреть, почему именно в этот хронотоп попала Маргарита.

Важно отметить, что А. Александров, Э. Эриксон и Е. Стембок-Фермор утверждают, что эпизод бала сатаны имеет общие черты со средневековым апокрифом о Богородице, сошедшей в ад для спасения страдающих грешников [3, с. 175–176; 16, с. 32; 21, с. 319]. По легенде Богородица бывает в аду после казни Христа до воскресения. Время сошествия в ад совпадает со временем на балу, который устроен ночью в пятницу. В аду Богородицу ведет Архангел Михаил, в романе Маргариту ведет Коровьев. Маргарита, как Богородица, проявляет милосердие к преступникам, она спасает Фриду, которая удушила своего младенца.

Особенно интересно, что в аду и в романе и в легенде грешников наказывают не вечно, у них есть возможность освободиться от своих грехов и спастись. В теологии существует теория всеобщего спасения — «апокатастасиса» (*греч.* всеобщее восстановление, возврат к исходному состоянию), созданная Оригеном. Теолог считал, что «все существа, сотворенные Богом сначала в виде разумных духов и ставшие затем кто ангелом, кто демонами, а кто и “охладевшими” человеческими душами, в конечном итоге будут спасены» [6, с. 15]. Это понятие возродилось в конце XIX и в XX веке, особенно в философии Н. Федорова, В. Соловьева и пр. В теории «апокатастасиса» ад считается очистительным процессом, и после длительного лечения огнем всякое зло исчезает и «Бог мог быть всем для всех» в конце мира [18, с. 184–185].

Можно предположить, что Булгаков изображает бал сатаны как ад согласно теории апокатастасиса. На балу Фриду спасают через очистительный процесс и возносят в рай, в Небо. Значит, бал оказывается процессом очищения грехов, переходом к Небу. Это относится и к Маргарите. Посмотрим, как она попала в «ад». Перед приглашением на бал, т.е. «ад», она считает себя грешной:

«...за что же, в самом деле, мне послана пожизненная мука? Сознаюсь в том, что я лгала и обманывала и жила тайною жизнью, скрытой от людей, но все же нельзя за это наказывать так жестоко» [4, с. 211–212].

На балу она также страдает от боли в руке и ноге, в которой постоянно целуют многие грешники, но оживает под «кровавым душем» [4, с. 262]. Как отмечает Е. Эриксон, в христианском представлении смыть кровью означает очищение и освобождение от грехов [16, с. 119–120]. В Откровении 1–5 говорится: «Ему, возлюбившему нас и омывшему нас от грехов наших Кровию Своею». Маргарита очищается от своих грехов, страдая как бы от адских мук, и наконец спасается. Ее страдание сменяется радостью, потому что она смогла

увидеть Мастера и получить рукописи.

Следовательно, бал является местом, составленным из адских мук и радости спасения, который находится в области $v=c$. Но в то же время в этом аду Берлиоз приговорен к вечной смерти, уходит в небытие. Получается, что в романе спасают не всех персонажей. Что означает это противоречие?

Нужно вспомнить, что в космологии Флоренского обнаруживается философский аспект, свойственный ему, — антиномичность. Д. Бетеа справедливо отмечает:

«...как в последних исследованиях (философии Флоренского) оказалось ясно, каждый важный вопрос об онтологии имеет для Флоренского антиномическую структуру. Что он ни говорит об иконе, языке, снах, творческом процессе, неевклидовой геометрии, интерьере церкви, или даже Софии, его способ является визуализацией двух отдельных и взаимно аннигилирующих категорий и потом показать, против рассудка, как эти категории могут вдруг занять одно пространство в привилегированной переходной зоне» [15, с. 115].

Флоренский представляет себе «переходную зону», $v=c$, где проявляются две противоположные характеристики. Поэтому в «Мнимостях в геометрии» философ пишет, что «переход между областями этого качественного различия мыслим только прерывный» [5, с. 51]. По теории Флоренского в «переходной зоне» $v=c$ сосуществуют антиномические элементы Земли и Неба.

Флоренский четко пишет об антиномичности спасения в «Столпе и утверждении истины»: «тезис — невозможна невозможность всеобщего спасения, и антитезис — возможна невозможность всеобщего спасения — явно антиномичны» [12, с. 209].

Оказывается, ад в «Мастере и Маргарите» похож на то, что представлял Флоренский: в аду бывает спасение, и одновременно бывает не-спасение, по-булгаковски небытие. Показательно, что Воланд говорит Берлиозу: «все теории стоят одна другой» [4, с. 265].

Мы приходим к следующему выводу: Булгаков поместил бал на $v=c$, потому что эта «переходная зона» нужна его героине для очищения и спасения — т.е. вступления в сферу $v>c$. Но в то же время бал сатаны — это ад только для Маргариты и Фриды. В отличие от Маргариты спасенный Мастер остается больным и тревожным. На балу Мастер еще не спасен в том смысле, он не очищается в аду, как Маргарита. Можно сказать, что это происходит с Мастером в другой «переходной зоне».

3

Перед тем, как мы увидим ад Мастера, рассмотрим один важный момент, связанный с ним — сцену освобождения Пилата. Ад для Пилата изображается в такой сцене. В последней главе романа Мастер и Маргарита заходят на «каменистой безрадостной плоской вершине» [4, с. 369], где Пилат страдает от своей вины в течение 2000 лет.

Г. Круговой отмечает, что в этой сцене отражается «Сошествие Иисуса во ад», апокрифическая традиционная легенда, особенно важная в православии [8, с. 77]. В субботу после дня распятия Иисус сошел в ад, разбил его врата и вывел из него души праведных праотцов. За этим следует день Его победы над смертью, день воскресения. Известно, что православный канон отрицает возможность изображения непостижимой тайны Воскресения. Символические заменой подобного изображения служит икона «Сошествие во ад. Воскресения Христова» [13, с. 174].

Интересно сопоставить эту икону и эпизод освобождения Пилата. В «Мастере и Маргарите» в субботу Мастер, как Христос, спускается в ад, где находится Пилат, и освобождает его. Возглас Мастера «Свободен! Свободен! Он ждет тебя!» [4, с. 370] спас Пилата, ждавшего в аду, точно так же, как на иконе Христос разбивает врата ада и спасает праведных праотцов. В свою очередь лунная дорога символизирует свет, излучаемый Христом на иконе. Л. Успенский и В. Лосский трактуют это так, что «во тьме ада полон свет Бога — свет победы богочеловека Христа. Это свет предстоящего Воскресения и рассвет предстоящей Пасхи» [19, с. 188]. В романе Булгакова также изображается рассвет: «Мастер и Маргарита увидели обещанный рассвет. Он начинается тут же, непосредственно после полуночной

луны» [4, с. 372].

Таким образом, можно утверждать, что перед Пасхой Пилат освобождается и очищается от вины для вступления в небесное пространство, где ждет Иешуа. Но этот ад не только для Пилата. Как мы показали, на балу спасается не только Фрида, но и Маргарита, проявившая к ней милосердие. В этом аду Пилата тоже спасается и Мастер. В этой сцене Воланд намекает на функциональную сходство со сценой бала у сатаны: он говорит Маргарите, проявляющей милосердие к Пилату: «Повторяется история с Фридой?» [4, с. 370]. Можно сказать, что Мастер в аду Пилата (после освобождения Пилата) с уже прощенной Маргаритой, проходя через этот ад, готов вступить в $v > c$.

Теперь для подтверждения воплощения сферы ада, т.е. $v = c$, в этой сцене покажем, каким образом писатель использовал характеристики теории Флоренского в сфере $v = c$.

Во-первых, Булгаков точно изображает «нулевое время». Можно утверждать, что в месте, где находится Пилат, время останавливается. В главе 32 в сцене «Пилатов ад» изображается:

«Теперь уж Маргарита видела, что рядом с тяжелым каменным креслом, на котором блестят от луны какие-то искры, лежит темная, громадная остроухая собака и так же, как ее хозяин, беспокойно глядит на луну. У ног сидящего валяются черепки разбитого кувшина и простирается невысыхающая черно-красная лужа» [4, с. 369].

А в конце главы 26, т.е. в конце ершалаимских глав описывается:

«На ложе лежал прокуратор. Подложив руку под щеку, он спал и дышал беззвучно. Рядом с ним спал Банга. Так встретил пятнадцатого нисана пятый прокуратор Иудеи Понтий Пилат» [4, с. 321]. В главе 25 «у ног прокуратора простиралась неубранная красная, как бы кровавая, лужа и валялись осколки разбитого кувшина» [4, с. 291].

Правда, в главах 25 и 26 Пилат сидит не в кресле, а лежит на ложе. Но ложе находится на балконе, где он «обедал, а утром вел допрос» [4, с. 309]. Более того, образ Пилата, сидящего в кресле рядом с псом и мучающегося из-за своей вины, входит в сознание читателя. Значит, можно сказать, что место страдания Пилата в течение 2000 лет не меняется, как будто время вокруг Пилата остановилось.

Во-вторых, можно считать, что Булгаков поместил Пилатов ад не в земном плане, а где-то в космическом пространстве. Мастер и Маргарита, как в «Мнимостях в геометрии» пишет Флоренский, «разрывая время» [5, с. 53] и пространство, улетают в Пилатов ад.

Наконец, Булгаков описывает Пилатов ад (по концепции Флоренского) «антиномично». Вокруг ада для Пилата появляются Ершалаим прошедшего времени («загорелся необъятный город с царствующими над ним сверкающими идолами поверх пышно разросшегося за много тысяч этих лун садом» [4, с. 370–371]) и Москва настоящего времени («город с монастырскими пряничными башнями, с разбитым вдребезги солнцем в стекле» [4, с. 371]). Иначе говоря, здесь изображается земное пространство. Но в то же время Пилат поднимается по лунной дороге к небесному пространству. Таким образом, и здесь сосуществуют две разные сферы, Земля и Небо. По мнению Флоренского, «переход между областями этого качественного различия мыслим только прерывный» [5, с. 51]. Можно сказать, что именно в этой сцене помещается «переходная зона» $v = c$.

Переходя через $v = c$, Мастер и Маргарита входят в вечный приют. В это время исчезает все, что было в аду для Пилата и рассвет на воскресение начинается сразу после полуночной луны:

«Ни скал, ни площадки, ни лунной дороги, ни Ершалаима не стало вокруг. Пропали и черные кони. Мастер и Маргарита увидели обещанный рассвет. Он начинался тут же, непосредственно после полуночной луны» [4, с. 372].

Можно отметить, что остановка времени, которая характеризует сферу $v = c$, здесь прерывается и появляется новая сфера $v > c$. Как рассказывает Маргарита, этот вечный дом

дан Мастеру в награду. Там обещан покой, которого не было в жизни и будет вечным. Для них этот дом представляется как платоновская идея, неизменная во времени. Нужно отметить, что вечному приюту противопоставляется московская комната, «подвальный приют» [4, с. 141], где Мастер жил и работал над романом о Пилате. Она была для Мастера приютом, но после критики его романа превратилась в место гибели и сгорела во время ухода героя из Москвы. Этот приют относится к земному временному явлению $v < c$, а тот — к небесной, платоновской идее $v > c$. Сопоставляя два приюта в «Мастере и Маргарите», мы видим, что вечный дом принадлежит к сфере $v > c$.

Но тогда возникает одно противоречие. Флоренский определяет $v > c$ как Эмпирей в «Божественной комедии». В «Мастере и Маргарите» вечный приют дан Мастеру, который «не заслужил свет», но «заслужил покой». Почти все исследователи делают такой вывод, что если он не заслужил свет, то значит, он не вступил в рай. Так, М. Фрэнк считает, что Мастер, жертва сталинизма, не попадает в рай, скорее всего, в лимбо, область Воланда. Это связано с тем, что Матера, так же как и Фауста, испытывали высшие силы, и он не выдержал испытания (роль испытателя принадлежала Сатане) [17, с. 288]. Думается, что такие толкования судьбы Мастера не совсем верны.

По нашему мнению, герои романа попадают в небесное пространство, $v > c$, но в отличие от Флоренского Булгаков не изображает эту область как Эмпирей, где царит Бог, а предназначает ее только Мастеру и Маргарите. В этом мы видим особенность мировоззрения Булгакова.

Покажем еще одну характеристику области $v > c$, существующую в этом вечном приюте. Мастер и Маргарита пришли в $v > c$ в воскресенье, в Пасху. В этот день им обещана вечная жизнь, за которую на земле надо заплатить смертью. Можно сказать, что воскресение — это явление обратной причинности, которое не происходит в земном пространстве. Это напоминает определение Флоренского: «при $v > c$ время протекает в обратном смысле, так что следствие предшествует причине» [5, с. 52].

К области $v > c$ принадлежит и одна сцена в эпилоге. В ней Иван видит Пилата и Иешуа во сне. В этом сне происходит странное явление. Пилат и Иешуа договорились, что казни Иешуа не было. От внешности Иешуа мы можем узнать, что в этой сцене его не казнили. Но ведь на самом деле казнь имела место в ершалаимском плане романа — в 16-й главе. Пилат страдает от этого и хочет договориться с Иешуа, чтобы казни не было. В 26-й главе Пилат видел разговор с ним во сне: «Все это было хорошо, но тем ужаснее было пробуждение игемона. <...> Он открыл глаза, и первое, что вспомнил, это что казнь была» [4, с. 310]. Возможно, объяснение здесь в том, что события ершалаимского плана происходят на Земле, в области $v < c$, а в эпилоге имеет место $v > c$, при котором «следствие предшествует причине». Такую обратную причинность, присущую сфере $v > c$, можно найти и в идее Флоренского о прощении грехов. Он пишет в «Столпе и утверждении истины», что «признаком действительности таинства покаяния служит уничтожение притягивающей силы прощенного греха: таинством истребляется прошлое» [12, с. 220]. Он указывает, что Исаак Сирийский тоже считает, что, когда человек возненавидел грех и «явно дает себе направление, противоположное прежнему», он «узнает, что получил отпущение грехов своих» [12, с. 722]. У Пилата, появляющегося в эпилоге, «истребляется прошлое», и, действительно, грех — казнь Иешуа — оказывается прощенным. Во сне Ивана появляются и Мастер и Маргарита. Они тоже находятся на Небе, $v > c$, потому что они как бы соглашаются с явлением Неба: им удастся уговорить Ивана, чтобы роман о Пилате кончился той сценой, в которой казни не было.

Итак, в «Мастере и Маргарите» два эпизода — вечный приют и сон Ивана — относятся к $v > c$. Это означает, что первый происходит на Небе и описывает взгляд из небесного пространства, а второй — взгляд с Земли, где спит Иван. Следовательно, область $v > c$ в романе изображается с двух сторон. По нашему мнению, вслед за Флоренским, который писал о сне в своем трактате «Иконостас», Булгаков показывает, что сновидение является границей двух миров и через сон можно прорывать из действительной стороны (земли) в мнимую (небо).

В этом смысле важно отметить, что видит такой сон именно Иван. Хотя в эпилоге, став

профессором Института истории и философии и всезнающим, как его первый наставник Берлиоз, Иван Николаевич Понырев в то же время бессознательно стремится к мнимой сфере и уже может узнать о мнимой стороне мира «отвлеченно-зрительным» образом как ученик Мастера, «угадавшего» роман о Пилате. Это, на наш взгляд, показывает неубедительность мнений об отрицательной оценке Ивана некоторыми исследователями, например, Г. Лесским и Э. Проффером, утверждающими, что Иван не пишет продолжение романа своего учителя и только раз в году он может видеть фигуры из романа Мастера во сне [9, с. 59; 20, с. 539].

Подводя итоги, можно утверждать, что Булгаков применил две теории Флоренского по отдельности. То есть, теория о двойном пространстве, иллюстрированная на обложке книги философа и объясненная Флоренским в небольшом разделе «пояснении к обложке», применялась визуальным образом к композиции романа, а теория о тройном пространстве — к сюжетной линии. Однако, в отличие от Флоренского, Булгаков не изображает $v > c$ как «Эмпирей» в «Божественной комедии», где царит Бог, а предназначает ее только Мастеру и Маргарите. Важно, что здесь писатель исключает личность Бога. В этом случае булгаковский «вечный дом», обещанный героям, является их личным идейным пространством. Думается, что для Булгакова намного важнее выбрать для героев обретение личного «покоя» из небесной области. Но для нас все-таки остается загадочным, почему к пути в «покой» героев приводит «дух зла и повелитель теней» Воланд. В булгаковедении по вопросу о добре и зле существует огромное количество исследований. Мы можем только предположить, что Булгаков, вдохновляясь своеобразной космологией Флоренского, создал для своих героев оригинальный загробный мир.

Литература

1. *Абрагам П.* Павел Флоренский и Михаил Булгаков // *Философские науки*. 1990. № 7. С. 95–100.
2. *Абрагам П.* Роман «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова. Brno: Masarykova Univerzita v Brne, 1993. 212 с.
3. *Александров А.* Казнь Понтия Пилата // *Грани*. 1971. № 80. С. 163–176.
4. *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита // *Булгаков М. А. Собр. соч.: в 5 т.* М.: Худож. лит-ра, 1990. Т. 5. 384 с.
5. *Булгаков М. А.* Пометы на книге: Флоренский П. А. Мнимости в геометрии. М.: Поморье, 1922 // *ОР РГБ. Ф. 562. (М. А. Булгаков) К. 26. № 6.*
6. *Василенко Л.* Краткий религиозно-философский словарь. М.: Истина и жизнь, 2000. 256 с.
7. *Гаспаров Б. М.* Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // *Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века.* М.: Наука, 1994. С. 28–82.
8. *Круговой Г.* Гностический роман М. Булгакова // *Новый журнал*. 1974. № 134 (Март). С. 47–81.
9. *Лесскис Г.* «Мастер и Маргарита» Булгакова (Манера повествования, жанр, макрокомпозиция) // *Известия АН СССР. Сер. лит и яз.* 1979. № 1. С. 52–59.
10. *Соколов Б.* Булгаков. Энциклопедия. Персонажи, прототипы, произведения, друзья и враги, семья. М.: ЭКСМО, 2005. 831 с.
11. *Флоренский П.* Мнимости в геометрии. Расширение области двумерных образов геометрии (Опыт нового истолкования мнимостей). М.: Поморье, 1922. 72 с.
12. *Флоренский П.* Столп и утверждение Истины: в 2 т. Т. 1. М.: Правда, 1990. 496 с.
13. *Языкова И.* Богословие иконы (учебное пособие). М.: Изд-во Общедоступного Православного уни-та, 1995. 212 с.
14. *Beatie B., Powell P.* Bulgakov, Dante and Relativity // *Canadian-American Slavic Studies*. № 2–3. Summer-Fall. 1981. P. 250–270.
15. *Bethea D.* Florensky and Dante: Revelation, Orthodoxy, and Non-Euclidean Space // *Russian Religious Thought / Edited by Kornblatt J. D. and Gustafson R. F.* The University of Wisconsin Press, 1996. P. 112–131.
16. *Ericson E.* The Apocalyptic Vision of Mikhail Bulgakov's The Master and Margarita. New York: Edwin Mellen Press, 1991. 204 p.
17. *Frank M.* The Mystery of the Master's Final Destination // *Canadian-American Slavic Studies*. Vol. 15. № 2–3. Summer-Fall. 1981. P. 287–294.

18. *Origen. Shogenri ni tsuite* («О началах») / перевод на японский язык Т. Одака. Токио: Собунша, 1978. 386 с.
19. *Ouspensky L., Lossky V. The Meaning of Icons*. New York, St. Vladimir's Seminary Press. Crestwood, 1989. 222 p.
20. *Proffer E. Bulgakov: Life and Work*. Ann Arbor: Ardis, 1984. 670 p.
21. *Stemboch-Fermor E. Bulgakov's The Master and Margarita and Goethe's Faust* // *Slavic and East European Journal*. 1969. № 3. P. 309–325.
-

УДК 821.161.1

Урюпин Игорь Сергеевич,
доктор филологических наук, профессор,
Московский педагогический государственный университет
isuryupin78@mail.ru
is.uryupin@mpgu.su

ЭЛЛИНИСТИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ И ФИЛОСОФИЯ КИНИЗМА В «ДРЕВНИХ ГЛАВАХ» РОМАНА М. А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»¹

В статье в широком историко-философском контексте рассматриваются «древние» главы романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита», в которых творчески переплетаются библейно-иудейские (ветхозаветные), евангельско-христианские (новозаветные) и эллинистически-античные духовно-культурные традиции в постижении мира и человека, определяющие этико-онтологическую концепцию произведения. Впервые в булгаковедении исследуются античные истоки художественной модели мира романа, нравственно-этическое ядро которого соотносится не только с христианской онтологией и аксиологией, но и с эллинистическими моральными концепциями и доктринами греко-римской ойкумены начала нашей эры, оказавшимися в своей глубинной сущности созвучными с учением Христа. «Генетически» восходящий к евангельскому Иисусу Назарянину, осмысленному в тесной связи с религиозными исканиями русской интеллигенции начала XX века, образ Иешуа Га-Ноцри в романе М. А. Булгакова органично соединяет и переплавляет черты не только мессии, иудейского пророка, но и философа одной из самых распространенных в эпоху эллинизма школ — кинизма, топика которого отчетливо обнаруживается в «древних главах» произведения на всех уровнях его художественной структуры.

Ключевые слова: М. А. Булгаков, «Мастер и Маргарита», Иешуа Га-Ноцри, пророк, философ, эллинизм, кинизм, античность, библейский текст в русской литературе.

Uryupin Igor S.,
Doctor of Philology, Professor,
Moscow state pedagogical University
isuryupin78@mail.ru
is.uryupin@mpgu.su

HELLENISTIC CONTEXT AND PHILOSOPHY OF KINISM IN THE “ANCIENT CHAPTERS” OF M. BULGAKOV’S NOVEL “THE MASTER AND MARGARITA”

The article in a wide historical and philosophical context considers the “ancient” chapters of M. Bulgakov’s novel “The Master and Margarita”, in which the Bible-Jewish (Old Testament), evangelical-Christian (New Testament) and Hellenistic-ancient spiritual-cultural traditions in the understanding of the world and man, defining the ethical-ontological concept of the works, are creatively intertwined. For the first time in the literary criticism, the ancient origins of the artistic model of the world of the novel are explored, the moral and ethical core of which is related not only to Christian ontology and axiology, but also to Hellenistic moral concepts and doctrines of Greco-Roman oycumens of the beginning of AD, which were in their deep essence consonant with the teaching of Christ. “Genetically” going back to the evangelical Jesus Nazarene, understood in close connection with the religious searches of the Russian intelligentsia of the early 20th century, The image of Yeshua Ga-Nocri in M. Bulgakov’s novel organically connects and melts the features of not only the messiah, The Jewish prophet, but also the philosopher of one of the most common schools in the era of Hellenism — Kinism, Topics are clearly found in the “ancient chapters” of the work at all levels of its artistic structure.

Keywords: M. Bulgakov, “The Master and Margarita”, Yeshua Ga-Nocri, prophet, philosopher, Hellenism, Kinism, antiquity, biblical text in Russian literature.

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-012-00374 «М. А. Булгаков: pro et contra. История и современное отношение к наследию Михаила Булгакова».

Культурно-философская парадигма романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» вбирает в себя ряд духовно-интеллектуальных пластов человеческого сознания, сформировавшихся в процессе «развертывания» мировой цивилизации с самого начала «осевого времени» [39, с. 32] (К. Ясперс). Эти пласты (библейско-иудейский / ветхозаветный, евангельско-христианский / новозаветный, эллинистически-античный, гностически-средневековый), сопрягаясь в едином художественном пространстве произведения, по выражению Е. А. Яблокова, «образ бесконечной исторической перспективы, в которой борьба культур и постоянные смены одного культурного “кода” другим выглядят как ситуация универсальная», создающая то особое соположение знаков внутри многослойного сюжета, которое исследователь удачно называет «диффузией культурных кодов» [36, с. 10]. В метаструктуре булгаковского романа, представляющего собой, по замечанию А. Зеркалова, «огромную криптограмму, зашифрованный текст» [14, с. 34], взаимопроникновение исторических реалий разных эпох рождает синкретически неразложимое целое, обладающее, как показывает А. З. Вулис, «исключительной ассоциативностью» [10, с. 340]. Об этом свидетельствуют многочисленные литературоведческие исследования Н. П. Утехина, Л. Л. Фиалковой, И. Ф. Бэлзы, И. Л. Галинской и др., подвергших тщательному анализу систему «кодов» и «шифров» произведения, раскрывших его «генеалогию» и связь с мировой художественной культурой.

Выявление античного пласта в ершалаимских сценах романа, традиционно соотносимых с Новым Заветом, позволяет существенно расширить философский контекст «древних глав», передающих с поистине «археологической» точностью духовный облик Иудеи в период римского владычества, более того, способствует выявлению универсальной для европейской цивилизации морально-нравственной основы, уходящей своими корнями одновременно вглубь двух идеологических полюсов древнего мира — иудейства и эллинизма. Очевидная глубинная связь «библейской» части романа с текстами Священного Писания «автоматически» актуализирует христианский компонент главной книги Булгакова, однако только им не исчерпывается ее внутренняя сложность. На это указывает В. М. Акимов, предлагающий «по возможности освободить» «от евангельских намеков» [2, с. 77] смысловое ядро «Мастера и Маргариты», чтобы увидеть в нем еще более архаичные культурные слои, ведь «этическая подоплека булгаковского романа, — утверждает А. З. Вулис, — старше (по возрасту!) евангельских заповедей. Она восходит к нравственным симметриям древнегреческого мифа» [10, с. 363].

Следовательно, в «исторической фреске Булгакова», аккумулирующей духовные традиции раннеевропейской (античной) цивилизации, обнаруживаются существенные черты эллинского мировидения, раскрытые писателем с непревзойденным мастерством и доскональным знанием использованного им материала, что, по словам В. В. Новикова, создается «впечатление такое — словно перед читателем осязаемо разворачивается античное полотно», даже более того, «античная трагедия» [23, с. 221]. Провидчески угаданная и воссозданная на страницах романа духовная атмосфера «заката античной культуры и начала христианской цивилизации» [26, с. 22] была итогом кропотливой работы Булгакова «с историческими фактами, как таковыми», с которыми «он обращался чрезвычайно вдумчиво и проникновенно — умел всегда уловить колорит эпохи» [24, с. 581], об этом сообщает первый биограф писателя П. С. Попов. А потому само указание на античные истоки художественной модели мира в повествовании мастера («историка по образованию» [8, с. 135]) о прокураторе Пилате и философе Га-Ноцри обязательно проявится на уровне аллюзий и реминисценций наличием устойчивых мотивов и образных рядов, так или иначе соотносимых с реалиями периода эллинизма.

«Глубоко изучив историю Рима и, главное, эпоху раннего христианства», Булгаков, как отмечает П. С. Попов, разработал сюжетный план своего произведения «с привлечением философского элемента» [24, с. 581], тем самым за внешней событийностью, подобной латинским хроникам, в нем достаточно отчетливо проступает онтологический смысл. Отсюда характерные «для булгаковской прозы древнеримские ассоциации», которые, по наблюдению Е. А. Ябло-

кова, наполняются особым духовным содержанием, «поскольку тема Рима явственно связывалась для писателя с моделью смены религиозно-культурной парадигмы» [36, с. 25].

Действительно, художественно исследуя возникновение нового этического учения, созревшего в недрах позднего эллинизма, Булгаков убедительно показывает естественный переход от дифференцированной морали античного общества (когда разные социальные слои имели собственное представление о нравственности) к единым гуманистическим идеалам, провозглашаемым первыми христианами. Следует заметить, что ранние христианские проповедники органично сочетали в себе восточную мистическую экзальтированность и эллинское свободомыслие. Это, впрочем, было отличительной чертой целой эпохи, ведь «в религиозном отношении, — писал русский философ В. В. Зеньковский, — последние века перед нашей эрой представляют... яркую картину так называемого религиозного синкретизма — то есть срастания, сгущения различных верований» [13, с. 440]. В «период именно смешения и некоторого объединения культур» [13, с. 438] происходит, как ни странно, унификация и сложной, многогранной античной философии: «Различия между философскими школами этой поры, — констатирует историк христианства М. М. Кубланов, — становятся все более призрачными, поскольку все они приобретают морализирующий характер и так или иначе сосредоточиваются вокруг этико-нравственных проблем, рассматриваемых как важнейшее условие счастливого бытия индивида» [17, с. 47].

Для Булгакова как раз и было чрезвычайно важно в своем произведении воссоздать историко-философский контекст, который бы позволил адекватно воспринять нравственно-этические идеи, аккумулируемые зарождающимся христианством, которое становится выражением вселенского духовно-культурного сознания человечества [33]. Учение об абсолютной любви и добре, ставшее краеугольным камнем первых христианских общин, появившихся в I веке нашей эры в восточных провинциях Римской империи, не было исключительно самобытным, оно так или иначе опиралось на традицию, причем, разумеется, не только иудейскую, поскольку в едином эллинистическом мире не существовало ни общественно-политической, ни, тем более, духовной изоляции. Следовательно, легко предположить, что получившие распространение в период становления христианской этики на греко-римском пространстве формы осмысления бытия (стоицизм, кинизм, скептицизм, неоплатонизм) нашли отголосок в религиозно-мистическом опыте последователей Иисуса Назарянина. Больше того, Ф. Ф. Зелинский, известный знаток античных древностей, в самом начале XX века (1909) предположил, что «представление об Иисусе-Сыне Божиим имеет свои корни в религии эллинской», «и ее следует поэтому считать вторым Ветхим Заветом христианства. Вторым и, прибавим, главным» [12, с. 18]. Основанием для такого утверждения ученый считал не только внутреннюю близость мифологических воззрений «эллинов» и «варваров», но и единство моральных исканий раннеевропейских философов и иудейских пророков, стремившихся утвердить непреходящие ценности в брэнном мире.

Таким образом, христианство по существу своему — достояние всей античной цивилизации, а отнюдь не одного «избранного» народа, ведь, по словам апостола Павла, «нет различия между Иудеем и Еллином, потому что один Господь у всех, богатый для всех, призывающих Его» (Рим. 10: 12).

Эта идея, видимо, глубоко импонировала Булгакову, наделившему героя романа «Мастер и Маргарита», Иешуа Га-Ноцри, чертами, присущими образованному человеку империи (знание, помимо арамейского, латинского и греческого языков). Все это говорит о том, что Иешуа органично ощущает себя в эллинистическом мире, а потому он из всего «ненавистного города» [8, с. 180] Ершалаима был наиболее близок Понтию Пилату, почувствовавшему в арестованном истинного гражданина Рима. Прокуратора удивила та внутренняя свобода, исходившая от «человека со связанными руками» [8, с. 189], который на допросе игемона «позволил себе улыбнуться» [8, с. 174], «благожелательно поглядывая на Пилата» [8, с. 173], то невозмутимое спокойствие и уверенность в своей правде, что выдавала в Га-Ноцри личность неординарную и исключительную.

В сознании Понтия Пилата, воспринимающего мир рассудочно, всякий человек, отстаивающий свое понимание «сердцевины бытия», свой взгляд на жизнь, противоречащий общепринятому, — философ. Следовательно, Иешуа был назван им «философом» [8, с. 176] с полным основанием. Однако это определение далеко не исчерпывает духовной глубины Га-Ноцри: прокуратору неведома сфера иррационального, и потому от него ускользает внутренняя сущность арестанта, ведь ее невозможно постичь категориями разума. Пилат пытается понять Иешуа с позиций собственных мировоззренческих установок, вместо того, чтобы подняться до его высот, он старается низвести Га-Ноцри до своего уровня. В этом кроется причина духовной глухоты прокуратора к словам Иешуа; не случайно в момент принятия рокового решения ему начинает казаться даже, «что он чего-то не договорил с осужденным, а может быть, чего-то не дослушал» [8, с. 183]. А между тем Иешуа Га-Ноцри сказал все, что мог, и все, что должен был сказать. Значит, дело не в отсутствии полноты информации (на что указывает семантика употребленных Пилатом глаголов), а в способе ее усвоения. Действительно, нравственное учение Га-Ноцри не может быть в полной мере познано разумом, оно идет от сердца к сердцам. И в этом смысле этические воззрения Иешуа вписываются в общую панораму духовной жизни периода эллинизма, эстетика которого, по замечанию А. Ф. Лосева, «прямо выдвигает на первый план примат чувственной данности над мышлением» [19, с. 39]. Однако ограниченность рационального познания тех истин, которые проповедует Га-Ноцри, свидетельствует о том, что эти истины отнюдь не являются философскими, то есть такими, само постижение которых возможно только путем мышления, «адекватного отражения познающим субъектом» [29, с. 230]. А потому и общую систему взглядов Иешуа вряд ли можно назвать философской, если придерживаться православно-богословского подхода в понимании философии, выраженного архимандритом Никифором. Автор «Библейской энциклопедии» (1891), анализируя смысловую наполненность данного понятия в Священном Писании, отмечает, что философия имеет дело исключительно с «умственным исследованием начал и оснований, законов и целей, порядка и связи всего видимого и невидимого, чувственного и сверхчувственного» [7, с. 730]. Не случайно при этом в Новом Завете само слово «философия» употребляется нередко с негативной окрашенностью, достаточно вспомнить предупреждение апостола Павла: «Смотрите, братия, чтобы кто не увлек вас философиею и пустым обольщением, по преданию человеческому, по стихиям мира, а не по Христу» (Колосс. 2: 8).

В самом деле, Иешуа Га-Ноцри нигде в романе не «философствует», ни одно его суждение не идет от холодного ума, напротив, каждое его слово согрето теплотой сердца. Он не предается бесплодным размышлениям, не создает нравственных законов, он живет по ним, ибо не может жить иначе [31]. В эллинистическую эпоху, пожалуй, только кинизм мог рассматриваться «не как система философских взглядов, а как некий “образ жизни”» [21, с. 16], как этическая доктрина «органичной человечности», имеющая природно-естественный, а не интеллектуально-цивилизаторский характер. Укоренившееся в русском религиозном сознании неприятие философии как единственного способа познания истины верно передал С. Л. Франк в книге «Русское мировоззрение», где признавался, что и сам он «ищет не “философии”, а мудрости, то есть просто правды — правды ума и сердца» [34, с. 89]. Удивительная гармония ума и сердца обусловила ту неповторимую мудрость Иешуа Га-Ноцри, которая состоит как раз в том, что никакие рассуждения о добре не могут собой заменить само добро: его нужно творить, не задумываясь, нужно чувствовать душой истину, не пытаясь понять ее разумом, ибо истина, полагал Н. А. Бердяев, «есть просветление, преображение реальности, возрождение в бытии света» [5, с. 24]. Поэтому утвердившееся за Га-Ноцри определение — «бродячий философ» — это всего лишь отстраненный взгляд на него рационалиста Пилата, который, первоначально назвав арестанта «бродягой» [8, с. 62], добавил к этому обидному прозвищу высокое звание философа, как только убедился в его интеллектуальном превосходстве [32].

Прокуратор, не относившийся всерьез к обвинению, «вынесенному в собрании Малого Синедриона преступнику Иешуа Га-Ноцри» [8, с. 180], «повинному в произнесении неле-

пых речей, смущавших народ в Ершалаиме» [8, с. 183], мене всего готов был предположить, что «подследственный из Галилеи» [8, с. 168] является истинным пророком, а не философом. Не случайно он весьма иронично спрашивал осужденного Га-Ноцри, верно ли, что при въезде в город толпа черни кричала ему «приветствия как бы некоему пророку» [8, с. 175]. Разумеется, для здравомыслящего человека, доверяющего только фактам, — а игемон причислял себя к этой категории людей, — не было никаких оснований признать в бедном праведнике Иешуа пророка, тем более что он не творил чудес и не предсказывал будущее. И хотя Га-Ноцри «говорил, что рухнет храм старой веры и создастся новый храм истины» [8, с. 172–173], эти слова трудно было счесть за реальное предупреждение о грядущих событиях, да и сам Иешуа признался Пилату, что «сказал так, чтобы было понятнее» [8, с. 173].

Однако за яркой метафорой, раскрывающей суть нравственного учения Га-Ноцри, проступает действительно настоящее пророчество, но «пророчество отнюдь не в смысле “предведения будущего”» [9, с. 6]. По свидетельству архимандрита Никифора, в иудейской традиции пророками называли «лиц, возвещающих людям слово назидания, увещания, утешения, по особому внушению Святого Духа» [7, с. 583]. Иешуа Га-Ноцри и впрямь каждому находил слова утешения и поддержки, внушал веру в справедливость и торжество правды, он был склонен к тому «особому дерзновению в проповеди» [9, с. 6], что, по мысли С. Н. Булгакова, отличало истинного пророка. Удивленный наивной мечтой Иешуа разбудить в душах «добрых людей» нравственные чувства, прокуратор, не скрывая своего скепсиса, спросил: «И ты проповедуешь это?», на что арестант уверенно ответил: «Да» [8, с. 176].

Проповедь Га-Ноцри подкупала своей простотой и проникновенностью, какой-то особой пронзительной искренностью, что не могло никого оставить равнодушными (даже Пилат признался: «Теперь я не сомневаюсь в том, что праздные зеваки в Ершалаиме ходили за тобой по пятам» [8, с. 175]), но главное — она была вдохновенной. А это важнейший признак пророчества, которое, полагает С. Н. Булгаков, «есть то, что мы называем вдохновением, более того, оно тождественно с ним как радость и восторг этого вдохновения» [9, с. 8].

Булгаковский герой, являющийся в романе выразителем умонастроения, сущностно близкого «новому религиозному сознанию» русской интеллигенции начала XX века, по свидетельству М. М. Тареева, жаждавшей «синтеза, преодоления двойственности, высшей полноты», соединявшей в своем миропознании «две противоположные бездны» [30, с. 385] — язычества и христианства, создавался писателем в контексте христологических споров, актуализировавших проблему земного бытия Спасителя. По утверждению Ф. Ф. Зелинского, в начале XX столетия получила широкое распространение идея внутреннего единства новозаветных текстов и поздней античной литературы, прослеживалась глубинная связь мифопоэтических воззрений эллинов и иудеев в период заката Римской империи, да и сама духовно-интеллектуальная атмосфера России рубежа XIX–XX веков отличалась двойственностью. М. М. Тареев констатировал: «Мы переживаем не только христианский ренессанс, но и ренессанс языческий» [30, с. 385]. Н. А. Бердяев, зачарованный «не только Голгофой, но и Олимпом», был еще более категоричен: «Античная культура вошла в христианскую церковь, и церковь была хранительницей преданий культуры» [6, с. 705]. Кроме того, некоторые «эллинствующие» ученые «во что бы то ни стало хотели сделать Иисуса учеником греческой философии» [12, с. 18]. Эта точка зрения достаточно активно разрабатывалась европейскими исследователями, в частности Э. Гаве. Однако в такой трактовке личности Иисуса Назарянина обнаруживаются некоторые противоречия принципиального, догматического характера: мог ли быть Христос философом или даже пророком, ведь Сын Человеческий, будучи Сыном Божиим, во всей полноте являвшем свою божественную природу, не мог быть пророком, не говоря уже о «мирском» статусе философа — учителя мудрости. С. Л. Франк, анализируя психологическое состояние человека, озаренного божественным светом, подчеркивал: «когда сам Бог говорит нам через глубины нашего духа, можно только либо смолкнуть в трепете покаяния, либо пророчествовать, но нельзя рассуждать» [35, с. 17]. Персонаж Булгакова действительно пророчествует, но при этом избегает умствования, то самого «рассуждения», о котором писал Франк. Однако провести четкую грань между тем

и другим вряд ли возможно, к тому же писатель представил свое видение Иисуса Христа, принципиально свободное от канонов и догматов. А потому образ Иешуа Га-Ноцри органично соединяет черты античного мудреца, близкого по своему жизнеотношению к киникам, и иудейского пророка, возвещающего о вечных нравственных ценностях.

Учение булгаковского Иисуса об абсолютном добре и правде не вбирает в себя античные представления о нравственных идеалах, как, например, в концепции Бердяева христианство поглощает античную культуру, оно само является неотъемлемой частью греко-римской духовности, ведь Иешуа Га-Ноцри — философ-эллинист. В этом нисколько не сомневается прокуратор. Мудрые суждения арестованного убедили Понтия Пилата в том, что представший перед ним возмутитель народного спокойствия «совершенно не похож на слабоумного» [8, с. 175], хотя весь его облик и манера держаться в присутствии римского наместника выдавали в нем некоторые черты юродства — «радикального по своей сути отвержения “здешнего” мира и его ценностей» [15, с. 163]. Это проявилось уже в первые минуты допроса, когда «человек со связанными руками несколько подался вперед и начал говорить: — Добрый человек! Поверь мне...» [8, с. 169]. Разумеется, такое поведение арестанта вызвало негодование Пилата, привыкшего совершать свои служебные обязанности в строго установленной форме, с соблюдением подобающего церемониала, далекого от выражения личных человеческих чувств, что четко разъяснил Иешуа Марк Крысобой: «Римского прокуратора называть — игемон. Других слов не говорить. Смирно стоять» [8, с. 170]. Усвоив это наставление под угрозой наказания («Ты понял меня или ударить тебя?» [8, с. 170]), Га-Ноцри между тем на вопрос Понтия Пилата — «Имя?» — наивно переспросил: «Мое?», — вызвав тем самым раздражение прокуратора: «Мое — мне известно. Не притворяйся более глупым, чем ты есть. Твое» [8, с. 170].

Необычное поведение арестанта, его детская чистота, открытость, готовность обнажить душу перед собеседником — все это обратило на себя внимание игемона, который, заинтересовавшись «странным разбойником» [8, с. 172], начал невольно соотносить весь ход его мыслей и чувств со своими собственными, отмечая при этом, как противоположны их жизненные позиции: «Разве я похож на юного бродячего юродивого, которого сегодня казнят?» [8, с. 184]; «Повторяю тебе, но в последний раз: перестань притворяться сумасшедшим [8, с. 171]». Тем самым прокуратор действительно стремился приблизиться к пониманию духовной сути Иешуа, определить источник его морально-этической твердости, наконец, раскрыть его философию в буквальном смысле слова.

Такая «философия юродивых» во времена заката античной цивилизации была достаточно широко распространена на всей территории Средиземноморья и носила название «кинизм». Кинизм как плод «собственно греческих противоречий и неурядиц конца V и начала IV в. до н.э. просуществовал почти тысячу лет, до самого конца античности» [22, с. 5], став, по словам И. М. Нахова, своего рода идеологической базой «проповедников раннего “бунтарского” христианства» [22, с. 12].

Обратим внимание на то, что Иешуа Га-Ноцри был арестован как раз за подстрекательство к бунту: «Так это ты подговаривал народ разрушить ершалаимский храм?» [8, с. 169]. И хотя это был всего лишь повод («Я, игемон, никогда в жизни не собирался разрушить здание храма и никого не подговаривал на это бессмысленное действие» [8, с. 171]), идеи Га-Ноцри оставались, тем не менее, опасными для власти, для ее нравственного беззакония и произвола. Поэтому взятие Иешуа под стражу казалось иудейским первосвященникам залогом их душевного спокойствия. К тому же Иешуа Га-Ноцри открыто высказал «свой взгляд на государственную власть» [8, с. 178]. По его мнению, «всякая власть является насилием над людьми», «настанет время, когда не будет власти ни кесарей, ни какой-либо иной власти» [8, с. 178]. Здесь легко можно усмотреть проявление особого кинического жизнеотношения, для которого характерно неприятие всякого политического строя, «его законов, норм, стереотипов, морали, идеологии» [22, с. 6], основанных на подавлении человеческой свободы, «любая власть и юрисдикция казались насилием над личностью» [21, с. 134].

Следовательно, культивирование внутренней свободы было принципиально важно для этической системы кинизма, в которой воплотились идеи и идеалы естественного равенства людей, опрощения и бедности, космополитизма, моральной автономии и ответственности личности за выбор жизненных целей. Все это с поразительной точностью воплощено Булгаковым в образе Иешуа, который абсолютно убежден не только в естественном равенстве людей, но и в равенстве их духовно-нравственных потенциалов:

«— А теперь скажи мне, что это ты все время употребляешь слова “добрые люди”? Ты всех, что ли, так называешь?

— Всех, — ответил арестант, — злых людей нет на свете» [8, с. 175].

Поэтому Га-Ноцри не оставляет надежду на возрождение каждого человека. И здесь также прослеживается связь булгаковского образа с этикой киников, которую И. М. Нахов называет эгалитарной, ибо она «ставит перед всеми классами, слоями и сословиями одну и ту же нравственную задачу — служение добродетели, перед которой все равны» [22, с. 9]. Да и философия любви и милосердия, проповедуемая Иешуа, соотносима с гуманистическим учением Кратета из Фив, который, может быть, впервые в европейской культуре главной целью своего существования сделал служение ближнему, явив пример безграничной «любви к человеку» [22, с. 24].

Вообще «в центре кинической философии, — замечает Нахов, — стоял человек» [22, с. 11], достаточно вспомнить глубокий смысл знаменитого факта из жизни Диогена Синопского, когда «среди бела дня он зажег фонарь и стал бродить повсюду. Его спрашивали, зачем. Он ответил: “Человека ищу”» [22, с. 130]. Поиск человеческого в человеке — суть эвдемонической по своей природе морали киников, изначально ориентированной на то, чтобы «дать человеку спасение и счастье, но это счастье бедности, умеренности, которыми должен довольствоваться добродетельный и разумный человек, презирающий роскошь и удовольствие» [22, с. 11]. Действительно, не заботясь о земном богатстве, последователи кинизма стяжали «красоту духа», «противопоставляя богатство истинное, духовное богатству земному, ложному» [22, с. 13]. В Евангелии также особо подчеркивается, «что трудно богатому войти в Царство Небесное» (Мф. 19: 23). Отсюда внутренняя близость христианской морали нравственной программе киников, более того, их образ жизни, по мнению С. С. Аверинцева, «оказал влияние на идеологическое оформление христианского аскетизма (особенно в таких его формах, как юродство и странничество)» [1, с. 258].

«Нравственный идеал бедняка» [22, с. 6] нашел яркое отражение в романе Булгакова в образе «нищего из Эн-Сарида» [8, с. 450] — бродячего философа Га-Ноцри. Писатель не случайно противопоставляет его богачу Иуде из Кириафа, которого отличает, по словам Афрания, «одна страсть» — «страсть к деньгам» [8, с. 439]. Иешуа, весь облик которого являет собой печать «вещной скудости» («одет в старенький и разорванный голубой хитон» [8, с. 168]), не задумывается о материальном благополучии и сокровищам земным предпочитает духовные, а потому для него важно своим личным примером пробуждать в людях добро, словом исцелять души. Прокуратор это очень хорошо почувствовал: «Признайся, — тихо по-гречески спросил Пилат, — ты великий врач?» [8, с. 174]. Га-Ноцри искренне убежден, что доброе слово — чудодейственный лекарь; даже жестокий Крысобою, «если бы с ним поговорить, — вдруг мечтательно сказал арестант, — я уверен, что он резко бы изменился» [8, с. 176]. Корневая киническая идея «отлучения от зла» [22, с. 8] находит здесь свое прямое проявление.

«Всякая жизнь, прожитая в воздержании, заставляет и тебя жить достойно и справедливо, не позволяет совершать дурные и позорные поступки, но, напротив, побуждает говорить и поступать справедливо» [22, с. 10], — так полагал Кратет. Его суждение созвучно признанию Диогена: «Я считаю важным приносить человеческому роду пользу больше других людей не только тем, что у меня есть, но и самой своей личностью» [22, с. 10]. Эти слова древнегреческих философов точно передают этическое кредо киников, понимавших жизнь как деяние, как утверждение добра. «Добродетель состоит не в словах, а в делах» [22, с. 7], — уточнял Диоген Лаэртский, причем данная мысль неоднократно повторялась многими представителями этой школы (Кратет: «доказывать не словами, а делом» [22, с. 19])

и вполне созвучна мировосприятию Иешуа Га-Ноцри, всей своей жизнью и смертью подтвердившего истинность нравственных идеалов добра и справедливости.

Самоотречение во имя служения высшим целям всегда требует особого героизма, который в значительной степени присущ Га-Ноцри, вставшему на путь духовного максимализма. Его подвиг является своего рода морально-этическим камертоном, с которым соизмеряются в романе судьбы всех персонажей. В этом тоже можно обнаружить удивительную близость с Диогеном, признававшимся в том, что он «подражает хормейстерам, дающим участникам хора более высокую ноту, чтобы они придерживались нужного тона» [22, с. 11]. При этом духовная высота («высокая нота») Иешуа есть не что иное, как проявление нравственной стойкости, «основанной на “свободе воли”, на силе духа, на незаурядной способности к независимому существованию и самоограничению (автаркия), самоотречению и способности к перенесению трудностей (аскеза)» [22, с. 10]. Все эти черты волонтаристской этики киников, тщательно исследованные И. М. Наховым, выделившим главную ее составляющую — «свободу воли», художественно претворяются в романе Булгакова.

Обогащаясь христианскими коннотациями, эта киническая этика не утрачивает своего универсального характера. Так, Иешуа в своем идеологическом споре с Понтием Пилатом о власти обстоятельств и произвола сильных мира сего над личностью уверяет прокуратора, что его воля («Я могу перерезать этот волосок» [8, с. 175], — говорит игемон о жизни Га-Ноцри) не простирается так далеко: «И в этом ты ошибаешься, — светло улыбаясь и заслоняясь рукой от солнца возразил арестант, — согласишься, что перерезать волосок уж наверно может лишь тот, кто подвесил?» [8, с. 175]. Иешуа уверен, что жизнь и судьба находятся в руках самого человека, и пока он сам не отрекся от смыслообразующих ее идей, «сам “не обрезал волосок”, — а Иешуа не отказался от своих убеждений в момент трагического выбора, — этой его жизни ничего не грозит» [2, с. 79]. Размышляя над поступком булгаковского героя, В. М. Акимов приходит к выводу: «Га-Ноцри “подвесил” свою телесную смерть так же, как “подвесил” свою духовную жизнь. Тем самым он поистине “управляет” собою» [3, с. 50] и делает это в соответствии с собственным разумом: «Я своим умом дошел до этого» [8, с. 176]. Опора на рассудок и его высшую форму — разум — составляет характерную особенность рационалистической этики киников, рассчитывающих «только на ум и находчивость, полученные людьми от природы, а не на богатство и знатность, полученные от людей или через людей» [22, с. 10–11].

Иешуа Га-Ноцри, конечно, не рационалист, но он «естественный», «природный» человек, находящийся в блаженном состоянии первозданной чистоты, не обременен жизненными условностями, он всегда может сказать то, что думает, что идет от сердца («Правду говорить легко и приятно, — заметил арестант» [8, с. 178]), ибо он — свободен. Свобода эта — от согласия с самим собой и с миром, который он вмещает в себе и в котором сам растворяется без остатка. Отсюда космополитизм героя в том первоначальном смысле, какой вкладывали в античности в этот термин, введенный в европейский культурный оборот киниками. «У меня нет постоянного жилища, — застенчиво ответил арестант, — я путешествую из города в город» [8, с. 170]. Действительно, Иешуа Га-Ноцри — «гражданин мира», житель Вселенной, так как провозглашает и проповедует абсолютные, то есть вселенские нравственные законы. И потому неважно, кто он по крови («Я не помню моих родителей. Мне говорили, что мой отец был сириец» [8, с. 170]), его учение не имеет границ, как нет границ у самого Добра, вмещающего в себя «целый мир» [18, с. 262].

Однако мысль «бродячего философа» о том, что «злых людей нет на свете» [8, с. 175], казалась прокуратору чересчур утопичной и иллюзорной, он не мог, да и не желал всерьез ее воспринимать, лишь только усмехался над «безумным мечтателем» [8, с. 450]. Так, в романе воспроизводится ситуация, подобная античным биографом Диогена Дионом Хрисостомом, который, рассуждая о прославленном философе, отмечал: «Некоторые восхищались им, как мудрейшим человеком на свете, другие называли его безумцем» [22, с. 22]. Вообще булгаковский герой, не будучи прямо связан с образом Диогена Синопского, обнаруживает, между тем, с ним некоторые сходные черты. Как и Иешуа Га-Ноцри, знаменитый киник жил,

по признанию Диогена Лаэртского, «без родины и дома» [22, с. 23], «странствуя по Элладе как бродячий проповедник» [22, с. 21]. Совершенно не заботясь о материальном достатке, он презирал цивилизацию, основанную на поклонении ложным ценностям, предпочитая гордыне эллина дикость варвара. Отсюда его эксцентричное кредо — «лучше быть животным, чем человеком» [1, с. 258]. Поэтому Диоген ничуть не обижался, когда его стали «звать просто суђн (собака)» [22, с. 21].

В романе Булгакова, где каждое слово идейно и функционально значимо, есть важный эпизод, незаслуженно обойденный исследователями, когда Иешуа Га-Ноцри рассказывает Понтию Пилату о своем ученике Левии Матвее: «Первоначально он отнесся ко мне неприязненно и даже оскорблял меня, то есть думал, что оскорбляет, называя меня собакой, — я лично не вижу ничего дурного в этом звере, чтобы сердиться на это слово» [8, с. 171–172]. В древней Палестине «собака считалась самым низким существом» [25, с. 61], фарисеи даже эллинов воспринимали как «последних людей», именуя их «необрезанными», «нечистыми псами» [20, с. 392]. То, что сборщик податей назвал Иешуа «собакой», подчеркивая чуждость для иудейской ортодоксии проповеди «бродячего философа», не случайно, поскольку мудрец из Гамалы не имел ничего общего со священниками ершалаимского храма и более походил на чужеземца-«собачника», чем на еврея.

Вообще образ собаки сопровождает Га-Ноцри на протяжении всего романа, начиная со сцены допроса, когда Иешуа, почувствовавший духовную усталость Пилата, отягощенную к тому же приступом страшной головной боли, посоветовал прокуратору приказать, «чтобы пришла» его «собака, единственное, по-видимому, существо», к которому он «привязан» [8, с. 173]. Сам прокуратор был чрезвычайно удивлен, насколько точно Га-Ноцри сумел определить его внутренне состояние («Как ты узнал, что я хотел позвать собаку?» [8, с. 174]). Собака, обладая особой чувствительностью к психо-эмоциональной сфере своего хозяина, воспринималась как «существо тератоморфное, сверхъестественное» [37, с. 427], способное врачевать недуги, «мотив “духовидства” собаки, ее мистической связи с “иным” миром» [36, с. 87] в романе «Мастер и Маргарита» является ярко выраженным. По какой-то странной закономерности образ собаки возникает в «ершалаимских» главах в самые ответственные моменты в судьбе Иешуа Га-Ноцри. Однако если во время допроса Га-Ноцри призывает привести любимую собаку прокуратора, дабы облегчить его страдания, то, когда сам он принимает жестокую смерть, единственными свидетелями его крестной муки оказываются «только две неизвестно кому принадлежащие и зачем-то попавшие на холм собаки», «но и их сморила жара, и они легли, высунув языки, тяжело дыша и не обращая никакого внимания на зеленоспинных ящериц» [8, с. 314]. Возможно, эта деталь могла бы показаться малозначимой, если бы не одно обстоятельство. Работая над главой «Казнь», из редакции в редакцию существенно отличавшихся друг от друга, писатель настойчиво вводит этот эпизод, причем в первоначальном варианте главы «На Лысой Горе» Булгаков дает более подробное описание собак, на что обратила внимание Л. М. Яновская, — «одной лохматой, желтой, другой гладкой, запаршивевшей» [38, с. 196].

По известному закону художественного творчества, на котором акцентировал свое внимание Н. К. Гей, каждый словообраз, возникающий в тексте, существует не сам по себе, но является элементом целого, он вступает в бесконечные отношения со всеми другими элементами, «и в свою очередь все бесчисленные отношения только и могут возникнуть и осуществиться благодаря включению их в систему» [11, с. 333]. Так, в романе Булгакова обнаруживается внутренняя связь эпизода, в котором Левий Матвей назвал Иешуа Га-Ноцри собакой, с кульминационной сценой «древних» глав, когда потрясенный гибелью учителя бывший сборщик податей, сидя на камне, «вперял безнадежно взор на желтую землю и видел в ней полуразрушенный собачий череп и бегущих вокруг него ящериц» [8, с. 316]. Собачий череп на Лысой Горе, находящейся сразу же за Хевронскими воротами города, напоминает памятник Диогену Синопскому, поставленный у Истмийских ворот, «этот памятник “Собака” видел еще Павсаний во II в. н.э.» [22, с. 22].

Все эти скрытые аллюзии из античности и прежде всего реминисценции из кинической философии обнаруживаются в «библейских» главах булгаковского романа. Соединяясь с христианскими идеями, они образуют причудливое и вместе с тем гармоничное художественное полотно необычайной смысловой плотности. В литературоведении такое произведение, построенное на сознательном соединении различных стилей и смыслов, называется мениппеей. Роман «Мастер и Маргарита», по замечанию Б. В. Соколова, можно назвать «мениппеей постольку, поскольку он сочетает смешное и серьезное, философию и сатиру, пародию и волшебную inferнальную фантастику» [28, с. 308]. Более того, основателем этого жанра был кинический поэт и мыслитель Менипп из Гадар (середина III века до н.э.), ученик Кратета.

Таким образом, произведение Булгакова имеет глубокую внутреннюю связь с традицией кинизма, как, впрочем, и с античной культурой вообще. Писатель создавал свою книгу в тесной связи с духовными исканиями русской интеллигенции, обратившейся в начале XX века к истокам европейской цивилизации. «Никогда, быть может, мы не прислушивались с такой жадностью к отголоскам эллинского миропостижения и мировосприятия» [16, с. 341], — писал Вяч. И. Иванов в своей программной статье «Эллинизм и мы», в которой, предчувствуя русское наступающее возрождение призывал своих современников, «варваров», приобщиться ко «всей культуре» Европы. Но из этой «всей культуры», которую А. Белый образно сравнивает с Диогеновской бочкой, нужно взять только *человеческое*: «Из бочки, над бочкою увидел я мое “я” — высоко над собой», — признавался поэт-философ в трактате «Символизм как миропонимание», — «оттого-то я взял фонарь и несколько лет говорил о человеке, как Челе Века» [4, с. 466].

Идея поиска Человека становится центральной и в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита», в который, по наблюдению Б. В. Соколова, «пришли многие символы Белого, пришли в более доступной, творчески переработанной, но отнюдь не упрощенной форме» [27, с. 53]. Следовательно, главная книга Булгакова, вписываясь в единый историко-культурный контекст эпохи, вместе с произведениями А. Белого, Вяч. И. Иванова и других представителей отечественной культуры первой трети XX века, подтверждает корневую идею мыслителей русского религиозно-философского Ренессанса о невозможности национального возрождения без прочного усвоения античного фундамента, на котором воздвиглась христианская цивилизация.

Литература

1. *Аверинцев С. С.* Киники // Философский энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1989. С. 257–258.
2. *Акимов В. М.* «Сам человек и управляет!» («Мастер и Маргарита» Михаила Булгакова) // Акимов В. М. На ветрах времени: очерки, эссе. Л.: Детская лит-ра, 1981. С. 75–86.
3. *Акимов В. М.* Свет художника, или Михаил Булгаков против Дьяволиады. М.: Народное образование, 1995. 56 с.
4. *Белый А.* Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. 525 с.
5. *Бердяев Н. А.* Истина и откровение: пролегомены к критике Откровения. СПб.: РХГИ, 1996. 383 с.
6. *Бердяев Н. А.* Судьба России: сочинения. М.: ЭКСМО-Пресс; Харьков: Фолио, 1998. 736 с.
7. Библейская энциклопедия / сост. архим. Никифор. М.: ТЕРРА, 1990. 902 с.
8. *Булгаков М. А.* Собр. соч.: в 10 т. Т. 9. Мастер и Маргарита. М.: Голос, 1999. 608 с.
9. *Булгаков С. Н.* Пророчество (тезисы к докладу) // Вестник русского христианского движения. Париж; Нью-Йорк; Москва, 1993. № 167. С. 5–12.
10. *Вулис А. З.* Литературные зеркала. М.: Сов. писатель, 1991. 478 с.
11. *Гей Н. К.* Искусство слова: о художественности литературы. М.: Наука, 1967. 364 с.
12. *Зелинский Ф. Ф.* Возрожденцы. СПб.: Алетейя, 1997. 323 с.
13. *Зеньковский В. В.* Основы христианской философии. М.: Канон+, 1996. 559 с.
14. *Зеркалов А.* Лежащий во зле мир // Знание — сила. 1991. № 5. С. 34–41.
15. *Есаулов И. А.* Пасхальность русской словесности. М.: Круг, 2004. 560 с.
16. *Иванов Вяч.* Дионис и прадионисийство. СПб.: Алейтейя, 1994. 350 с.

17. Кубланов М. М. Возникновение христианства. Эпоха. Идеи. Искания. М.: Наука, 1974. 216 с.
18. Лейбниц Г. В. Собр. соч.: в 4 т. Т. 3. М.: Мысль, 1984. 734 с.
19. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм. М.: Искусство, 1979. 760 с.
20. Мережковский Д. С. Атлантида — Европа: Тайна Запада. М.: Русская книга, 1992. 416 с.
21. Нахов И. М. Философия киников. М.: Наука, 1982. 224 с.
22. Нахов И. М. Очерки истории кинической философии // Антология кинизма: философия неприятия и протеста. М.: ТЕРРА, 1996. С. 5–50.
23. Новиков В. В. Михаил Булгаков — художник. М.: Московский рабочий, 1996. 357 с.
24. Попов П. С. Биография М. А. Булгакова // Булгаков М. А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 8. Письма. М.: Центрполиграф, 2004. С. 574–583.
25. Рижский М. И. Книга Экклезиаста: В поисках смысла жизни. Новосибирск: Наука, 1995. 225 с.
26. Русская проза XX века. М. А. Булгаков, К. Г. Паустовский, Е. А. Замятин. Тексты лекций для самостоятельной работы студентов. М., 1993.
27. Соколов Б. В. Андрей Белый и Михаил Булгаков // Русская литература. 1992. № 2. С. 42–55.
28. Соколов Б. В. Булгаковская энциклопедия. М.: Локид; Миф, 1998. 592 с.
29. Спиркин А. Г. Истина // Философский энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1989. С. 23–231.
30. Тареев М. М. Религия и общественность // Бердяев Н. А. Новое религиозное сознание и общественность. М.: Канон+, 1999. С. 355–421.
31. Урюпин И. С. Оппозиция пророк / философ в русском национальном сознании и в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Творческое наследие писателей русского Подстепья: проблематика и поэтика. Сборник научных трудов. Елец: ЕГУ им. И. А. Бунина, 2002. С. 102–113.
32. Урюпин И. С. Историко-богословские оппозиции Закон / Благодать, пророк / философ в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Булгаковский сборник V. Мат-лы по истории русской литературы XX века / сост. и ред. И. Белобровцева, С. Кульюс. Таллинн: TLÜ Kirjastus, 2008. С. 107–123.
33. Урюпин И. С. Проблема вселенского и национального сознания в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Вестник Пятигорского государственного лингвистического ун-та. 2008. № 4. С. 212–216.
34. Франк С. Л. Русское мировоззрение. СПб.: Наука, 1996. 736 с.
35. Франк С. Л. Свет во тьме. М.: Факториал, 1998. 256 с.
36. Яблоков Е. А. Мотивы прозы Михаила Булгакова. М.: РГГУ, 1997. 196 с.
37. Янина Е. С. Модель эволюции мифологемы «собака» в тексте повести М. А. Булгакова «Собачье сердце» // Текст, контекст, интертекст: сб. научн. статей по мат-лам МНК XV Виноградовские чтения: в 3 т. Т. 2: Русская литература. История. Междисциплинарные гуманитарные проблемы. М.: Книгодел; МГПУ, 2019. С. 426–431.
38. Яновская Л. М. Творческий путь Михаила Булгакова. М.: Сов. писатель, 1983. 319 с.
39. Ясперс К. Смысл и назначение истории. М.: Политиздат, 1991. 527 с.

УДК 821.161.1

Хатямова Марина Альбертовна,
доктор филологических наук, профессор,
Томский государственный университет
khatyamovama@mail.ru

**ФОРМЫ САМОРЕФЛЕКСИИ В ДРАМЕ Е. ЗАМЯТИНА И
М. БУЛГАКОВА 1920–1930-х ГОДОВ**

В статье проводится сопоставительный анализ форм саморефлексии в драме Е. Замятина и М. Булгакова 1920–1930-х годов и устанавливается сходство и различия художественных стратегий писателей. Материалом для статьи служат произведения различных жанровых разновидностей: проза, очеркистика, драматургия.

Ключевые слова: Е. Замятин, М. Булгаков, формы саморефлексии, традиция, художественная стратегия.

Khatyamova Marina A.,
Doctor of philological Sciences, Professor,
Tomsk state University
khatyamovama@mail.ru

**FORMS OF SELF-REFLECTION IN DRAMAS OF E. ZAMYATIN AND
M. BULGAKOV 1920-1930s**

The article provides a comparative analysis of the forms of self-reflection in the drama of E. Zamyatin and M. Bulgakov of the 1920s-1930s and establishes the similarities and differences of the writers artistic strategies. The material for the article is works of various genre varieties: prose, essays, drama.

Keywords: E. Zamyatin, M. Bulgakov, forms of self-reflection, tradition, artistic strategy.

В истории русской литературы первой половины XX века имена Е. И. Замятина и М. А. Булгакова стоят рядом как мировоззренчески и личностно близких писателей: дети священников, получили профессии один инженера, другой — врача, осознавали потерю веры как драму времени, а свободу личности — как его главное завоевание. Независимая по отношению к власти и официальной культуре позиция привела обоих в лагерь «внутренних эмигрантов», осознающих родственность судеб: символические проводы Булгаковым Замятина в эмиграцию и переписка, начавшаяся в России и продолжающаяся до смерти Замятина в Париже, были необходимыми для обоих, но небезопасными проявлениями дружбы¹. Писатели близки эстетически: являясь создателями метапрозы, крупнейших метароманов своего времени, они развивали линию неотрадиционализма (В. И. Тютя), искусства, сохраняющего культуру в период ее тотального разрушения. Важно, однако, что очное общение писателей, начавшееся с середины 1920-х гг.² и продолжающееся до ноября 1931 г., совпадает не только с драматическим переломом в их судьбах, но и с временем драматургической деятельности³. Обращение к театру было связано с внешними обстоятельствами: в надвигающейся литературной изоляции оба писателя искали другие возможности профессиональной самореализации⁴. Если для актера, режиссера и сценариста Булгакова театр стал не менее важным делом, чем проза⁵, то Замятин всегда ощущал вторичность и вынужденность своей театральной деятельности (в автобиографии назвал ее «изменой литературе»)⁶. Несмотря на разную степень реализованности театральных замыслов, драматургические искания Булгакова и Замятина обнаруживают свою творческую близость. Оба автора привносят в драму принципы художественной саморефлексии, создавая пьесы о создании пьес — «метапьесы»⁷. Отчетливо выделяются две линии драматической

рефлексии у Замятина и Булгакова. Первая связана с созданием пьес по собственным прозаическим текстам, переводом прозы в драму или сценарий: повесть «Островитяне» (1917) и трагикомедия «Общество почетных звонарей» (1924), рассказ «Пещера» (1920) и одноименный сценарий (1927), рассказ «Север» (1918) и сценарий «Северная любовь» (1926), роман «Мы» (1921) и сценарий «Д-503» — у Замятина; роман «Белая гвардия» (1924) и пьеса «Дни Турбиных» (1925), фельетон «Багровый остров» (1924) и пьеса «Багровый остров» (1926), драма «Кабала святош» (1929) и повесть «Мольер», «Жизнеописание господина де Мольера» (1933) — у Булгакова⁸. Вторая линия — художественная обработка литературных источников: у Замятина «Блоха» в 1924 г., а в 1930-е годы в эмиграции — неоконченные инсценировки «Истории одного города», «Анны Карениной», киносценарий по пьесе «На дне», а также сценарии «Пиковой дамы», «Тараса Бульбы», «Носа»; у Булгакова — «Мертвые души» (1930), «Полоумный Журден» (1932), «Дон Кихот» (1937), сценарий «Войны и мира» (1934). Эти линии и различные формы драматической саморефлексии могут быть поняты в ходе анализа двух пьес Е. Замятина («Блоха» и «Общество почетных звонарей») и двух пьес М. Булгакова («Багровый остров» и «Полоумный Журден»).

Первым драматургическим опытом Замятина была «народная комедия» «Блоха», поставленная зимой 1925 г. во МХАТе-2. Несмотря на заказной характер работы (режиссер А. Д. Дикий заказал Замятину сценарий), пьеса вышла за рамки театрализации лесковской «Левши», как задумывалось режиссером-постановщиком⁹, и стала не только сюжетно, но и эстетически новой пьесой, пародийной стилизацией народной драмы в духе авангарда¹⁰. История постановки «Блохи» (которая с успехом шла в Москве, а в 1926 г. была поставлена в ленинградском Большом драматическом театре, затем в 1927 — в Театре русской драмы г. Риги) свидетельствует о постепенном приближении постановщиков к замыслу автора: если А. Дикий настаивал на сохранении художественной концепции лесковской повести, то Н. Монахов в БДТ, и особенно Р. Унгерн (поставивший впоследствии три булгаковских спектакля на той же сцене) в рижском драматическом театре играли пьесу современного автора, владеющего «новым театральным языком» [18, с. 373]. Однако пьеса Замятина не сразу была понята как новая драматическая форма. Комедия, созданная на материале «Левши», использовала арсенал народного театра, балагана и райка. Критика обвиняла драматурга в несовременности, в использовании стилизации ради нее самой. Признавая постановку остроумной и талантливой, П. А. Марков, например, писал в рецензии на первые спектакли во МХАТе-2: «Во имя чего она [пьеса. — М. Х.] ставится? На такой вопрос спектакль “Блоха” не отвечает. Вероятно, театр интересовала тема России. Но России-то и не было, театр заблудился между стилизованной “Россеею” и сказочной “Матушкой — Русью” <...> Миф остался мифом <...> Этот гладкий, хорошо сфабрикованный, но бесплодный и в корне неверный спектакль звучит тревогой за судьбу МХАТ-2» [цит. по: 10, с. 393]. Рецензент не ответил на главный вопрос: о чем пьеса, — но точно уловил источник опасности для советского театра — «миф».

Как и в прозе, Замятин продолжает творить свой миф о современности, о взаимоотношениях творца и власти. Кроме того, недоумение мог вызывать тот факт, что трагическая история Лескова переводится на язык другого искусства средствами народной комедии. Однако это был глубоко продуманный ход, позволивший автору в театральной форме реализовать свои эстетические принципы, изложенные в статьях и лекциях начала 1920-х гг. В докладе «Моя работа над “Блохой”», прочитанном 20 ноября 1926 г. в Комитете по изучению художественного слова при государственном институте истории искусств Ленинграде, Замятин сравнивает народную комедию с театрализованным сказом: «Мне хотелось и в данном случае применить на сцене полную сказовую форму — какая взята и у Лескова: весь рассказ — со всеми авторскими репликами — ведется неким воображаемым автором-туляком <...>. Задача взять форму народной комедии показалась мне тем более увлекательной, что этой формой драматурги наши до сих пор почти не пользовались. Темы народных комедий — были использованы, но форма — нет. А форма подлинной народной комедии — по существу является драматизированным сказом» [3, с. 571]. В театрализованной

игре «Блоха» автор сценически воплощает и представляет зрителю собственную эстетику¹¹, используя фабулу и повествовательный язык Лескова как классическую основу для формирования нового языка искусства, в т.ч. театрального¹². Преобразованная эстетика народного балагана с приемом «представления в представлении» (игры) и сменой масок станет у Замятина формой саморефлексии в драме.

Начнем с того, что в процессе постановки пьесы обросла собственной критической рефлексией, имеющей не только просветительский характер (воспитание малообразованного зрителя), но и функцию метатекста. В публикации 1926 г. [12] после постановки пьесы в БДТ тексту предшествует «Предисловие», знакомящее читателя с авторскими представлениями о тенденциях современной драматургии и принципах обращения к народному искусству (повторяющее во многом замятинскую сказовую концепцию); здесь же указываются и источники намеренной стилизации — народный сказ о туляках и блохе, произведение Лескова (напомним, одного из авторитетных для автора классиков), комедии *del'arte*. В 1927 г. в издательстве «Академия» выходит сборник материалов «Блоха», содержащий статьи сценариста («Народный театр» Е. Замятина), критика («Лесков и литературное народничество» Б. Эйхенбаума), режиссера БДТ («Мысли режиссера» Н. Ф. Монахова), оформителя («Как я работал над «Блохой» Б. М. Кустодиева) с портретами Кустодиева [5]. Наконец, в 1929 г. публикуется шуточный рассказ, написанный в 1926 г. для вечера пародий, который состоялся после ленинградской премьеры «Блохи» в декабре 1926 г. «Записанное Евгением Замятиным житие блохи от дня чудесного ее рождения и до дня прискорбной кончины, а также своеручное Б. М. Кустодиева изображение многих происшествий и лиц»¹³. Это произведение объединяет в единый текст пародийные опыты Замятина, посвященные проблеме творчества: Чудеса, «Тетрадь примечаний Онуфрия Зуева», роль инока Замутия в «Обезьяньей палате» А. Ремизова — и комедию «Блоха». Эти разнообразные формы критической рефлексии, сопутствующие пьесе, выстраивают авторский текст о творчестве, свойственный многим произведениям Замятина.

Если обратиться к тексту пьесы, в ней использован прием «театра в театре», двойного занавеса (театрального и балаганного): три Халдея показывают народное представление в духе балагана, представлений с медведем (о чем один из них и заявляет в Прологе), во 2 действии перед зрителем появляется ящик-раешник. Повесть Лескова превращается в народную комедию, смеховая форма которой выражает авторское сопротивление несвободе, начинающейся в середине 1920-х гг. изоляции и травли. Форма народного представления вводит атмосферу игры, на протяжении всех четырех действий зритель не забывает, что он в театре, а эстетическая формула Замятина «автор — актер, надевающий маски» сообщает этой игре принадлежность авторскому сознанию. Лесковская фабульная канва (показываемые обстоятельства жизни Левши, его взаимоотношений с властью) получает проекцию «современная власть и художник».

Автор делит актеров на две категории: «одни — актеры в постоянных масках (гл. лица: царь, Левша, Платов); другие — актеры в переменных масках, актеры в квадрате, о которых зритель все время знает, что они актеры. Тем интересней (потому что — трудно) здесь задача актера: показать, что я — актер, скоморох — тотчас же заставить зрителя забыть, что я — актер» (Е. Замятин — А. Дикому. От 22 февраля 1924 г. [см.: 10, с. 336–337]). Три скомороха — узнаваемые зрителем «гоцциевские Панталоне, Тарталья и Бригелла», на преемственности перевоплощений которых, подчеркнутых еще и в костюмах, Замятин настаивает [10, с. 375]. Сюжетообразующая роль халдеев была воспринята и режиссером-постановщиком, который требовал последовательности в осуществлении этой задумки и от автора, и от художника¹⁴.

Переодевающиеся на сцене халдеи последовательно воплощают авторскую концепцию произведения как показа, в котором персонажи — носители определенных авторских идей. Играющие то русских, то иностранцев халдеи, декорации Петербурга и Лондона, напоминающие Тулу, снимают лесковскую семантическую оппозицию Россия / Европа (Замятин не идеализирует Англию, которую хорошо знает), как и остроту проблемы трагической участи русского гения в царской России и переводят разговор в плоскость

современных взаимоотношений художника и власти. «Комическая» история Замятина более драматична, чем у Лескова. Если у классика XIX в. изображаются два разных царя, и Николай верит в уникальность своего народа, то у Замятина появляется обобщенная фигура царя как персонификация враждебной народу власти. Умиравшему от пьянства и болезней Левше Лескова противопоставлен у Замятина непьющий мастер, которого до смерти избивают околоточные («в хобот, в хряпало, в загривок»): новая власть уничтожает личность, как и в сказках про Фиту, в «Хряпало». Соблюдая сказочный канон, Халдеи оживляют Левшу в финале: еще остается надежда, что жизнь, человека, художника уничтожить невозможно¹⁵.

Проблема творчества актуализируется в пьесе и постоянным нарушением границ между жизнью и искусством. В ящике-райке показывают только что прибывшего Платова, которому халдеи говорят: «Мы тут вашу милость и прочие небылицы в лицах показываем» [12, с. 41]. В заключительном действии переодетые в Химику-механику и Мастера халдеи отвечают Платову, собирающемуся наказать их за невыполненное задание: «...Нас в Сибирь невозможно никак. Мы еще не все чудеса показали, не до конца игру доиграли». Кроме того, есть указание и на важную для автора комедийную традицию: Царь советует графу Кисельвроде спрятать нос в карман, тот прячет, позже достает и надевает. В процессе репетиций режиссер А. Дикий обращался к художнику Б. М. Кустодиеву с предложением разрушить и внутритеатральные границы — между сценой и зрительным залом: «Не считаете ли Вы возможным и нужным для спектакля декорировать зрительный зал или части его в тона балагана. Сделать так, чтобы зрительный зал слить со сценой?» [10, с. 365].

Помещение в балаганный ящик реально происходящих событий (деяний власти) и объединение сцены со зрительным залом, «народной комедии» с «народным зрителем» создают семантику вечности и непобедимости народного творчества, народного гения, противостоящего давлению всякой власти. Удвоенная семантика народного театра (раек в балагане) и сопровождающая пьесу критическая рефлексия используются Замятиным как метатекстовая структура, «театр о театре», позволяющая наполнить «сказку» и «игру» новым авторским смыслом: соединить изображение современной действительности (современную проблему власти и народа, власти и художника) с манифестацией законов творчества. Так первая драма Замятина входит в единый авторский текст.

Литературным источником следующей пьесы Замятина, поставленной в сентябре 1925 года в рижском Театре русской драмы, а в ноябре того же года — в бывшем Михайловском театре в Ленинграде, «Общество почетных звонарей» стала собственная повесть «Островитяне» (1917)¹⁶. В отличие от «Блохи», в ней нет ни приема «текст в тексте», ни авторского комментирования, однако литературная рефлексия создается «параллельным» сюжетом, основанном на шекспировской формуле: «мир — сцена, а все мужчины и женщины — всего лишь актеры». Важно, что этой сюжетной линии нет в повести «Островитяне». Через восемь лет автор переводит собственный прозаический сюжет в трагикомедию и языком другого искусства обозначает проблемы собственного сознания. Жанр трагикомедии был эстетически адекватен неразрешимой для автора проблеме соотношения аполлонического/дионисийского, энтропии/энергии.

В повести «Островитяне», как позднее и в романе «Мы», и в пьесе «Общество почетных звонарей», воспроизводится конфликт рационального и эмоционального начал во внутреннем мире человека, персонифицированный персонажами: викарием Дьюли с Заветом принудительного спасения и свободными от социальных и моральных норм О'Келли и Диди. Этот конфликт слабо проявлен в повести: дионисийствующие герои противостоят закреплению механистической цивилизации — заветам «Общества» — они освобождены от негативных характеристик (изменяющая Кемблу Диди еще не его жена, О'Келли после соблазнения Диди виновато-серьезен). В пьесе дионисийство свободных людей цинично: О'Келли продолжает встречаться с Диди и после ее свадьбы с Кемблом, смеется в лицо обвиняющему его Кемблу, что в итоге и приводит к двойной гибели¹⁷. Фабульно и социально побеждает рацию, аполлоническое: цивилизованный Джесмонд казнит Кембла. Однако авторские противоречия остаются неразрешенным: свободное от нравственных норм

волеизъявление дионисийствующего адвоката — сомнительное спасение от «Завета принудительного спасения» викария Дьюли.

В пьесе выход из аксиологического тупика обозначен — это творчество. Для этого автор соотносит происходящее в жизни с литературой. «Запускает» метатекст комический (в пьесе, но не в повести) персонаж — секретарь Общества почетных звонарей мистер Мак-Интош, постоянно подбирающий метафоры для происходящего в жизни. Его любимое выражение — контаминация двух реальностей, перевод жизни в текст — и наоборот («если взять метафору из современного быта... так сказать»), чем он постоянно раздражает викария. В кульминационный момент герои в соответствии со своими установками начинают интерпретировать жизнь по законам искусства. Адвокат, уговаривающий Диди продолжать незаконные отношения после свадьбы, проецирует жизнь на остросюжетный роман с автором-демиургом, что должно освободить от ответственности «персонажей»: «Не стоит думать о “потом”. Это все равно, что заглядывать в конец пьесы или романа — дурная привычка, неинтересно читать. К счастью, автор, написавший всех нас — вас, меня и всех — предусмотрительно закрывает от нас все “потом”» [13, с. 76]. Обывательски снижает эту параллель и одновременно «литературно» моделирует трагический финал реальной истории (и поведение Кембла) Мак-Интош. Следя за любовниками, он говорит викарию: «Замечательно! Дорогой викарий, замечательно — это такой момент! Как будто читаешь, так сказать, последнюю главу романа. И понимаете, в этом романе — мы, мы, так сказать, напечатаны! Вы только вообразите: он врывается туда, как буря... <...> Затем он выхватывает оружие — если только он его с собой захватил, — женщина падает на колени, но он беспощаден...» [13, с. 82]. Викарий Дьюли возражает: «Все это кончится так, как надлежит кончиться банальной комедии: с изменами, ревностью и прочими атрибутами» [13, с. 82]. Когда действительно раздается выстрел Кембла, Мак-Интош восторгается, его «литература» стала реальностью: «Он выстрелил. Я говорил, я говорил! Это замечательно! Он должен был выстрелить — так сказать, литературно, понимаете?» [13, с. 83]. В финале викарий Дьюли констатирует, что драма произошла, и использует ее в своих целях (провести в сенате «Завет принудительного спасения»). В трагикомедии Замятина искусство начинает моделировать жизнь.

Введение в пьесу «литературного» метатекстового приема (отсутствующего в повести), усложняет ее восприятие: во-первых, не позволяет интерпретировать единые по замыслу повесть «Островитяне», роман «Мы» и пьесу «Общество почетных звонарей» как апологию дионисийской стихии (что часто встречается в замятиноведении), а во-вторых, уточняет единственно истинную для автора реальность — реальность творческую.

Исследователи булгаковского творчества единодушно признают театральность как важнейшую стилиобразующую черту художественного мира: способность писателя мыслить в «тоне и духе театра», «не просто изображать, а именно «разыгрывать» идеи, мысли, суждения» [27, с. 32–34; 21, с. 49]. Булгаков много писал о театре, театр присутствует в его творчестве и как материал, обеспечивающий важную для писателя тему художника, и как «важнейшая из опор модели мира писателя», художественное мышление которого «структурно театральное» [11, с. 179]. Обратимся к пьесам Булгакова, в которых саморефлексия эксплицирована ситуацией репетиции спектакля: «Багровый остров» (1926) и «Полоумный Журден» (1932).

«Багровый остров» прочитывается как сатирическая комедия. Эту традицию заложила критика 1920-х гг., сопоставлявшая булгаковский памфлет с пародийными пьесами театра Евреинова, в частности с «Вампукой». Развивая эту линию, Н. Н. Киселев писал: «Сложная и оригинальная архитектура “Багрового острова” продиктована идейным замыслом драматурга. В центре пьесы две остроактуальные и взаимосвязанные проблемы: борьба против чиновнического произвола в руководстве художественным творчеством со стороны пролетарского государства и разоблачение халтурного, псевдореволюционного искусства» [20, с. 140; 22, с. 574]. Исследователи выявили многочисленные объекты эстетической

пародии Булгакова: от агитспектаклей Вс. Мейерхольда («Озеро Люль», «Земля дыбом», «Д. Е.», «Рычи, Китай!») — до пьесы В. Н. Биль-Белоцерковского «Лево руля» [2, с. 98].

Пьеса явилась переработкой более раннего фельетона Булгакова, опубликованного в газете «Накануне» в 1924 г., — «"Багровый остров"». Роман тов. Жюль Верна с французского на эзопский перевел Михаил Булгаков» [7]. Фабульно фельетон лег в основу «внутренней» пьесы, пьесы Дымогацкого. Однако есть и отличия: в фельетоне пародируется в первую очередь эксплуатация советскими писателями идеи противостояния молодой республики капиталистическому Западу, а в пьесе Дымогацкого основной акцент смещается на изображение гражданской войны (между эфиопами и арабами). Трансформация фельетона в пьесу, воссоздающую репетицию, дает возможность совместить пародию на современное искусство с саморефлексией, социальную сатиру с эстетическим самоопределением автора, осмыслением отношений жизни и театра.

Было замечено, что многоплановость бытия (соединение вечности, времени культуры с современностью, актуальным временем) «объясняется Булгаковым классической, но как бы заново открытой формулой «Жизнь есть театр» [21, с. 49]. В пьесе «Багровый остров» и внешняя (авторская), и внутренняя (произведение начинающего драматурга Дымогацкого) пьесы воплощают как состояние современного театра (зависимого от тоталитарного государства и высокопоставленных зрителей), так и «вечную» театральную жизнь (с авраами, конфликтными взаимоотношениями между автором и режиссером, режиссером и актерами, между актерами).

Прием «репетиции» (а не готового спектакля в спектакле) вводит главную «современную» проблему: вторжение государства в независимое искусство. Актеры начинают «гримироваться и одеваться» прямо перед зрителем, так же появляются декорации для внутренней пьесы. Целостность внутренней пьесы постоянно разрушается неуместными репликами актеров.

Леди. Что вы, капитан? не смейте! Попка дурак!

Попугай. Сама дура!

Леди. Ах!

Лорд. Полегче, Метелкин.

Попугай. Слушаю, Геннадий Панфилович [8, с. 163].

Проверяющий Главреперткома Савва Лукич «входит» в пьесу буквально:

Паспарту (вбегает, растеряв). Лорд! Лорд! Лорд!

Лорд. Какая еще пакость случилась в моем замке?!

Паспарту. Савва Лукич приехали!!

Далее ремарка: «В оркестре немедленно поднимаются любопытные головы музыкантов» [8, с. 191].

Во второй картине 3-го акта он не только прерывает представление, знакомится с драматургом и актерами, но и остается на сцене, на корабле, т.е. внутри пьесы. На вопрос играющего лорда директора театра «вам откуда угодно смотреть? Из партера? Из ложи? Или, может быть, здесь на сцене, за стаканчиком чайку?» Савва отвечает: «Нет, уж позвольте мне, старику, с вами на корабле... Хочется прокатиться на старости лет» [8, с. 193]. Жизнь и пьеса постоянно меняются местами: актеры приветствуют Савву так же, как и лорда: «Здравствуйте, Савва Лукич!» В финале третьего акта Савва «отплывает» на корабле вместе с персонажами пьесы и резюмирует: «Отличный финальчик третьего акта». В четвертом акте — ремарка — «Слышна зловещая музыка, и корабль входит в бухту. Первым с него сходит Савва с экземпляром пьесы в руках и помещается на бывшем троне, он царит над островом» [8, с. 198]. А затем, уже как проверяющий, меняет финал пьесы на более революционный. Актеры, играющие в спектакле сразу несколько ролей и меняющие маски прямо перед зрителями, участие в спектакле драматурга, режиссера и его помощника в качестве актеров

разрушают границу между реальностью сцены и жизни, утверждая их взаимопроницаемость и взаимообратимость, в конце концов, и зависимость искусства от жизни.

В репетируемой пьесе Дымогацкого отражается двойственность «внешней» пьесы. Сложная система пародийных отсылок к современным пьесам, в т.ч. театра Мейерхольда, с одной стороны, и к русской классике, Грибоедову и Гоголю, — с другой, обнаруживает авторские представления о современном творчестве и о творчестве вообще. Пьеса несчастного псевдодраматурга Дымогацкого является не просто критикой отдельных негативных сторон современного общества и искусства (как, например, в «Бане» Маяковского), а моделью управляемого государством искусства: идеологизированного, конъюнктурного, ориентированного на романтические штампы («жюльверовщину»), не уважающего автора и авторство, как, впрочем, и актера. Булгаковская концепция творчества, воплотившаяся в его главном романе, представлена здесь ее антиподом: искусством, управляемым Главреперткомом, управляемым творчеством. Отвергая зарождающийся соцреализм как тип творчества, автор отстаивает другой путь в искусстве — сохранение традиции. Оживление Жюль Верна — это не только пародия на неоромантическое пролетарское творчество, но и утверждение вечной идеальной роли искусства. Возрождение вечных героев Ж. Верна, как и реплик и сюжетных ситуаций известных классических произведений, помещает текст начинающего драматурга в поле культуры. Более того, принадлежность к творчеству поднимает Дымогацкого до права иметь свою драму: в момент запрещения пьесы он открыто бунтует против уничтожающих его, против власти, против судьбы. В монологе героя проявляется авторская рефлексия: переживание собственной участи драматурга и драм своих современников¹⁸.

Важен и творческий диалог Булгакова с Замятиным, с его запрещенной сказкой 1920-го года «Арапы» [30, с. 31], в которой воюющие племена краснокожих туземцев и арапов уравниены бессмысленной жестокостью с обеих сторон. Есть отсылка и к «Блохе» Замятина, которая с успехом шла в 1925 г. во МХАТе-2, в 1926 — в БДТ и так же имела метатекстовую структуру (как и прием смены масок). В 1 акте капитан Гаттерас разговаривает со своими матросами то как балаганный актер («Трап спустить! Ротозей! Эй! Ты, в штанах клеш, ползешь к трапу как вошь! А чтоб тебя лихорадка бросала с кровати на кровать, чтоб ты мог понимать...»), то, отвечая на замечания леди, вдруг исправляется и «входит в роль», пародируя переход на необходимый язык: «Спустите трап, ангела, спустите, купидончики, английским языком я вам говорю!» [8, с. 160–161]. Откровенная «солидарность» с непопулярным в середине 1920-х гг. писателем сначала в фельетоне «Багровый остров» (1924), а затем в созданной на его основе пьесе, несомненно свидетельствовала о мировоззренческой и эстетической близости позиций Замятина и Булгакова. Метатекстовая семантика «репетиции» позволяет автору совместить сатирическое изображение современного государственного искусства с рефлексией по поводу творчества, с осмыслением своей писательской судьбы в новом обществе.

Пьеса «Полоумный Журден» создана в 1932 г. для государственного театра Ю. А. Завадского как свободная адаптация «Мещанина во дворянстве», но ни поставлена, ни опубликована при жизни Булгакова не была. Написанная в более сложный для писателя период травли, она имеет подзаголовок «Мольериана в 3-х действиях» и существенно переосмысливает мольеровский текст: не только «осовременивает» его, но и (как и в случае с «Блохой» Замятина) «переписывает» классику, делает ее своей. Подзаголовком пьеса включена в триптих о Художнике (вместе с запрещенным к публикации прозаическим повествованием «Мольер» («Жизнеописание господина де Мольера», 1933) и не вышедшей к зрителям пьесой «Кабала святош»). «Полоумный Журден» обнаруживает слом Булгакова в отношении к творчеству. В созданной двумя годами раньше пьесе «Кабала святош» Булгаков не выполнил наказа Станиславского изобразить гения, он видел свою задачу в другом: Мольер идет на компромисс с властью ради сохранения своих произведений. «Высшей целью оказывается уже не сам художник, а его произведения; художник же ощущает эти произведения (даже в виде замыслов) как нечто отдельное от себя, он чувствует

себя перед ними в долгу, он остро осознает свою обязанность дать последнему роману жизнь, обеспечить бессмертие. <...> Себя уже не сохранить, но нельзя не попытаться спасти роман» [15, с. 179].

Во второй пьесе, переосмысливающей творчество Мольера, художник переживает последнюю драму: теряется смысл творчества. Комедия превращается в драму. У Булгакова сняты все музыкальные и танцевальные вставки, выполняющие в пьесе Мольера эстетическую функцию противостояния вечного искусства невежеству и тупоумию мещан. Значимо отсутствие на сцене мастера (он болен). Однако его переживания — утрата последних иллюзий, связанных с творчеством, — воссоздаются опосредованно, они распределены между героями: постановщиком пьесы актером Бежаром и главным персонажем, которого он играет, Журденом. Для проекции мольеровского (истинного, т.е. свободного, независимого от власти) творчества на собственную судьбу автор избирает форму репетиции комедии Мольера. «Внутренняя» пьеса принципиально не отграничена от «внешней»: репетиция продолжает основное действие, Бежар постоянно помнит, что он перед публикой («Ах, я забыл, что здесь публика», — произносит он во время переодевания театрального костюма (штанов) перед публикой). Зрителю периодически напоминают, что он на спектакле, в котором должны быть начало, конец, антракты между действиями, т.е. иллюзия достоверности театрального действия намеренно разрушается. Выстраивается тройная структура «театр в театре в театре»: в репетируемый спектакль «Мещанина во дворянстве» встраивается сцена из «Дон Жуана» Мольера; вводятся персонажи из других его пьес — философа Панкрасса из «Брака поневоле» и слуги Брэндавуана из «Скупого», «разыгрывается комедия» сватовства с переодеванием жениха дочери в турецкого султана. В фокусе оказывается Театр. Сатирическая составляющая образа Журдена существенно смягчается: ограниченный самодур становится полоумным чудаком, искренне тянущимся к прекрасному, но окруженным циничными обманщиками от творчества. Если у Мольера учителя музыки и танцев тяготеют службой у невежественного богача, им совестно собственное лицемерие, то у Булгакова люди искусства продажны и обманывают наивного невежу. Учитель танцев говорит организатору брачного обмана, вовлекающему их в свою игру: «Не беспокойтесь, сударь. Мы, настоящие люди искусства, а потому и служим своим искусством тому, кто нам платит деньги, не вдаваясь в долгие разговоры» [6, с. 329]. Различен и финал двух пьес. Мольеровский Журден остается в неведении, пьеса завершается праздником воссоединившихся влюбленных (балетом). Булгаковский герой подведен к разочарованию, а «внутренняя» пьеса заканчивается срыванием масок, взаимоналожением «внутренней» и «внешней» пьес:

Господин Журден. Все на свете обман! (Госпоже Журден) не верю, что ты моя жена! (Срывает женский наряд с госпожи Журден). Конечно, нет, это Юбер! Я действительно, кажется, схожу с ума! Держите меня! <...> Философа ко мне! Пусть он, единственный мой друг, утешит меня. (Панкрасс возникает возле Журдена). Господин Панкрасс, скажите мне что-нибудь приятное!

Панкрасс. С удовольствием. Спектакль окончен!

Бежар. (Срывая с себя наряд и надевая черный плащ, берет фонарь). Все свободны. (В оркестр). Мастер, выходной марш» [6, с. 337].

Прием срывания масок указывает на тождественность переживаний героя и играющего его роль актера (Бежар и есть Журден), и распространяется на автора пьесы, в которой играет актер. Репетиция Бежара начинается и завершается одинаково: усталостью и равнодушием, ибо сыграна еще одна драма утраты иллюзий. Демон театра поглощает падающих после получения ролей в люки (проваливающихся под землю) актеров. Бежар признается перед репетицией: «О, темная пасть, проглатывающая меня ежевечернее в течение двадцати лет, и сегодня мне не избежать тебя <...> О ты, источник и отчаяния и вдохновения...» [6, с. 291]. Разыгрывается вечная жизненная драма, герои и автор в очередной раз расстаются со своими иллюзиями.

Драматургические поиски Е. И. Замятина и М. А. Булгакова 1920–1930-х гг. обращены к проблеме творчества и творца, к созданию адекватного для этой проблематики языка. Формами авторской рефлексии становятся «театр в театре», «репетиции спектакля», параллельные «литературные» сюжеты, культурные и литературные реминисценции. «Комедии» с «несчастливым концом» Замятина «Блоха» и «Общество почетных звонарей» решают проблему самопознания автора, «высмеивают недостаток самопознания» (Н. Фрай); пьесы Булгакова обнаруживают возможность прорыва современного лицедейства в творчество как самопознание.

Примечания

1. См.: [17, с. 94–100; 16, с. 178–187]. Повествуя об обстоятельствах жизни Булгакова второй половины 1920-х гг. и его переписке с Замятиным, М. О. Чудакова пишет: «К этому времени [началу 1927 г. — М. Х.] их связывали уже в течение нескольких лет тесные дружеские отношения; это была та литературная дружба, которой не хватало Булгакову в Москве, где близкие ему люди относились главным образом к ученому миру и миру актеров» [28, с. 381].

2. Предположительно их знакомство состоялось в период с лета 1925 до мая 1926, когда Замятин часто бывал в Москве на репетициях «Блохи» во МХАТе-2 [16, с. 178].

3. Театральная практика поставила рядом имена этих драматургов в конце 1920 — начале 1930-х годов: две пьесы Замятина и три пьесы Булгакова шли на сцене рижского Театра русской драмы [18, с. 361–375]. На единство театрального языка Замятина и Булгакова указывает А. А. Нинов [7, с. 575] и Р. Джулиани [9, с. 320].

4. Другой причиной обращения Замятина к драматургии стала просветительская деятельность в секции «Исторических картин» при издательстве «Всемирная литература», возглавляемой Горьким. Редакционная коллегия (куда помимо Блока, Гумилева и Чуковского входил и Замятин) осуществляла цикл пьес, инсценировок, киносценариев под сводным названием «История культуры в картинах». Как драматург Замятин дебютировал с исторической драмой «Огни св. Доминика» (1921), написанной для этого цикла.

5. Сам Булгаков называл это «актерской кровью». Ср.: «...Творчество Булгакова по существу драматургично [курсив автора. — М. Х.]. Не только в пьесах, но и в прозе, даже в письмах, в самом построении фразы Булгаков не просто изображает или выражает чувства, мысли, идеи, он их <...> разыгрывает. Его художественный мир — сцена, его фразы — блистательные, отточенные реплики в зал, рассчитанные на аплодисменты» [21, с. 49].

6. Давая обзор замятинской драматургии, Д. И. Золотницкий пишет, что «проза неизменно стояла у него на первом месте. Драма была лишь ее разновидностью...», однако отмечает у Замятина драматургическое мышление: он при анализе прозы прибегает к театральному и кинематографическому языку в статье «О сегодняшнем и современном» (1924): «проба на театральность выверяла качество прозы» [14, с. 64–107]. По воспоминаниям И. Басалаева, Замятин «раздосадованно», «как о пережитом», говорил о постановке «Блохи» и о судебных разбирательствах по поводу драмы «Атилла» [4, с. 104, 106].

7. Несмотря на то, что саморефлексия в драме появляется с момента ее возникновения, термин «метатеатр» был использован в 1963 г. Л. Абелем в значении театр, проблематика которого обращена к самому театру и который «говорит» сам о себе, «представляет самого себя» [1]. Речь идет не столько о приеме «театр в театре», сколько об особом свойстве театральной коммуникации, стирающей границу между произведением и жизнью, где выражено отношение автора к собственному языку и творчеству, проблематизируется это отношение [23, с. 176]. Формы театральной рефлексивности остаются наименее изученными в современной науке, особенно по сравнению с прозаическими. Внимание отечественных исследователей драмы сосредоточивается на структуре «театра в театре» [29, с. 24–37; 19, с. 28–35], отождествляемой с семантикой «театра о театре». Однако структура «текста в тексте» не всегда выполняет метатекстовую задачу.

8. У Замятина также есть обратный перевод драмы в романную форму: трагедия «Атилла» (1926) и роман «Бич Божий» (1928–1937).

9. В письме А. Дикому от 22 февраля 1924 г. во время работы над пьесой Е. Замятин писал: «Дорогой Гольдони! Для меня основное в (будущей) пьесе — не торжество русского гения (как вы понимаете «Левшу»), а русская сказка [курсив Е. Замятина. — М. Х.] <...> А только как сказку — с неправдоподобиями, противоречиями, анахронизмами — только так и можно разрабатывать этот сюжет. А вы, мне кажется, хотите его гольдонизировать, поставить на землю» [10, с. 336].

10. Замысел Замятина вполне понимал и разделял его друг — художник Б. М. Кустодиев, оформлявший спектакли «Блохи» и во МХАТе-2 и в БДТ. Обсуждая с А. Диким неадекватное восприятие спектакля критикой, он писал: «Об успехе “Блохи” знаю от Е. И. Замятина, который приносил мне ряд газет московских с отзывами о спектакле. Во всех — эта несносная и глупая манера подходить с аршином какого-то “пролетарского искусства” и вопли о том, что “нам не нужно такое искусство” (хотя и очень хорошее и талантливое!). Кому это “нам”? И как хорошо, что хорошее искусство идет, живет, помимо вот таких “мы”!» [10, с. 394].

11. В Институте истории искусств пьеса и две ее постановочных версии подверглись серьезному анализу. После доклада Замятина в прениях выступил В. В. Виноградов, указавший на «разлад» между художественным решением Кустодиева и звучанием сценической речи, «далековатой» от «форм сценической речи народного комедианства», тогда как «ни драматург, ни оба театра не стремились зеркально воспроизвести архаику народных речей, а предпочли именно стилизацию» [14, с. 86]. Замятин не копировал приемы народного театра, а использовал их с целью создания театрального языка XX в.

12. О концепции диалогического языка Е. И. Замятина см. в работе: [26, с. 33–58].

13. См.: Записанное Евгением Замятиным Житие Блохи от дня чудесного ее рождения и до дня прискорбной кончины, а также своеручное Б. М. Кустодиева изображение многих происшествий и лиц. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1929.

14. 7 ноября 1924 г. А. Дикий писал Е. Замятину: «...Спектакль будет в рамке балагана, декоративно и актерски в рамке халдеев, нельзя начать с халдеев, закончить чем-то иным» [10, с. 346]. 26 декабря — Б. М. Кустодиеву: «Самое сложное — это халдеи. Раешник — перед занавесом, потом халдей, лекарь-аптекарь и т.д. <...> Очень важно обдумать превращение халдеев из одного образа в другой. Можно на глазах у публики. Примитивно» [10, с. 366].

15. Один из рецензентов рижского спектакля, сравнивая лесковского и замятинского царей, размышлял: «Если вы можете вовсе забыть, что вот это желто-белое, жирное и визгливое чучело, с подсолнухом на клоунском колпаке <...> что чучело это у Лескова благословенный Александр, и что все сказанное Лесковым в переделке этой вовсе не при чем, тогда будете вы светло, весело и хорошо смотреть это представление... в общем, черт его знает, может быть, эта жирная скотина <...> на самом деле инкогнито, этакая, такая Эррия республиканская, а то некий там такой разжиревший сатрап из нынешнего Кремля» [цит. по: 18, с. 372].

16. Театральная критика указала и еще на один источник: «Трагикомедия» Замятина — двойная стилизация: проекция на театр как сатирической комедии Оскара Уайльда, так и его трагической биографии» [18, с. 362].

17. Акцентирование безнравственности «свободных людей» привело к усилению мелодраматизма пьесы, что, по видимости, и стало причиной неудачной постановки пьесы в БДТ. Исследуя театральную судьбу пьес Замятина, Д. И. Золотницкий отмечает несовпадение позиций автора и режиссера (С. Э. Радлова), с одной стороны, и актерской труппы, играющей мелодраму, — с другой: «Капризные оттенки пьесы, повернувшей на полпути от фарса к гротескной мелодраме с кровавым исходом, дразнили и раздражали. Д. Н. Мазуров в “Новой вечерней газете” ... излагал перипетии сюжета: “История случайной любви английского обедневшего аристократа к артисточке “варьетэ”, история случайной измены этой артисточки с адвокатом, убийства адвоката обманутым мужем, казни убийцы и драмы любившей убийцу жены викария...”» [14, с. 89].

18. Ср.: «Основным средством пародии стал прием пространственной экзотики, “сокращенного пространства”. Огромное событие в мировой истории, исследованное в своей трагической ипостаси в “Белой гвардии”, “Турбиных”, “Беге”, подвергнуто литературной “травести”, перенесено на игрушечный остров. Все здесь узнаваемо. Свергают правителя, митингуют, отражают натиск английских матросов, даже погибают, но все это на игрушечном уровне. Почти все мотивы своих драм Булгаков в “Багровом острове” как бы выворачивает наизнанку» [25, с. 151]; «пародируемым планом памфлета стали многие знаменитые спектакли и пьесы той поры... Памфлет питался из личных источников. Возможный поворот судьбы — превращение в халтурщика, пишущего по заказу “революционные пьесы”, был реальным для Булгакова, так же как и для многих его театральных современников» [24, с. 591].

Литература

1. Abe L. L. Metatheatre. A New View of Dramatic Form, Hill and Wang. N.Y., 1963. 164 p.
2. Бабичева Ю. В. Эволюция жанров русской драмы конца XIX — начала XX века: учебное пособие к спецкурсу. Вологда, 1982. 98 с.
3. Барабанов Ю. Комментарии // Замятин Е. И. Соч. М.: Книга, 1988. С. 570–582.
4. Басалаев И. Записки для себя // Литературное обозрение. 1989. № 8. С. 104–106.
5. Блоха. Сб. статей. Л.: Academia1927. 27 с.
6. Булгаков М. А. Драмы и комедии. М.: Искусство, 1965. 634 с.
7. Булгаков М. А. Пьесы 1920-х годов. М.: Искусство, 1990. 591 с.
8. Булгаков М. А. Пьесы. М.: Сов. писатель, 1991. 795 с.
9. Джулиани Р. (Жанр русского народного театра и роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // М. А. Булгаков — драматург и художественная культура его времени: сб. статей. М.: Союз театральных деятелей РСФСР, 1988. 492 с.
10. Дикий А. Д. Избранное. М.: Всероссийское театральное общество, 1976. 442 с.
11. Есипова О. «Дон Кихот» в кругу творческих идей М. Булгакова // М. А. Булгаков — драматург и художественная культура его времени: сб. статей. М.: Союз театральных деятелей РСФСР, 1988. 492 с.
12. Замятин Е. Блоха. Л.: Мысль, 1926. 94 с.
13. Замятин Е. Общество Почетных Звонарей. Л.: Мысль, 1926. 91 с.
14. Золотницкий Д. И. «Измена литературе». Евгений Замятин — драматург // Евгений Замятин и культура XX века. Исследования и публикации. СПб: Российская национальная библиотека, 2002. С. 64–107.
15. Золотоносов М. «Родись второрождением тайным...» (Михаил Булгаков: позиция писателя и движение времени) // Вопросы литературы. 1988. № 2. С. 177–179.
16. Из переписки М. А. Булгакова с Е. И. Замятиным и Л. Н. Замятиной (1928–1936) / публикация В. В. Бузник // Русская литература. 1989. № 4. С. 178–187.
17. Из писем Михаила Булгакова. М. А. Булгаков — Е. И. Замятину / публ. Е. Ю. Литвин // Памир. 1987. № 8. С. 94–100.
18. Исмагулова Т. Д. Евгений Замятин на сцене театра русской эмиграции («Общество почетных звонарей» и «Блоха» в театре Русской Драмы г. Риги) // Russian studies. Ежеквартальник русской филологии и культуры. 1996. Т. II. № 2. С. 361–375.
19. Ицук-Фадеева Н. И. Текст в тексте и жанр в жанре («Лысая певичка Ионеско») // Драма и театр. Тверь: Изд-во Тверского ун-та, 2002. С. 28–35.
20. Киселев Н. Н. М. Булгаков и В. Маяковский («Багровый остров» и «Баня») // Творчество Михаила Булгакова: сб. статей. Томск: Изд-во Томского ун-та, 1991. 156 с.
21. Кораблев А. Время и вечность в пьесах М. Булгакова // М. А. Булгаков — драматург и художественная культура его времени: сб. статей. М.: Союз театральных деятелей РСФСР, 1988. 492 с.
22. Нинов А. А. Примечания к «Багровому острову» // Булгаков М. А. Пьесы 1920-х годов. М.: Искусство, 1990. 591 с.
23. Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. 480 с.
24. Смелянский А. Драмы и театр М. Булгакова. Послесловие // Булгаков М. А. Собр. соч.: в 5 т. Т. 3. М.: Худож. лит-ра, 1990. С. 590–595.
25. Смелянский А. Михаил Булгаков в Художественном театре. М.: Искусство, 1986. 431 с.
26. Хатямова М. А. Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX в. М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 33–58.
27. Химич В. В мире Михаила Булгакова. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2003. С. 32–34.
28. Чудакова М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова. М.: Книга, 1988. 672 с.
29. Чупасов В. Б. Тексты в текстах и реальности в реальностях (к проблеме «сцены на сцене») // Драма и театр. Тверь: Изд-во Тверского ун-та, 2001. С. 24–37.
30. Шайтанов И. Мастер // Вопросы литературы. 1988. № 12. С. 30–34.

УДК 821.161.1

Шилов Валерий Владимирович,
кандидат технических наук, старший научный сотрудник,
факультет компьютерных наук,
НИУ «Высшая школа экономики» (Москва)
valery-54@yandex.ru

**«ВСЁ ВРУТ КАЛЕНДАРИ...» (М. А. БУЛГАКОВ В КРИВЫХ ЗЕРКАЛАХ
ЭНЦИКЛОПЕДИЙ)**

В работе анализируется репрезентация творчества Михаила Афанасьевича Булгакова в биографических статьях, публиковавшихся в отечественных энциклопедиях и справочниках, начиная с первого издания Большой Советской энциклопедии (1927) и заканчивая Большой Российской энциклопедией (2006). Прослеживаются изменения, происходившие в оценке творчества писателя официальными инстанциями, а также обращается внимание на многочисленные фактические ошибки, имеющиеся в этих статьях. Издания советского периода рассмотрены практически полностью, российского периода — выборочно.

Ключевые слова: Михаил Булгаков, биография, идеология, энциклопедия.

Shilov Valery V.,
Candidate of technical Sciences, Professor,
faculty of computer science,
Higher school of Economics (Moscow)
valery-54@yandex.ru

**«CALENDARS ALWAYS LIE...» (MIKHAIL BULGAKOV IN FALSE MIRRORS OF
ENCYCLOPEDIA)**

The paper analyzes the representation of Mikhail Bulgakov's work in biographic articles published in national encyclopedias and reference books, starting with the first edition of the Great Soviet Encyclopedia (1927) and ending with the Great Russian Encyclopedia (2006). The changes that are taking place in the assessment of the writer's work by official authorities are traced, and attention is also paid to the numerous factual errors found in these articles. Almost all editions of the Soviet period were considered, and editions of the Russian period were selected.

Keywords: Mikhail Bulgakov, biography, ideology, encyclopedia.

*Я прочел всего энциклопедического словаря.
Л. Славин. «Интервенция»*

Хорошо известно, что Михаил Булгаков любил словари, справочники, энциклопедии. «Собирал словари, лексиконы, справочники», — свидетельствует С. А. Ермолинский [1, с. 134] (так, словарь Брокгауза-Ефрона появился в библиотеке Булгакова, по-видимому, уже в самом начале московского периода — то есть писатель приобрел его при первой же возможности, когда его быт более или менее стабилизировался). Столь же хорошо известно, что именно справочная литература — в частности, Брокгауз-Ефрон, служили ему незаменимым источником при создании важнейших произведений. Но тема «Булгаков и энциклопедии» имеет и другую сторону. Тот же мемуарист пишет, что «...материал биографический привлекал его всегда» [1, с. 134]. Быть замеченным и отмеченным представительным справочным изданием означало признание как писателя.

Кроме того, его, несомненно, интересовало, как достигли успеха другие писатели. Для Булгакова, поздно начавшего литературную деятельность и вынужденного как бы догонять сверстников, уже составивших себе имя в литературе, это было особенно важно. Осенью 1921 года, после нескольких лет скитаний по России, Булгаков оказался в Москве. Он уже

твердо связывал свое будущее с литературой, и понимал, что только в Москве можно добиться успеха. И одним из первых шагов Булгакова на поприще литературы стала попытка составления биобиблиографического словаря современных писателей.

Конечно, сегодня вполне очевидно, что эта попытка была изначально обречена на неудачу. Более того, как показывает В. Шенталинский, именно после появления в печати заметки о начале работы над этим словарем Булгаков попал в поле зрения ГПУ [2, с. 263–264]. И это вполне объяснимо. Последовательная борьба большевиков не только с инакомыслием, но и с разномыслием имела целью оставить в каждом вопросе одно единственно правильное мнение, выработанное уполномоченными на то инстанциями. Это делало не только ненужным, но и попросту неприемлемым печатное выражение *частной* оценки любого явления — кроме, разумеется, горячей поддержки оценки, предварительно вышестоящей инстанцией одобренной и утвержденной. Издания энциклопедического типа призваны были сыграть важную роль в распространении и пропаганде этой единственно верной оценки всего и вся.

В коллективистском обществе и энциклопедия должна была быть делом коллектива *единомышленников*, — мыслящих в едином партийном ключе. И результат их коллективного труда должен был выражать одну-единственную и не подлежащую (вплоть до появления новых установочных партийных документов) корректировке точку зрения. В энциклопедиях дореволюционных (таких, как энциклопедический словарь братьев Гранат, тот же Брокгауз) разные точки зрения были представлены весьма широко, в них мы находим обсуждение, анализ, объяснение сути того или иного явления, процесса. С максимальной полнотой были представлены в них имена, события, факты. В энциклопедиях же советского времени содержится лишь единственная, окончательная и не подлежащая пересмотру оценка — плюс жесточайший и крайне субъективный отбор имен, событий и фактов.

И хотя на раннем этапе советской власти появлялись, например, словари писателей, так сказать, индивидуального производства, они, во-первых, поручались товарищам проверенным и, во-вторых, отпечаток этих индивидуальностей несли в очень малой степени, всецело отражая генеральную линию. Понятно, что самостоятельность Булгакова, человека в высшей степени сомнительных происхождения и биографии, не могла не обратить на себя пристального внимания органов.

С. А. Ермолинский пишет, что Булгаков «очень ревниво относился к своему литературному имени» [1, с. 133]. Он внимательно следил, что и как писали о нем, даже в газетных или журнальных статьях. Тем более его интересовало, как оценивают его творчество издания, рассчитанные на годы (а то и на века!). Свидетельствует об этом запись в дневниках букиниста Э. Ф. Ципельзона от 12 июня 1930 г.: «И вдруг, сильно волнуясь, Михаил Афанасьевич схватил с прилавка книгу Розанова “Путеводитель по современной русской литературе” и сказал: “Какой я писатель. Ведь я даже не существую! Вот посмотрите...” И на самом деле у Розанова <...> о Булгакове ни слова» (цит. по [3, с. 251]). В Дневнике и переписке Булгакова нередко встречаются свидетельства неуверенности в себе, в своих писательских силах. Поэтому любой знак формального публичного признания значимости его творчества был для Булгакова крайне важен. Так, в его библиотеке имелись и словари Лидина, Козьмина и Тарсиса, и Большая Советская энциклопедия — то есть те издания, в которых о нем опубликованы статьи. Однако эти публикации, как и публикации о нем в советской прессе, Булгакова не могли удовлетворить никоим образом. Тем более ему не могло нравиться молчание вокруг его имени, воцарившееся в тридцатые годы. Не зря в это время у него возникали мысли написать о себе самому. Так, можно вспомнить разговор Михаила Афанасьевича с сестрой Надеждой о биографах и выходящих из-под их перьев биографиях. Отозвался Булгаков о них нелестно, и сказал, что хотел бы сам написать биографию-воспоминания или биографический роман [4, с. 35].

«Всё врут календари. Живу я не на Невском, как показано в календаре для писателей... а в Москве, на Кудринской-Садовой ул., в доме Корнеева», — обронил А. П. Чехов 6 марта 1889 г. в письме П. А. Сергеенко. Конечно, календари, о которых в «Горе от ума» так

нелестно отзываясь Хлестова — это так называемые адрес-календари, официальные справочники, содержавшие в том числе сведения о лицах, состоявших на государственной службе. Согласно же словарям современного русского языка, календарь — это таблица или книжка с перечнем всех дней в году, содержащая, кроме того, различные справочные сведения (вспомним настенные отрывные календари!). Увы, не только календари, но и настоящие энциклопедии иногда не просто добросовестно заблуждаются, но и откровенно врут...

«Всё врут...» А если не всё и не все, то привирают изрядно. И уж в том, что касается Михаила Булгакова — особенно. Посмотрим, как характеризовали писателя Булгакова отечественные энциклопедии советского периода...

БУЛГАКОВ, Михаил Афанасьевич, беллетрист и драматург. Род. в 1891 в Киеве. Окончил в 1916 медицинский факультет Киевского ун-та. Писать начал в 1919. Работал в газетах репортером и фельетонистом, сначала в провинции, затем — в Москве. Годы 1921–23 жил за границей, где сотрудничал в берлинской сменовеховской газете «Накануне». С 1925 начинает приобретать литературное имя своими рассказами (изданными в дальнейшем отдельным томом — «Дьяволиада»), романом «Белая гвардия» и пьесами «Дни Турбиных» и «Зойкина квартира». В «Белой гвардии» и «Днях Турбиных», изображая белогвардейщину на Украине, лично пережитую автором, он пытался свалить «вину белогвардейства» на генералитет и др. руководителей движения, изображая рядовых белогвардейцев доблестными и политически честными. Тенденциозность проявилась уже в том, что автор взял сюжетом для этих вещей гетманщину, где белогвардейцы были преданы Скоропадским, а не деникинщину, во время которой сущность белогвардейства вскрылась с особой яркостью и полнотой. Обе пьесы Б. имели успех, который можно лишь в очень слабой степени связать с художественными достоинствами их: главное в этом успехе следует приписать прекрасной игре актеров 1-го Художественного театра («Дни Турбиных») и театра им. Вахтангова («Зойкина квартира»). Формально Б. следует двум струям рус. дворянской литературы: в разработке мотива умирания дворянства («Белая Гвардия» и «Дни Турбиных») он продолжает линию реалистического романа; в изображении советской действительности («Дьяволиада», «Зойкина квартира») — Б. пользуется приемами юмористической повести. В большинстве последних произведений Б. использует теневые стороны советской действительности в целях ее дискредитирования и осмеяния. Такой характер устремлений ставит Б. на крайний правый фланг современной русской литературы, делая его художественным выразителем правобуржуазных слоев нашего общества. Автобиография Б. («Записки на манжетах») — в журн. «Россия», № 5, 1923, роман «Белая гвардия» напечатан в журн. «Россия», №№ 4–5, 1925, «Дьяволиада» (рассказы) вышла в изд. «Недра», М., 1925. *Лит.*: Лиров, М., ст. в журн. «Печать и Революция», кн. 5–6, 1925; Коротков, Н., ст. в журн. «Рабочая Жизнь», кн. 3, 1925; Осинский, Н., ст. в «Правде», № 170, от 28 июля 1925.

Большая советская энциклопедия. 1 изд. Т. 8. М., 1927. С. 26–27.

Любовь Евгеньевна Белозерская вспоминает, что БСЭ была в библиотеке Булгакова, и в частности том «восьмой, где так небрежно написано о творчестве М. А. Булгакова и так неправдиво освещена его биография» [5, с. 71]. Ко времени появления первого издания БСЭ Булгаков уже был если не в полной опале (пьесы еще продолжали идти), то почти в опале. Так что энциклопедия всего лишь отразила официальную точку зрения на писателя — что не удивительно. Однако не просто удивляет, а едва ли не шокирует крайняя недобросовестность в изложении фактов биографии современника, живущего в одном городе с автором заметки, человека вполне публичного и доступного для наведения справок.

Булгаков, Михаил Афанасьевич (р. 1891), современный писатель, по образованию — врач. Начал писать в 1919. Сотрудничал в сменовеховской газете «Накануне» (Берлин). Один из ярких выразителей новобуржуазной идеологии, он приобрел известность памфлетом против советского строительства («Роковые яйца») и романом «Белая гвардия», в котором тенденциозно скрыта классовая и контрреволюционная сущность белогвардейского движения, с целью показать его деятелей как героических, честных людей. Роман переделан автором в пьесу «Дни Турбиных». В книге рассказов «Дьяволиада» и в пьесе «Зойкина квартира» Булгаков, наоборот, тенденциозно изображает отрицательные стороны нашего быта.

Литература: Лиров М., ст. в журн. «Печать и революция», кн. 5–6, 1925; Коротков Н., ст. в журн. «Рабочая жизнь», кн. 3, 1925.

Малая советская энциклопедия. 2 изд. Т. 2. М., 1934. Стлб. 139.

Мы видим, что МСЭ подхватила и усилила мотивы, озвученные ее старшей сестрой.

БУЛГАКОВ, Михаил Афанасьевич, беллетрист и драматург, род. 15-го мая 1891 года в Киеве, в семье профессора. В 1916 г. окончил в мед. фак. Киевского ун-та. Первое выступление в печати в ноябре 1919 года — сатирические фельетоны в провинц. газетах. С 1920 г. стал вплотную заниматься литературой. С 1920–21 г. жил в провинции, где поставил на местной сцене три пьесы. С 1921 года живет в М. Служил репортером и фельетонистом в газетах. Участвовал в журн. «Россия» (ром. «Белая гвардия»), «Рупор», альм. «Недра» (пов. «Роковые яйца»), «Возрождение» и др., в берлинской газете «Накануне».

В 1926 году Студия им. Вахтангова в М. поставила комедию Б. «Зойкина квартира», а 1 МХАТ его драму «Дни Турбиных», переделанную автором для сцены из его романа «Белая гвардия».

Кн. Б.: «Дьяволиада», рассказы. Изд. «Недра». М. 1925 г.

О Б.: 1) Переверзев, В. «Новинки беллетристики». «Печ. и Рев.». 1924 г., кн. 5; 2) Л-в. «Новый Мир». 1925 г., кн. 6; 3) Лиров, М., «Печ. и Рев.». 1925 г., кн. 5–6; 4) Правдухин, В. «Кр. Новь». 1925 г., кн. 3; 5) Осинский, Н. «Литературные заметки». «Правда». 1925 г., № 170, от 28-го июля; 6) Луначарский, А. «Дни Турбиных». «Кр. Газ.», вып. 1926 г. № 234, от 5-го октября; 7) Мустангова Е. «Печ. и Рев.». 1927 г., кн. 3.

Писатели современной эпохи.

Биобиблиграфический словарь русских писателей XX века. Т. 1.

Редакция Б. П. Козьмина. М., 1928. С. 60–61.

Вот характерный пример — статья в Словаре Козьмина носит чисто информационный характер и не содержит идеологических оценок. Именно поэтому, как было сказано выше, частная инициатива в энциклопедическом деле была нежеланна... А дело главной энциклопедии советской страны подхватила энциклопедия специализированная, Литературная.

БУЛГАКОВ Михаил Афанасьевич [1891–] — беллетрист и драматург. Родился в Киеве. В 1916 окончил медицинский факультет Киевского университета. Начал писать в 1919. Печатал в провинциальной прессе статьи, фельетоны, поставил на провинциальной сцене три пьесы, никогда не опубликованные, и рукописи к-рых впоследствии были им уничтожены. С 1921 живет в Москве, где первое время работал репортером и фельетонистом в ряде газет, сотрудничал в берлинской сменовеховской газете «Накануне». С 1923 отдается целиком лит-ре. Б. стал популярен своей драмой «Дни Турбиных», комедией «Зойкина квартира» и сборником юмористических рассказов «Дьяволиада». Ранее он опубликовал свой единственный роман — «Белая гвардия». Роман рисует жизнь белогвардейцев — семьи Турбиных, в Киеве за период — лето 1918 — зима 1919 (немецкая оккупация, гетманщина, петлюровская директория) до занятия Киева Красной армией в начале 1919. Опыт этого года убедил автора в том, что гибель его класса неизбежна и вполне заслуженна. Булгаков эту свою идейную установку дает в эпиграфе к роману: «и судимы были мертвые по написанному в книгах сообразно с делами своими». Погибающие классы ненавидят свой восставший народ, трусливо прячутся за спину немецкого империалистического насильника и злорадствуют при виде жестокой расправы немецких юнкеров над украинской деревней. Героически, с великой жертвенностью борются против своих и чужеземных насильников лишь украинский крестьянин, русский рабочий — народ, к-рый «белые» ненавидят и презирают. «Когда немцы были побеждены», — рассказывает Б., — бежавшие из Москвы в Киев помещики и фабриканты «поняли, что судьба их связана с побежденными. “Немцы побеждены”, — сказали гады. “Мы побеждены”, — сказали умные гады». Признание советской власти неизбежно. Б. вошел в лит-ру с сознанием гибели своего класса и необходимости приспособления к новой жизни. Б. приходит к выводу: «Все, что ни происходит, происходит всегда так, как нужно и только к лучшему». Этот фатализм — оправдание для тех, кто сменил вехи. Их отказ от прошлого не трусость и предательство. Он диктуется неумолимыми уроками истории. Примирение с революцией было предательством по отношению к прошлому гибнущего класса. Примирение с большевизмом интеллигенции, к-рая в прошлом была не только происхождением, но и идейно связана с побежденными классами, заявления этой интеллигенции не только об ее лояльности, но и об ее готовности строить вместе с большевиками — могло быть истолковано как подхалимство. Романом «Белая гвардия» Б. отверг это обвинение белоэмигрантов и заявил: смена вех не капитуляция перед физическим победителем, а признание моральной справедливости победителей. Роман «Белая гвардия» для Б. не только примирение с действительностью, но и самооправдание. Примирение вынужденное. Б. пришел к нему через жестокое поражение своего класса.

Поэтому нет радости от сознания, что гады побеждены, нет веры в творчество победившего народа. Это определило его художественное восприятие победителя. Новая действительность — «Дьяволиада», как озаглавлена его книга рассказов. Советская государственная машина эпохи военного коммунизма — «Дьяволиада», новый быт — «грязь и гадость такая, о к-рых Гоголь даже понятия не имел» («Похождения Чичикова»), народ — «ведьмы», к-рые разрушают созданные буржуазией ценности («Дом Эльпит — Раб. коммуна»), новый боец — китаец, к-рый примечателен тем, что он научился по-русски ругаться («Китайская история»), все творчество революции — «роковые яйца», из к-рых выходят огромных

размеров гады, грозящие погубить всю страну. Б. принял победу народа не с радостью, а с великой болью покорности. Б. жаждет компенсировать свой класс за его социальное поражение моральной победой, «диаволизируя» революционную новь. Стремлением к такой моральной компенсации определяется последний период творчества Б. Сейчас не надо больше оправдываться за свое сменовеховство, за приспособление к новой жизни: это пройденный этап. Сейчас уже прошел также момент раздумья и раскаяния за грехи класса. Б., наоборот, пользуясь затруднениями революции, пытается углубить идеологическое наступление на победителя. Он еще раз переоценивает кризис и гибель своего класса и пытается его реабилитировать. Б. перерабатывает свой роман «Белая гвардия» в драму «Дни Турбиных». Две фигуры романа — полковник Малышев и врач Турбин — соединены в образе полковника Алексея Турбина.

В романе полковник предает коллектив и сам спасается, а врач погибает не как герой, а как жертва. В драме — врач и полковник слиты в Алексее Турбине, гибель к-рого — апофеоз белого героизма. В романе крестьяне и рабочие учат немцев уважать их страну. Месть крестьян и рабочих немецким и гетманским поработителям Булгаков оценивает как справедливый приговор судьбы «гадам». В драме народ — одна лишь дикая петлюровская банда. В романе — культура белых — ресторанная жизнь «закокаиненных проституток», море грязи, в котором тонут цветы Турбиных. В драме — красота *цветов* Турбиных — сущность прошлого и символ погибающей жизни.

Задача автора — моральная реабилитация прошлого в драме — подчеркивается одновременно написанной им советской комедией «Зойкина квартира». Драма — последние «Дни Турбиных», трагически погибающих под звуки «вечного Фауста». Комедия — притон, где ответственные советские люди проводят свои пьяные ночи.

Б. не сумел ни оценить гибели старого, ни понять строительства нового. Его частые идейные переоценки не стали поэтому источником большого художественного творчества. Роман «Белая гвардия» в значительной своей части беллетристическая публицистика талантливого журналиста. Собственно художественные страницы романа написаны в манере старых дворянских романов, что выдает эпигонство Б. Изображение советской действительности дано приемами юмористического рассказа, и это не скорбный юмор скорби «униженных и оскорбленных», а юмор довольно дешевого газетчика.

Последняя драма Б. «Бег», живописующая эмиграцию, продолжает тенденции «Дней Турбиных». Весь творческий путь Б. — путь классово-враждебного советской действительности человека. Б. — типичный выразитель тенденций «внутренней эмиграции».

Библиография: I. Белая гвардия, журн. «Россия», 1925. кн. 4 и 5; Диаволиада, Рассказы, изд. «Недра», М., 1925;

II. *Переверзев В.*, Новинки беллетристики, «Печать и революция», кн. 5, М., 1924; *Лиров М.*, «Печать и революция», кн. 5-6, М., 1925; *Осинский Н.*, Лит-ые заметки, «Правда», № 170, М., 1925.

III. Писатели современной эпохи, т. I, М., 1928; *Владиславлев И. В.*, Лит-ра великого десятилетия, т. I, М., 1928.

И. Нусинов

Литературная энциклопедия: в 11 т. Т. 1. М.: Изд-во Ком. Акад., 1930. Стлб. 609–611.

Интересно, что всего лишь за пару лет, прошедших между выходом этих двух изданий, один и тот же факт получает совершенно иную оценку. Если БСЭ достаточно нейтрально говорит о следовании традициям русского дворянского романа, то ЛЭ называет это эпигонством. В пределах одного абзаца Булгаков оказывается и талантливым журналистом, и дешевым газетчиком. Впрочем, общая оценка даже была усилена до классовой враждебности советской действительности. Интересна и крайне характерна характеристика Нусиновым семьи Турбиных как белогвардейцев. Наконец, совершенно удивительна данная им характеристика полковника Малышева из «Белой гвардии»... Нусинов пишет, что тот предаёт коллектив (то есть своих подчиненных, юнкеров, офицеров), и конечно, столь примитивная и, главное, заведомо лживая, оценка мотивов поведения полковника Малышева не делает чести литературному критику.

БУЛГАКОВ, МИХАИЛ АФАНАСЬЕВИЧ

Родился в г. Киеве в 1891 г. Учился в Киевском университете, который окончил в 1916 г. Медициной занимался мало, а с 1920 г. начинает писать. С 1921 г. переехав окончательно в Москву, был репортером и фельетонистом, сотрудником берлинской газеты «Накануне». Первая книга «Диаволиада» вышла в 1925.

Булгаков принадлежит к правому крылу нашей литературы, являясь одним из новобуржуазных писателей. Сборник рассказов «Диаволиада» — единственная опубликованная книга — является как бы фокусом, концентрирующим темные стороны советского быта и дающим в общем безотрадную картину работы государственного аппарата и исключительного уродства нового быта.

В романе «Белая гвардия», переделанном в пьесу «Дни Турбиных» (отдельного издания не было, роман «Белая гвардия» печатался в журнале «Россия» в 1924 г., ныне не существующем), изображена борьба белогвардейцев с большевиками и петлюровцами в 1918 г. Оба произведения изображают белогвардейскую верхушку в отрицательных тонах, а младший офицерский состав и юнкеров весьма сочувственно и даже в романтическом ореоле. И роман и пьеса являются своеобразной попыткой «оправдания» белогвардейского движения, — попыткой, имеющей объективно реакционное значение.

В. Я. Тарсис. Современные русские писатели. Л., 1930. С. 45.

В предисловии Инн. Оксенова к этому изданию отмечается, что книга приближается к типу очень сжатой и элементарной литературной энциклопедии. Автор же в своем предисловии говорит, что стремился быть «максимально объективным», а библиографию дает в «практическом разрезе», т.е. только те книги, которые имеются «в советском книжном ассортименте». В книге представлены более 120 писателей, но Булгаков оказался единственным (!) автором, к статье о котором не была приложена библиография. Несомненно, это надо понимать как констатацию того факта, что книг Булгакова к этому моменту в «советском ассортименте» не было и быть не могло... Но при этом, возможно, чтобы у читателя не возникло желания книги Булгакова поискать самостоятельно, утверждается, что «Дьяволиада» — его единственная книга. Как уже говорилось, хотя сборник и авторский, сам автор был мало волен в своих оценках, а вынужден был следовать авторитетным указаниям старших товарищей. Так, Тарсис дословно повторяет оценку БСЭ о правом фланге литературы (хотя и снимает оценку «крайний»).

При этом стоит отметить, что автор книги — это тот самый Валерий Яковлевич Тарсис (1906–1982), который впоследствии, уже в шестидесятые годы, прославился публикацией за границей своих литературных произведений, был помещен за это в психиатрическую больницу, а в 1966 г. лишен советского гражданства и выслан из СССР. Так что, может быть, сама деятельность по составлению такого рода изданий не могла не привести мыслящего человека к определенным выводам относительно общественного устройства в нашей стране?

Справочник Тарсиса стал последним, изданным при жизни писателя, в котором была дана хоть какая-то информация о нем. После этого наступил значительный перерыв, и следующим по времени энциклопедическим изданием, вспомнившим о Булгакове, стала БСЭ.

БУЛГАКОВ, Михаил Афанасьевич (1891–1940) — русский драматург, беллетрист. Родился в семье профессора Киевской духовной академии. По образованию врач. Печататься начал в 1919. Жил в Киеве, Владикавказе, с 1921 — в Москве. Б. не понял новых общественных отношений, сложившихся в стране после победы Советской власти. В цикле рассказов «Дьяволиада» (1924) и других Б. клеветнически изображал советскую действительность; в романе «Белая гвардия» (1924) пытался идеализировать белогвардейцев. Стремлением оправдать белогвардейщину отмечена также и написанная им позднее пьеса «Бег», к-рую И. В. Сталин охарактеризовал как «антисоветское явление».

Известность как драматург Б. получил после постановки на сцене Московского Художественного театра пьесы пьесе «Дни Турбиных» (1926), представляющей собой переработку его романа «Белая гвардия». В пьесе сохранилась тенденция к известной идеализации образов белогвардейцев, но под влиянием фактов действительности автор и главным образом театр при осуществлении спектакля усилили тему неизбежности разгрома белогвардейского движения, его исторической обреченности. <...> [Опущены выдержки из письма Сталина Биллю-Белоцерковскому. — В. III.]

Ошибочные и во многом идейно-чуждые взгляды Б. не дали ему возможности глубоко и верно раскрыть и явления исторического прошлого [пьесы «Мольер», 1936, и «Последние дни (Пушкин)»]. История гибели Пушкина в пьесе «Последние дни» (поставлена в МХАТ в 1943) воссоздана односторонне. В ней подробно и четко очерчен лагерь врагов Пушкина, но отсутствует самый образ великого поэта и очень слабо обрисован народ, а также прогрессивные общественные круги пушкинской эпохи.

Лит.: Сталин И. В., Соч., т. 11 («Ответ Биллю-Белоцерковскому»).

Большая советская энциклопедия. 2-е изд. Т. 6. М., 1951. С. 259.

Фактических ошибок в этой статье мало, но общий ее тон более чем многозначителен. Во-первых, Булгаков не удостоился дефиниции «советский писатель», хотя формально под это определение подпадал — ведь членом Союза советских писателей он был. А определение его

как писателя «русского» даже в то время, время борьбы с низкопоклонством, едва ли имело позитивный характер. Во-вторых, изображение советской действительности в «Дьяволиаде» названо клеветническим. Очевидно, что такой писатель в советском государстве не мог быть востребован.

Однако после смерти Сталина и с наступлением оттепели отношение к писателю начинает потихоньку меняться. Отражением этого стала небольшая заметка в Малой Советской энциклопедии.

БУЛГАКОВ, Михаил Афанасьевич [2(14).V.1891 — 10.III.1940] — рус. сов. драматург. Род. в семье проф. Киевской духовной академии. По образованию врач. Печататься начал в 1919. В цикле рассказов «Дьяволиада» (1924) Б. искаженно изображал сов. действительность. В романе «Белая гвардия» (1924), в созданной на его основе пьесе «Дни Турбиных» (пост. 1926) и в пьесе «Бег» (пост. 1957) реалистически показана историч. обреченность белогвардейского движения. Б. — также автор пьес «Мольер» (пост. 1936), «Последние дни (Пушкин)» (пост. 1943).

Малая советская энциклопедия. 3-е изд. Т. 2. М., 1958. Стлб. 9–10.

Интересно сравнить этот текст с появившимся в относительно недавней Большой Советской энциклопедии. Отношение к писателю, все еще оставаясь прохладным, все-таки явно начало меняться в лучшую сторону. Пусть Булгаков назван только «драматургом», как будто прозы и не писал, но зато признан драматургом советским. Также значительно смягчен эпитет: теперь считается, что в рассказах советскую действительность он изображал всего лишь искаженно, а не клеветнически. Это служит несомненным признаком потепления. Разумеется, без фактических ошибок не обошлось: ошибочно указан день рождения — не 2 (14), а 3 (15) мая; отец Булгакова не был профессором в момент рождения первенца. «Дьяволиада» не цикл рассказов, а повесть, поэтому непонятно, к чему относится дата 1924 г. — то ли к ее первой публикации в альманахе «Недра» (тогда она верна), то ли к изданию одноименного *сборника* (он вышел в следующем году). В то же время отметим оценку «Дней Турбиных» как «реалистически показывающих историческую обреченность», т.е. инстанции сошлись на том, что пьеса идеализации белогвардейцев не содержит. Также и «Бег» больше не рассматривается как антисоветское явление, поскольку его к этому моменту успели поставить в театре. Сняты отрицательные оценки «Мольера» и «Пушкина».

Хрущевская оттепель ознаменовалась появлением новых справочных и энциклопедических изданий, в которых, несмотря на сохранившуюся монополию партийной идеологии, можно было попытаться высказать мнение, хотя бы в чем-то отличное от официально предписанного. Такими изданиями стали, в частности, Театральная и Краткая литературная энциклопедии.

БУЛГАКОВ, Михаил Афанасьевич [2(14).V.1891 — 10.III.1940] — русский советский драматург. Окончил медицинский ф-т Киевского ун-та, до 1919 был земским врачом, затем журналистом. Печататься начал в 1919. Первая пьеса Б. — «Дни Турбиных» (1926, МХАТ, реж. Станиславский и Судаков; Алексей Турбин — Хмелев, Мышлаевский — Добронравов, Лариосик — Яншин, Елена — Соколова), написанная по мотивам его романа «Белая гвардия», отражала признание историч. закономерности и справедливости Октябрьской революции русской интеллигенцией. В пьесе «Бег» (соч. 1928, Сталингр. т-р, 1957) Б. раскрыл внутренний кризис лагеря контрреволюции; пользуясь приемом трагич. гротеска, дал сатирич. характеристику белогвардейцев и белоэмигрантов. Менее удачной была пьеса Б. «Зойкина квартира» (1926, Т-р им. Вахтангова), в к-рой нэпманский разгул и мошенничество изображались с добродушным, снисходительным юмором. Резкой критике в печати подверглась пьеса Б. «Багровый остров» (1928, Камерный т-р). В 1930–36 Б. работал режиссером-ассистентом в МХАТе. Б. — автор инсценировок: «Мертвые души» по Гоголю (1932, МХАТ), «Дон Кихот» по Сервантесу (1941, Т-р им. Вахтангова). Пьесы Б. «Мольер» (1936, МХАТ) и «Последние дни» («Пушкин», 1943, МХАТ) посвящены теме трагич. конфликта между великим художником-гуманистом и тиранией. Драматургия Б. характеризуется динамичностью развития конфликтов, легкостью диалога, тонкостью и ясностью психологич. разработки характеров, использованием приемов контраста.

Соч.: Дни Турбиных. Последние дни, М., 1955.

Лит.: Аскольдов А., Восемь снов, «Театр», 1957, № 8; Каверин В., Заметки о драматургии Булгакова, «Театр», 1956, № 10.

К. Р.

Театральная энциклопедия. Т. 1. М., 1961. Кол. 734.

Несмотря на совершенно обязательные в то время ритуальные слова («сатирическая характеристика белогвардейцев», «добродушный, снисходительный юмор» в изображении нэпа), автор статьи, Константин Рудницкий, сумел все-таки сказать несколько слов о мастерстве Булгакова-драматурга. Фактические же ошибки допущены им были обычные: дата рождения, время окончания карьеры земского врача... Кроме того, сейчас уже установлено, что пьеса «Дон Кихот» до театра Вахтангова была поставлена в трех театрах, причем впервые еще в апреле 1940 г. в Кинешме местным театром [6, с. 310].

БУЛГАКОВ, Михаил Афанасьевич [2(14).V.1891, Киев — 10.III.1940, Москва] — рус. сов. писатель. Род. в семье профессора, окончил мед. ф-т Киевского ун-та. До 1919 был земским врачом. В 1920–22 сотрудничал в сменовеховской газ. «Накануне» (Берлин). В сатирич., острогротескных рассказах Б. (сб-ки «Дьяволиада», 1925, «Роковые яйца», 1925) отразилось неприятие действительности писателем, не сумевшим за «гримасами нэпа» разглядеть истинное лицо времени. По мотивам романа «Белая гвардия» (1925) им создана пьеса «Дни Турбиных» (пост. МХАТ, 1926); в ней раскрыта психология участников белогвардейского движения, показаны его обреченность, переход лучшей части старой интеллигенции на сторону революц. народа. В пьесе «Бег» (1928, пост. 1957), прибегая к приемам сатирич. и трагич. гротеска, Б. также рисует внутр. кризис белогвардейской и белоэмигрантской среды. Пьесы «Зойкина квартира» (пост. 1926), в к-рой сатирически изображены нравы эпохи нэпа, и пародийный «Багровый остров» (1928), посвященный театр. темам, вызвали резко отрицат. оценку в критике. В центре пьесы Б. «Мольер» (пост. 1936), биогр. повести о Мольере (опубл. посм. 1962), и пьесы «Последние дни» («Пушкин», 1940, пост. МХАТ, 1943) — изображение трагич. конфликта между художниками-гуманистами и деспотич. строем.

Соч.: Дни Турбиных. Последние дни, М., 1955; Жизнь господина де Мольера, М., 1962.

Лит.: Каверин В., Заметки о драматургии Булгакова, «Театр», 1956, № 10; Аскольдов А., Восемь снов [о пьесе «Бег»], «Театр», 1957, № 8.

Ю. А. Оснос

Краткая литературная энциклопедия. Т. 1. М., 1962. Кол. 769–770.

Заметка о Булгакове в КЛЭ, как мы видим, весьма невелика по объему, но при этом удручает фантастическая концентрация ошибок. Часть из них идет, разумеется, от общей «непроработанности» в то время биографии Булгакова, но все-таки другую часть вполне можно было не допустить. Дата рождения, сведения об отце-профессоре, работа земским врачом до 1919 г. — это все взято не из первоисточников, а просто переписано из старых справочных изданий. В газете «Накануне» печатался не в 1920–22, а в 1922–24 годах. Повести «Дьяволиада» и «Роковые яйца» были напечатаны в 1925 г. в составе сборника «Дьяволиада», выпущенного издательством «Недра». Сборник же «Роковые яйца» (почти в том же составе) вышел в Риге в 1928 г. Весьма неоднозначно звучит сегодня фраза о том, что «за гримасами нэпа» не разглядел «истинное лицо времени». Как мы теперь понимаем, именно разглядел и показал. В целом же заметка о Булгакове в КЛЭ несколько противоречит распространенному мнению об этом издании как о некоем «оазисе либеральной мысли». Хотя, конечно, замаскированный намек в словах о конфликте между художниками-гуманистами и деспотическим строем при желании можно увидеть (справедливости ради стоит сказать, что в первом томе «либеральные тенденции» вообще еще не проявились так явно — если вообще проявились — как нескольких последующих).

Однако время шло, постепенно начинало преобладать мнение, что Булгаков пусть и не совсем «наш», но уж больно талантлив — поэтому надо на его ошибках и заблуждениях внимание не акцентировать, а пропагандировать изо всех сил «ненависть к мещанству» и прочие достоинства писателя.

БУЛГАКОВ, Михаил Афанасьевич [2(15).5.1891, Киев — 10.3.1940, Москва], русский советский писатель. Род. в семье преподавателя Киевской духовной академии. Окончил мед. ф-т Киевского ун-та (1916), был земским врачом в Смоленской губ. В 1919 начал профессионально заниматься лит-рой. В 1922–26 сотрудничал в газ. «Гудок». Первый сб. сатирич. рассказов Б. «Дьяволиада» (1925) вызвал споры в печати. Публикация романа «Белая гвардия» (1925–27) осталась незаконченной. По мотивам этого романа написана пьеса «Дни Турбиных» (пост. МХАТ, 1926). В этих произв., как и в пьесе «Бег» (1926–28, пост. 1957), запечатлен перелом в настроениях старой рус. интеллигенции, развенчана идея «белого»

движения, показана бесплодность пути в эмиграцию. В комедиях «Зойкина квартира» (пост. Театра им. Евг. Вахтангова, 1926), и «Багровый остров» (пост. Камерного театра, 1928) Б. высмеивает быт и нравы эппманской среды, пародирует обычаи замкнутого театрального мирка.

Лит. критика кон. 20-х гг. резко отрицательно оценивала творчество Б.; его произв. не печатались, пьесы были сняты со сцены. С нач. 30-х гг. Б. работал режиссером-ассистентом МХАТ, инсценировал «Мертвые души» Н. В. Гоголя (1932). В ист. драмах «Кабала святош» («Мольер», 1930–36, пост. 1943) и «Последние дни» («Пушкин», 1934–35, пост. 1943), в биографической повести «Жизнь г-на де Мольера» (1932–33, опубл. 1962) Б. показывает несовместимость подлинного искусства с деспотизмом монархии. Незаконченный «Театральный роман» («Записки покойника», 1926–37, опубл. 1965) соединяет в себе черты лирич. исповеди и сатиры. С нач. 30-х гг. и до конца жизни Б. работал над романом «Мастер и Маргарита» (опубл. 1966–67). Совмещая три плана действия: историко-легендарный (древняя Иудея), современно-бытовой (Москва 30-х гг.) и мистико-фантастический, он создал своеобраз. форму филос. романа, где поставлены «вечные» проблемы добра и зла, ложной и истинной нравственности. Б. — драматург и повествователь — владел отточенным мастерством реалистической техники, сатиры, гибкой, живой речи и стремительного сюжета. Портрет стр. 100.

Соч.: Избранная проза. [Вступит. ст. В. Лакшина], М., 1966; Драмы и комедии, [Вступ. ст. В. Каверина], М., 1965; Мастер и Маргарита, «Москва», 1966, №11; 1967, № 1; Автобиография, в кн.: Советские писатели. Автобиографии, т. 3, М., 1966.

Лит.: Смирнова В. Михаил Булгаков — драматург, в ее кн.: Современный портрет, М., 1964; Лурье Я. и Серман И., От «Белой гвардии» к «Дням Турбиных», «Русская литература», 1965, № 2; Ермолинский С., О Михаиле Булгакове. Глава из книги воспоминаний, «Театр», 1966, № 9; Лакшин В., Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита», «Новый мир», 1968, № 6; Скорино Л., Лица без карнавальных масок, «Вопросы литературы», 1968, № 6; Виноградов И., Завещание мастера, там же; Скорино Л. Ответ оппоненту, там же; Палиевский П., Последняя книга М. Булгакова, «Наш современник», 1969, № 3.

В. Я. Лакшин

Большая советская энциклопедия. 3 изд. Т. 1. М., 1971. С. 300–301.

Известный критик «Нового мира» А. Т. Твардовского, В. Я. Лакшин был одним из первых серьезных булгаковедов, поэтому и ошибок в статье немного, а общий тон по отношению к писателю вполне доброжелательный. К статье приложен даже портрет (а это явное свидетельство повышения статуса!). Искажение же смысла «Багрового острова», отнюдь не сводящегося к пародированию обычаев театрального мирка или замечание о несовместимости подлинного искусства с деспотизмом исключительно монархическим — очевидный плод компромисса, плата за возможность *впервые* в универсальной советской энциклопедии сказать о Булгакове добрые слова. Но заметим все-таки, что в более ранней КЛЭ характер деспотизма, с которым несовместимо подлинное искусство, не конкретизировался! Подчеркнутое Лакшиным указание на деспотизм именно монархический — это явный признак того, что после оттепели вновь пошел идеологический откат...

Из фактических ошибок стоит отметить крайне странную дату рождения: 2 (15) мая. На самом деле в XIX в. к датам по старому стилю надо прибавлять 12, а не 13 дней. Даны также ошибочные даты работы над пьесой «Кабала святош» (на самом деле 1929–31) и «Театральным романом» (1936–37). Да и поставлена «Кабала святош» была не в 1943, а в 1936 г.

БУЛГАКОВ Мих. Аф. [1891–1940], рус. сов. писатель. В ром. «Белая гвардия» (1925–1927), пьесах «Дни Турбиных» (пост. 1926), «Бег» (пост. 1957) показал крах белогвардейщины. Сатирико-филос. ром. «Мастер и Маргарита» (опубл. 1966–67).

Советский энциклопедический словарь. М., 1979. С. 179.

Неизбежный «крах белогвардейщины» (замечательное слово, словно всплывшее из статей 20-х годов, и невольно напоминающее о «булгаковщине» и «пилатщине») — единственное яркое пятнышко в маленькой статье из издания, пришедшегося на апофеоз застоя. Оценка Булгакова в инстанциях уже окончательно сложилась, поэтому тон заметки сугубо констатирующий. И, что характерно, уже нет ни единого слова об ошибках, недостатках и т.д. писателя (хотя, быть может, это просто было связано с объемом статьи?)

БУЛГАКОВ Михаил Афанасьевич (1891–1940), писатель. С 1922 жил в М. В 1922–26 сотрудничал в газ. «Гудок» (Дворец труда на Москворецкой наб.). В 1932–34 жил на Б. Пироговской ул., 35а; в 1934–40 — на

ул. Фурманова, 3/5. При жизни Б. в М. были поставлены его пьесы «Дни Турбиных» (МХАТ, 1926), «Зойкина квартира» (театр им. Вахтангова, 1926), «Багровый остров» (Камерный театр, 1928). С 1930 Б. — режиссер-ассистент МХАТа; инсценировал для этого театра «Мертвые души» Гоголя (1932). Быт М. кон. 20 — нач. 30-х гг. сатирически преломлен в его романах «Мастер и Маргарита», «Театральный роман» (оба опубл. в 60-е гг.) и др. произв. Похоронен на Новодевичьем кладбище.

Энциклопедия «Москва». М., 1980. С. 156.

«Москва» — энциклопедия специализированная, так что в этом выпущенном к Олимпийским играм 1980 года издании упор делается на связях писателя со столицей. Но... в Москве Булгаков жил все-таки с осени 1921 г. Поражает нелогичностью и отбор сообщаемых фактов. Например, приводятся адреса писателя с 1932 г. — а где он жил десять лет до этого? Кстати, на Б. Пироговской на самом деле Булгаков жил с августа 1927 г.! Инсценировал для МХАТ «Мертвые души» — а как же «Мольер», «Пушкин» и «Дон Кихот»? А куда делась работа в Большом театре?!

БУЛГАКОВ Михаил Афанасьевич (1891, Киев — 1940, М.), писатель. Окончил мед. ф-т Киевского ун-та. Впервые приехал в М. в нояб. 1917, остановившись у своего дяди, известного моск. врача Н. М. Покровского (прототип проф. Преображенского из пов. «Собачье сердце») в квартире доходного дома на углу Пречистенки и Обухова пер. (Чистого пер.). Переехал в М. в 1921 г. Служил секретарем Главполитпросвета при Наркомпросе (Сретенский бул., 6). В 1921–24 жил на Б. Садовой ул., 10 (кв. 50, затем 34; см. «Булгаковская квартира»); обе квартиры изображались в очерках, фельетонах, пьесе «Зойкина квартира», ром. «Мастер и Маргарита». В последующие годы жил на Б. Никитской, 46 (в служебных помещениях школы, к-рой заведовала его сестра Н. А. Земская), в Обуховом пер., 9 (дом не сохр.), М. Левшинском пер., 2 (дом не сохр.) и др. В 1921–26 Б. сотрудничал с моск. редакцией берлинской газ. «Накануне», помещая в ней очерки о жизни М., с газ. «Гудок», «Рабочий», ж. «Медицинский работник» (где напечатал «Записки юного врача»), «Россия» и «Возрождение» (опубл. «Записки на манжетах» и ром. «Белая гвардия»). В 1926 во МХАТе была поставлена пьеса Б. «Дни Турбиных», в 1926–29 в Театре-студии Евг. Вахтангова шла пьеса Б. «Зойкина квартира»; в 1928–29 в Моск. Камерном т-ре репетировался «Багровый остров». К 1930 произв. Б. не печатались, пьесы были сняты из репертуара т-ров. В 1930 Б. работал в Центр. т-ре рабочей молодежи (ТРАМ; М. Никитская ул., 6), в 1930–36 — во МХАТе в качестве ассистента режиссера, с 1936 — в Большом т-ре как либреттист и переводчик. Б. часто выступал с чтением своих произведений: на квартире писателя С. С. Зайицкого (М. Знаменский пер., 7), в лит. кружке П. Н. Зайцева (Староконюшенный пер., 5), на квартире Н. Н. Пяжнина (т.н. пяжнинские чтения, куда съезжалась вся лит. Москва 20–30-х гг.; Старопименовский пер., 7б). В романе Б. «Мастер и Маргарита» настолько живо и точно, с любовью и сарказмом, грустной иронией и болью, романтич. фантазией и насмешкой запечатлел быт, нравы и реалии М. 20–30-х гг., что это дало основание говорить о «булгаковской М.», в к-рой читатель встречает: Дом литераторов — «Дом Грибоедова», Бутырскую тюрьму, т-р и дом Драмлита в Николопесковском пер. на Арбате, дом Нирнзее в Б. Гнезниковском пер., где Мастер познакомился со своей Маргаритой; Воробьевы горы, откуда виделись «пряничные башни» Новодевичьего мон.; конкретных лит. и политич. деятелей (в т.ч. Авеля Енукидзе — пред. правительств. комиссии по руководству Большим и Художественным т-рами); «Торгсин» вблизи Смоленского рынка (ул. Арбат, 54/2). Жилище Мастера частично ассоциируется с д. 9 по Мансуровскому пер., где жили друзья Б. — Топленниковы, а особняк Маргариты — с д. 6 по М. Ржевскому пер. Московские реалии присутствуют и в др. произв. Б.: Зоологич. музей Моск. ун-та (Б. Никитская ул., 6) — «Роковые яйца»; ресторан «Альпийская роза» (ул. Софийка, ныне Пушечная ул., 4) — «Дьяволиада» и др. Похоронен на Новодевичьем кладб.

Лит.: Яновская Л. М., Творческий путь М. Булгакова, М., 1983; Воспоминания о М. Булгакове, М., 1988; Мягков Б. С., Булгаковская Москва, М., 1993; Соколов Б., Энциклопедия Булгаковская, М., 1996.

К. В. Стародуб, Н. А. Александров
Энциклопедия «Москва». М., 1997. С. 146.

За семнадцать лет, прошедших со времени издания предыдущей московской энциклопедии, воды утекло очень много. Булгаков из писателя в глазах властей, скажем мягко, сомнительного, превратился чуть ли не в главного русского писателя XX века. Соответственно и объем статьи о нем увеличился в несколько раз. Вот только качество ее... Опять все то же: неполнота (т.е. не-энциклопедичность), случайность, произвольность и в ряде случаев необязательность приводимых фактов. Например, теперь сообщаются почему-то только ранние адреса писателя. Большой театр упоминается, однако Булгаков был принят туда на работу не в качестве «либреттиста и переводчика», а как либреттист-консультант.

Статья содержит великое множество мелких огрехов. В Москве впервые Булгаков побывал проездом в конце лета 1916 г., когда приезжал за назначением; в 1921 г. Булгаков работал не «секретарем Главполитпросвета», а секретарем ЛИТО (т.е. литературного объединения) Главполитпросвета, что отнюдь не одно и то же; с московской прессой сотрудничал не с 1921 г., а с 1922 г. (первая публикация – 4 февраля в газете «Правда»); «Возрождение» — не журнал, а альманах; должность Булгакова во МХАТе называлась режиссер-ассистент, а никак не ассистент режиссера; фамилия друзей Булгакова — не Топлениковы, а Топлениновы. «Багровый остров» не только репетировался, но и был поставлен в Камерном театре в 1928 г. и до снятия прошел с огромным успехом более 60 раз. Дом в М. Левшинском, в котором Булгаков жил с июня 1926 г. по июль 1927 г., имел номер 4 (а не 2). Наконец, не очень понятно, почему журнал «Россия» подверстали к альманаху «Возрождение» — где что было напечатано? Вообще список газет и журналов, в которых печатался Булгаков, почему-то очень короткий. А ведь такие издания, как газеты «Правда» и «Вечерняя Москва», журналы «Рупор», «Смехач», «Бузотер», «Красная нива», альманах «Недра» вполне заслуживают упоминания.

Столь же странен и приведенный в статье список объектов «Булгаковской Москвы». Среди них, например, Бутырская тюрьма, в романе никакой роли не играющая; дом Нирнзее, «где Мастер познакомился со своей Маргаритой» — но мастер встретил Маргариту на улице! И «мастер» — это не имя собственное, чтобы писать его с заглавной буквы... «Т-р и дом Драмлита в Николопесковском пер. на Арбате» — но Вахтанговский театр в романе также лишь мельком упоминается, когда Маргарита «мимо ослепительно сияющих трубок на угловом здании театра проплыла в узкий переулок...», а никакого «дома Драмлита» на самом деле в переулке этом нет — Булгаков перенес туда знаменитый писательский дом из Лаврушинского переулка! (Да и переулок на Арбате, если быть *энциклопедически* точным, — *Большой* Николопесковский.)

Но самое темное место в статье — упоминание о неких чтениях Булгаковым своих произведений «на квартире Н. Н. Пяжнина (т.н. пяжнинские чтения, куда съезжалась вся лит. Москва 20–30-х гг.; Старопименовский пер., 7б)». Никакого Н. Н. Пяжнина, конечно, в природе никогда не существовало. А были друзья Булгакова Н. Н. Лямин и его жена Н. А. Ушакова, в квартире которых он и читал свои произведения. Догадаться об источнике ошибки нетрудно, поскольку эпитет «ляминские чтения», использованный в энциклопедии, заимствован у Б. С. Мягкова [7, с. 195] (причем тот не применяет его как общеупотребительный и тем более нарицательный, а говорит лишь о «ляминских чтениях» Булгаковым *своих* произведений — т.е. о чтениях у Ляминах). Однако происходили эти чтения по адресу Савельевский пер, д. 12; а Старопименовский, 7б — это адрес Клуба театральных работников, где в 20-е гг. Булгаков неоднократно бывал (и, в частности, играл на бильярде с Маяковским). И, конечно, совершенно необъяснимо искажение фамилии самого Н. Н. Лямина. Нет, не иначе, как поработали над рукописью Коровьев с Бегемотом...

Справедливости ради отметим, что ошибка предыдущей энциклопедии о времени переселения Булгакова в Москву была исправлена (зато, словно в качестве компенсации, добавлена дата первого посещения им Москвы, причем ошибочная!). Так что если в каждом последующем издании на одну исправленную ошибку будут совершать два десятка новых...

К сожалению, одной статьи о Булгакове авторам энциклопедии показалось мало, и они включили в нее вторую, которую также небезынтересно привести полностью.

«БУЛГАКОВСКАЯ КВАРТИРА», в моск. обиходе назв. квартиры в центре М., где поселились «дьявольские» персонажи романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». «Прототипами» «Б. к.» были 2 квартиры (50 и 34) в д.10 по Б. Садовой ул., где Булгаков жил со своей первой женой (детали интерьера заимствованы из respectableного д. 13 по Пречистенке, где две квартиры на верх. этаже занимал А. П. Фаберже, родственник знаменитого ювелира, и где не раз бывал Булгаков, любясь высоким потолком с люстрой, на к-рой потом будет качаться Бегемот); этот дом описан как «дом 302-бис». Здание отмечено мем. доской, напоминающей, что здесь разворачивалось действие известного романа и неск. лет жил сам его создатель. Здание было построено в 1903 арх. А. Н. Милковым для моск. купца и владельца

табачной ф-ки «Дукат» Ильи Пигита (в одном из булгаковских рассказов — Эльпита). В этом же доме в кв. 38 С. А. Есенин познакомился с Айседорой Дункан, а в мастерской П. П. Кончаловского, расположенной тут же, собирались художники «Бубнового вала». В романе Булгакова в «доме 302-бис» находилась квартира, к-рая, по словам рассказчика, «давно пользовалась если не плохой, то во всяком случае странной репутацией». Во времена Булгакова неподалеку от этого дома располагались моск. Мюзик-холл, Т-р оперетты, Т-р нар. творчества, Второй Госцирк, Киноцирк. Происходившие там представления могли давать материал для изображения сеанса черной магии — одного из эпицентров сюжетного действия романа. «Темные силы», действующие в произв. Булгакова, так или иначе связаны с этой таинственной квартирой: здесь проходил бал сатаны, пробежала Аннушка с подковой в платке, проволокли избитого Варенуху. С 1980-х гг. «Б. к.» стала одним из любимых мест лит. паломничества в М.

К. В. Стародуб

Энциклопедия «Москва». М., 1997. С. 146–147.

Эта статья, в отличие от предыдущей, фактических ошибок содержит поменьше. Но зато в нее снова включена масса не относящихся к делу сведений (например, совершенно неясно, зачем упоминаются С. А. Есенин и «Бубновый валет» — статья ведь о квартире, а не о доме). И стиль... Неряшливый, сбивчивый: так, не очень ясно, «темные силы» связаны или все-таки не связаны с квартирой? Или Аннушка и избитый Варенуха тоже относятся к этим темным силам?

Впрочем, и без ошибок, причем также весьма странных, не обошлось. Много всего происходило в «нехорошей квартире» помимо бала. Но, разумеется, Аннушка с подковой в платке в квартире не была, а «пробежала» по лестнице. По лестнице же в квартиру проволокли и Варенуху (бросив его в передней).

Некоторое сомнение вызывает и весь сюжет с А. П. Фаберже: хотя в доме 13 по Пречистенке Булгаков действительно бывал, Б. С. Мягков, например, этой фамилии не приводит, равно как и другие авторы, описывающие «пречистенский» период жизни писателя.

Расширение энциклопедического поветрия породило вал новых специализированных справочных изданий, их авторами гордо именовавшихся энциклопедиями. Среди многих прочих можно упомянуть «Энциклопедию фантастики. Кто есть кто», в которой также наличествует статья о Булгакове. Она достаточно велика по объему, поэтому приведем из нее только два абзаца.

Выдающийся рус. сов. писатель и драматург, известный также произв. др. жанров; один из самых значительных авторов сов. лит-ры, занимавший в ней особую, независимую позицию и оказавший на нее влияние (в осн. посмертное), к-рое трудно переоценить. Фантастика пронизывает большинство прозаических произведений Б., что позволяет в ретроспективе <...> назвать их автора классиком сов. НФ лит-ры.

Вл. Г., В. Р. (Вл. Гаков, В. Ревич)

Энциклопедия фантастики. Кто есть кто / под ред. Вл. Гакова. Минск, 1995. С. 111–113.

Интересно здесь определение Булгакова как «сов.» писателя. Все-таки он таковым, в отличие от большинства своих современников, не был. И в 1995 году вполне уже можно было отказаться от этого странной дефиниции, но, очевидно, сила инерции была все еще слишком велика.

И, конечно, хотя фантастика в самом деле «пронизывает» большинство произведений писателя (но и не только прозаических), называть его «классиком НФ литературы», да еще советской, как-то странно. Научная фантастика — это Жюль Верн и Александр Беляев. А Булгаков — это Гоголь и Гофман (или они тоже «классики НФ»?). Не зря ведь он сам назвал себя мистическим писателем. Можно отметить и другие ошибки: неверные годы написания пьес, в «Накануне» печатался не с 1920 г., «Иван Васильевич» назван почему-то повестью и т.д.

Настоящий обзор был начат со статьи в первом издании Большой Советской энциклопедии. Так что завершить его представляется логичным анализом статьи в Большой Российской энциклопедии. Казалось, что именно это издание, свободное от всех и всяческих идеологических и цензурных ограничений, в условиях достаточной проясненности основных вопросов биографии писателя непременно станет эталоном для сочинений этого жанра.

Четвертый том БРЭ вышел из печати в июне 2006 года, и в нем имеется большая статья Д. М. Магомедовой «**БУЛГАКОВ** Михаил Афанасьевич». Статья, как сказано, большая, в ней имеется много правильных и достаточно объективных слов о писателе. Но... и ошибок, непростительных для специалиста по творчеству М. А. Булгакова, статья содержит немало.

Вот, например, утверждается, будто Булгаков работал «в земской больнице г. Сычевск Смоленской губ.» Но на самом деле Булгаков заведовал 3-м Никольским земским врачебным пунктом в сельце Никольском, отстоящем от Сычевска на 35 верст... Вот говорится, как он «вместе с отступающей армией [Добровольческой. — *В. III.*] попал на Кавказ». Однако уехал Булгаков из Киева на Северный Кавказ на обычном поезде отнюдь не во время «отступления», а получив назначение врачом в военный госпиталь и доехал туда вполне спокойно, даже с остановкой в Ростове... [8, с. 93]. «Летом 1921 выехал в Тифлис, безуспешно пытаясь эмигрировать». Про пребывание Булгакова в Тифлисе известно очень мало, но попасть за границу он пытался, скорее всего, из Батума — куда можно было эмигрировать из Тифлиса? Журнал «Россия», в котором было напечатано начало романа «Белая гвардия», Д. М. Магомедова почему-то называет альманахом. «Вышли книги <...> “Роковые яйца” (1926)». Первой книгой Булгакова был сборник «Дьяволиада» (вышедший в издательстве «Недра» в июле 1925 г. и переизданный в апреле 1926 г.). Больше в СССР, помимо двух тощих сборничков юмористических рассказов, у Булгакова ни одной книги напечатано не было! Сборник «Роковые яйца» на самом деле вышел в свет в Риге в издательстве «Литература» в 1928 г. При этом его содержание повторяло московский сборник (исключен был только рассказ «Китайская история»).

И, наконец, самое главное. Слова Д. М. Магомедовой «При личном содействии Сталина Б. в 1930 был принят в МХАТ ассистентом-режиссером» — при внешней правильности оставляют, к сожалению, полный простор для разнообразных интерпретаций, в том числе самых благоприятных и лестных для «вождя народов».

Нет, положительно Бемемот толкает под руку авторов, пытающихся в энциклопедическом формате изложить биографию великого писателя...

Литература

1. *Белозерская-Булгакова Л. Е.* О, мед воспоминаний. Ann Arbor: Ardis, 1979. 133 с.
2. *Булгаков М.* Дневник. Письма. 1914–1940. М.: Современный писатель, 1997. 640 с.
3. *Ермолинский С. А.* О времени, о Булгакове и о себе. М.: Аграф, 2002. 448 с.
4. *Мягков Б. С.* Булгаковская Москва. М.: Московский рабочий, 1993. 222 с.
5. *Соколов Б. В.* Булгаков. Энциклопедия. М.: Эксмо, Алгоритм, Око, 2005. 831 с.
6. *Чудакова М. О.* Библиотека М. Булгакова и круг его чтения // Встречи с книгой. М.: Книга, 1979. С. 244–300.
7. *Чудакова М. О.* Жизнеописание Михаила Булгакова. М.: Книга, 1988. 496 с.
8. *Шенталинский В.* Донос на Сократа. М.: Формика-С, 2001. 461 с.

УДК 821.161.1

Щукина Дарья Алексеевна,
доктор филологических наук, профессор,
Санкт-Петербургский горный университет
dshukina@yandex.ru

ОСОБЕННОСТИ РЕЧИ ПОВЕСТВОВАТЕЛЯ В РОМАНЕ О МАСТЕРЕ

В статье рассматривается проблема повествовательных форм в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Анализируется роман о Мастере, для которого характерен объектный тип повествования, его основу составляют различные формы сказа. Выявлена специфика диалога повествователя с читателем: экспрессивно маркированная и оценочная лексика, метатекстовый комментарий, прямое обращение к читателю, лирические отступления. Выдвигается тезис о том, что многоголосие, имитируя живую разговорную речь, определяет полифоническое звучание романа. Продемонстрированы способы моделирования в романе динамичной московской действительности 20-30-х годов прошлого века.

Ключевые слова: роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита», роман о Мастере, объектный тип повествования, экспрессивно маркированная лексика, оценочная лексика, метатекстовый комментарий, лирические отступления.

Shchukina Daria A.,
Doctor of Philology, Professor,
Saint-Petersburg Mining University
dshukina@yandex.ru

SPECIAL FEATURES OF THE NARRATOR'S SPEECH IN THE NOVEL ABOUT THE MASTER

The article considers the problem of narrative forms in the novel by M. Bulgakov "The Master and Margarita". The novel about the Master is being analyzed, which is characterized by an object type of narration, its basis is made up of various forms of tale. The specifics of the narrator's dialogue with the reader are revealed: expressively marked and evaluative vocabulary, metatextual commentary, direct appeal to the reader, lyrical digressions. The thesis is put forward that polyphony, imitating lively colloquial speech, determines the polyphonic sound of the novel. The modeling methods of dynamic Moscow reality of the 20-30s of the last century used in the novel are demonstrated.

Keywords: M. Bulgakov's novel "The Master and Margarita", novel about the Master, object type of storytelling, expressively marked vocabulary, evaluative vocabulary, metatextual commentary, lyrical digressions.

Проблема повествовательных форм является одной из актуальных в современных филологических исследованиях. В главном романе М. А. Булгакова представляется целесообразным выделить три плана повествования: роман Мастера, роман о Мастере и роман «Мастер и Маргарита» [11]. Мы считаем, что три романа находятся в метатекстовых отношениях друг с другом, особую роль при этом играет тип повествования. Анализируя русскую прозу XIX в., В. Д. Левин выделил два типа повествования: нормативно-литературный (идуший от А. С. Пушкина) и объектный, пронизанный голосами среды (например, у Н. В. Гоголя, Н. С. Лескова) [3, с. 274].

Роман о Мастере демонстрирует неклассический, объектный тип повествования, основу которого составляют различные формы сказа. В романе о Мастере Булгаков ведет повествование в форме разговора с читателем, а иногда и с персонажами, при этом включает в текст рассказы, разговоры второстепенных персонажей, сообщает различные мнения, предположения, слухи. Повествователь детально воспроизводит текущую жизнь, моделирует динамичную картину московской действительности 20–30-х годов. Озвучивая современную ему историческую эпоху, М. Булгаков создает ее речевой портрет.

Присутствие рассказчика органично сопровождает повествование комментарием, поэтому его речь оценочна, эмоциональна, диалогична. На протяжении повествования масштаб оценки меняется, так же как и характер взаимоотношений с читателем. Вступая с ним в диалог, повествователь то ведет разговор на равных, то интригует, даже мистифицирует читателя. Повествовательная манера то напоминает синхронный репортаж, то демонстрирует ретроспективный или проспективный характер.

При всем многообразии форм в речи повествователя обнаруживаются характерные особенности, которые функционируют как маркеры «объектного, пронизанного голосами среды» типа повествования.

Во-первых, на уровне лексики и фразеологии в речи повествователя просматривается тенденция к семантическому снижению. Однако отметим, что при широком использовании бранной лексики сохраняется запрет на маргинальные просторечные экспрессивы в речи персонажей и в речи повествователя. Например, «Вчера в этом варьете (непечатное слово) какая-то гадюка-фокусник сеанс с червонцами сделал (непечатное слово)» [1, с. 497]; «она (Маргарита. — Д. Ш.) прибавила к своей речи длинное непечатное ругательств» [1, с. 551].

Семантически сниженная лексика используется как средство оценки и экспрессии. Особую группу составляют негативно-оценочные регулятивы. Прагматика номинаций в тексте связана с выражением общественного мнения, общей оценки «толпы»: номинации происходящих событий: *мура, пакость, скандал, чертовщина, чепуха*; номинации персонажей: *негодяй, врун, подлец, нахал, поганец, проныра, разбойник, злодейская шайка, шайка убийц, банда* и др.

Эмотивно-оценочные смыслы негативных эпитетов отличаются вариативностью: 1) негативный эпитет определяет различные объекты, за счет чего развивает дополнительные коннотативные значения; 2) один и тот же объект характеризуется разными негативными оценочными эпитетами, которые в дискурсе романа семантически сближаются, иногда переходя в контекстуальные синонимы. Приведем некоторые примеры: 1) *отвратительный* (цветы, сеанс); *омерзительный* (переулок, пенсне, выражение, преступление); *гадкий* (переулок, скандал, голос); *глумливый* (лицо, вопросы); *паскудный* (кот, воробышек, сеанс); 2) квартира № 50: *нехорошая, проклятая, трижды проклятая, окаянная, поганая*; скандал: *гадкий, гнусный, соблазнительный, свинский*; голос: *препротивный, гадкий, гнусный*.

Иначе реализуются оценочные и экспрессивные значения глаголов. Глагол может входить в состав грубо-просторечного словосочетания: «Иностранец *отколол такую штуку*», «Кот *отмочил штуку*». Дополнительное значение, развиваемое глаголом, связано с формой сказа: «Клетчатый <...> просил уважить старого регента-певуна, умоляя *грянуть* “Славное море”. *Грянули*. И славно *грянули*» [1, с. 502]. Глагол в синонимичном ряду аккумулирует негативную оценку и экспрессию: «Оркестр не *заиграл*, и даже не *грянул*, и даже не *хватил*, а именно, по омерзительному выражению кота, *урезал марш*» [1, с. 443].

Можно сделать вывод о том, что стилистически сниженная лексика в языке постреволюционной эпохи использовалась наиболее активно и была слоем, который пополнялся за счет жаргонов, диалектов, просторечия. Негативные экспрессивы по своей природе эмблематичны, каждый из них не только оценка, но и номинация, ярлык, который ставили на человеке, предмете, событии.

Во-вторых, в романе о Мастере особым образом функционирует лексема *черт*. Введение лексемы *черт* в разных словосочетаниях демонстрирует соотношение по линии Язык — Сюжет (текстовая реальность): вслед за упоминанием в речи черта происходит его материализация. Можно дать разные интерпретации данного сюжетного хода. Мифологическая интерпретация: упоминание в речи черта — ритуальная фраза, заклинание, обладающее магической силой. Именно с этим связан запрет на произнесение слова в сфере религии (вера) и в народном быту (суеверие). В дискурсе романа поверье становится элементом сюжета. Лингвистическая интерпретация: сюжетный ход — блестящая иллюстрация лингвистических теорий: учения Л. Витгенштейна о языковых играх [2], теории речевых актов [5]. (О современной интерпретации языковой игры в отечественной лингвистике см.:

[9]). Булгаков в романе неоднократно прибегает к игре со словом, обыгрывая устойчивые словосочетания с ключевым словом *черт*.

На страницах романа о Мастере нечистая сила, именуемая *черт* (реже — *сатана*, *дьявол*, *демон*) в виде разных словоформ и однокоренных слов, встречается 89 раз в речи персонажей и повествователя. Количественное распределение следующее: повествователь (23), Мастер (12), Маргарита (10), Бездомный (8), Коровьев-Фагот (5), Воланд (4), Азазелло (4), Берлиоз (4), кот (2), конференсье (2), Анна Ричардовна (2), Рюхин (1), Никанор Иванович (1), Прохор Петрович (1), доктор Кузьмин (1), следователь (1), Наташа (1), Аннушка (1).

Наиболее частотны устойчивые словосочетания: *черт знает* (21), *к черту* (17), *черт возьми* (9). Значение первого нейтрально, т.е. «никто не знает». Второе и третье, с точки зрения этимологии, части ритуальных заклинаний, в современном языке относятся к бранной лексике. Булгаков обыгрывает словосочетания, делая акцент на их буквальном понимании. 1) Эпизод исчезновения Прохора Петровича. «Он вскричал: “Да что же это такое? Вывести его (кота. — Д. Ш.) вон, *черти б меня взяли!*” А тот, вообразите, улыбнулся и говорит: “*Черти чтоб взяли?* А что ж, это можно!”» [1, с. 499] 2) Мастер и Маргарита вновь вместе, но не знают, как им жить дальше. Мастер: «Нет, это *черт знает что такое, черт, черт, черт!*» Маргарита: «Ты сейчас невольно правду сказал, *черт знает что такое*, и *черт*, поверь мне, все устроит!» [1, с. 666].

В речи повествователя слово *черт* встречается в составе словосочетания *черт знает* (7) и является средством экспрессии. Столкновение переносного и буквального значения в речи повествователя создает комический эффект. (О проблемах комического и смеха см.: [6, 8]). Например, повествователь описывает особенности речи Воланда: «Он сказал, но уже без всякого акцента, который у него, *черт знает* почему, то пропадал, то появлялся» [1, с. 359]. Переносное значение — «неизвестно почему», т.е. ни повествователь, ни персонаж не знают; буквальное — повествователь не знает, персонаж знает (это является частью роли, которую он разыгрывает на Патриарших). Комический эффект возникает также при упоминании черта Воландом и его свитой. Вполне закономерно, что в романе, где действует нечистая сила, слово *черт* одно из самых частотных. Однако в номинативной функции оно употребляется только три раза (дважды в цитируемом выше высказывании Маргариты). Для текста релевантны экспрессивная и оценочная функции слова. Характеризуя обиходный разговорно-просторечный язык улицы, слово *черт* создает свою атмосферу многозначности.

В-третьих, в речи повествователя номинация объектов сближается с идентификацией. В романе о Мастере используются два типа конструкций идентификации. 1) Новая информация представляется как данная, известная. Повествователь вводит нового персонажа, описывает его, сообщает имя: «Первый был *не кто иной, как* Михаил Александрович Берлиоз» [1, с. 323], «Баритон принадлежал *не кому иному, как* почетному гостю сегодняшнего вечера Аркадию Аполлоновичу Семплиярову» [1, с. 442], «Пассажир был *не кто иной, как* дядя покойного Берлиоза, Максимилиан Андреевич Поплавский» [1, с. 504]. Присутствующий в номинациях элемент словесной игры усиливает сказовую форму повествования. Избыточность номинации, обозначенная конструкцией «не кто иной, как», можно объяснить тем, что повествователю (а возможно, и адресату-читателю) хорошо известен объект. 2) Объект, как правило, вводится в текст повторно и именуется параллельно с отсылкой к уже известной о нем информации: *та самая* Гелла, *тот самый* кот, *та самая* Аннушка, *тот самый* Прохор Петрович. При отсутствии непосредственной номинации объект должен быть узнаваем по каким-либо особым приметам. Например о Коровьеве: «*тот самый* гражданин, что тогда при свете солнца вылепился из жирного зноя» [1, с. 362]; «*тот самый* тип, что померещился в передней» [1, с. 397]; «За столом покойного сидел неизвестный, тощий и длинный гражданин в клетчатом пиджаке, в жокейской шапочке и в пенсне... ну, словом, *тот самый*» [1, с. 409].

Демонстрируя диалогичность текста, конструкции идентификации указывают на общую информацию, общие знания, общую память повествователя и адресата. Источником общей информации служит художественный текст, сведения из национальной когнитивной

базы. Повествование ведется в особом коммуникативном режиме: разговорный стиль, экспрессивность, фамильярность. В результате чего читатель как бы входит в текст, включается в близкое окружение повествователя.

В-четвертых, метатекстовые элементы в романе о Мастере предполагают в качестве говорящего субъекта повествователя, но иногда они полисубъектны (повествователь + персонаж / персонажи). В роли метатекстовых элементов выступают вводные слова и обороты, в первую очередь со значением «говорить», а также показатели субъективной модальности. Продемонстрируем это положение некоторыми примерами из первой главы романа. 1) «*Да, следует отметить* первую странность этого страшного майского вечера» [1, с. 323]. «Да» — метатекстовая частица, вводит информацию, которая прямо не связана с предыдущей; «следует отметить» — безличный модальный оборот, определяющий важность последующей информации; субъект речи — повествователь. 2) «Гражданин ростом в сажень, но в плечах узок, худ неимоверно, и физиономия, *прошу заметить*, глумливая» [1, с. 324]. «Прошу заметить» — метатекстовый императив, выделяющий наиболее важную часть информации, риторически маркирован, так как адресован читателю, повествователь выступает в роли субъекта побудительного речевого акта. 3) «*Трудно сказать*, что именно подвело Ивана Николаевича» [1, с. 325]. Безличный модальный оборот, посредством которого повествователь как субъект речи подчеркивает сложность ситуации, неоднозначность трактовки событий. 4) «*Надо заметить*, что редактор был человек начитанный» [1, с. 325]. Безличный модальный оборот вводит, на первый взгляд, второстепенную информацию, которая впоследствии станет определяющей в развитии сюжета. Именно начитанность Берлиоза, его атеистические разглагольствования об Иисусе Христе, богах стали содержательной и композиционной завязкой романа «Мастер и Маргарита». 5) «*Раньше всего*: ни на какую ногу описываемый не хромал» [1, с. 326]. Разговорный метатекстовый элемент (= прежде всего), который определяет порядок изложения информации, вводит ее первую и наиболее важную часть. 6) «*Словом* — иностранец» [1, с. 326]. Разговорный метатекстовый элемент обобщающего значения предваряет краткий вывод, итог. В данном случае повествователь, действительно, выражает информацию одним словом. Это еще один пример обыгрывания в тексте прямого / переносного значения слова. Интересно, что точка зрения персонажей почти совпадает с мнением повествователя, конкретизируя его. «Немец...» — подумал Берлиоз. «Англичанин...» — подумал Бездомный» [1, с. 327]. 7) «*Тут, как вполне понятно*, под липами наступило молчание» [1, с. 332]. Вводно-союзная конструкция передает общепринятую оценку, которая необходима повествователю для комментирования происходящего.

Приведенные примеры позволяют сделать вывод об особенностях речи повествователя в романе о Мастере. С одной стороны, он рассказывает о персонажах и событиях, а с другой — показывает, как он это делает. Метатекст фиксирует процесс порождения текста и задает алгоритм его прочтения, выделяя важную для читателя информацию. Амбивалентность метатекста сближает роман Булгакова с произведениями постмодернизма. И это не единственное сближение. Размышляя о постмодернизме, А. М. Пятигорский демонстрирует постмодернистскую игру со словом «история» как англ. history (история) и story (рассказ, повествование) [7]. Можно привести «параллельное место» из романа Булгакова. «А-а! Вы историк?» — с большим облегчением и уважением спросил Берлиоз. «Я — историк», — подтвердил ученый и добавил ни к селу ни к городу: «Сегодня вечером на Патриарших будет интересная история!» [1, с. 331].

Именно рассказывание историй является *пятой особенностью* романа о Мастере. Истории рассказывают повествователь и персонажи: Воланд о Понтии Пилате, Бездомный историю на Патриарших прудах, Мастер свою историю. Повествователь часто ссылается на чей-либо рассказ, слухи: *один московский врун рассказывал; прокатился слух; об исчезнувших и о проклятой квартире долго в доме рассказывали всякие легенды; про супругу Берлиоза рассказывали, болтали; капельдинеры рассказывали бог знает что; достигли слухи до милиции; по всей столице шел тяжелый гул невероятных слухов; ходят слухи.*

Слухи как источник информации оцениваются негативно. Реальные факты и события,

обрастая подробностями и оценочными характеристиками, при многочисленных пересказах приобретают черты неправдоподобия. На фоне историй, рассказов, разговоров и слухов фантастические события, описанные повествователем, представляются менее странными и необычными. Обыденная жизнь кажется даже более фантастичной, абсурдной, например, история квартиры № 50, из которой люди бесследно исчезали. Истинность / ложность информации оказывается связанной с точкой зрения рассказчика, поэтому повествователь с некоторой долей иронии подчас подчеркивает, что он правдиво описывает события.

Сказовый характер носит «вмешательство» повествователя в сюжет, при этом риторические отступления в речи повествователя соседствуют с лирическими.

Рассмотрим лирический рефрен «О боги, боги!» Соединяя различные повествовательные и пространственно-временные планы романа «Мастер и Маргарита», переходя от одного персонажа к другому, к повествователю и снова возвращаясь к персонажам, выражая разнообразные эмоции и чувства, отражая глубину и напряженность размышлений, рефрен обнаруживает связь с авторской концепцией. Проследим, как видоизменяется эмоциональная окрашенность и смысловое наполнение рефрена в дискурсе романа.

Впервые рефрен включен во внутренний монолог Понтия Пилата. «*О боги, боги, за что вы наказываете меня?..*» [1, с. 335]. Реплика передает физические страдания Пилата от гемикрании. В следующем эпизоде: «*О боги мои! Я спрашиваю его о чем-то ненужном на суде... Мой ум не служит мне больше...*» и опять померещилась ему чаша с темной жидкостью. «*Яду мне, яду...*» [1, с. 341]. К физическим страданиям примешивается недоумение Пилата, который помимо своей воли от привычного вопроса переходит к беседе на философские темы.

Лирическое отступление повествователя после описания «грибоедовского ада», плясок в ресторане под фокстрот «Аллилуйя!». «Вон чахлая липа есть, есть чугунная решетка и за ней бульвар... И плавится лед в вазочке, и видны за соседним столиком налитые кровью чьи-то бычьи глаза, и страшно, страшно... *О боги, боги мои, яду мне, яду!...*» [1, с. 377]. В мире царит пошлость, талант и творчество погрязли в сфере бюрократии и быта, писатель превратился в члена Массолита, Грибоедов — в знаменитый ресторан. Рефрен приоткрывает истину: за сатирическим изображением литературного мира, выполненным в манере фарса, гротеска, скрываются горькие размышления автора, его собственный опыт.

Повествователь рассказывает о Маргарите. «С тех пор, как девятнадцатилетней она вышла замуж и попала в особняк, она не знала счастья. *Боги, боги мои!* Что же нужно было этой женщине?!» [1, с. 524] Контекст дает возможность по-разному интерпретировать рефрен: страдания героини, размышления повествователя о Маргарите, сочувствие ей, непонимание ее, попытка разгадать тайну женской натуры, наконец, мысли о счастье, о настоящей, верной, вечной любви.

Следующий эпизод — Воланд возвращает Мастеру рукопись. «Но тот неизвестно отчего впал в тоску и беспамятство, встал со стула, заломил руки и, обращаясь к далекой луне, вздрагивая, начал бормотать: «И ночью при луне нет покоя... Зачем потревожили меня? *О боги, боги...*» [1, с. 592] С одной стороны, фраза отражает душевное состояние измученного и сломленного Мастера. С другой, как свидетельствует последующий контекст романа, это самоцитата, Мастер цитирует свой роман, повторяет слова Понтия Пилата. В словах Мастера звучит нежелание возвращаться в реальный мир, отказ от жизни.

Рефрен вновь переходит в античный роман, в роман Мастера. Понтий Пилат видит счастливый сон, который отменяет свершившуюся казнь. Игемона будят, он говорит: «И ночью, и при луне мне нет покоя. *О боги!* У вас тоже плохая должность, Марк. Солдат вы калечите...» [1, с. 623]. Восклицание содержит угрызения совести, признание правды Иешуа, что всякая власть насилие над людьми, осознание невозможности изменить произошедшее, исправить ошибку.

Роман о Мастере и роман Мастера соединились. Начало последней главы. «*Боги, боги мои!* Как грустна вечерняя земля! Как таинственны туманы над болотами. Кто блуждал в этих туманах, кто много страдал перед смертью, кто летел над этой землей, неся на себе непосильный груз, тот это знает. Это знает уставший. И он без сожаления покидает туманы

земли, ее болотца и реки, он отдается с легким сердцем в руки смерти, зная, что только она одна успокоит его» [1, с. 679]. Несомненно, в этих лирических и необыкновенно грустных словах слышен голос самого автора. По свидетельству М. О Чудаковой, Булгаков включил этот абзац в текст «во время правки последнего года» [10, с. 140]. Г. А. Лесскис дает следующий комментарий: «В этих словах выразилось прощание с книгой, трудом всей жизни, прощание с самой жизнью, ощущение трагедии своей и всечеловеческой, страшная усталость от болезни, от жизни, от двухтысячелетней истории» [4, с. 271].

Рефрен дважды звучит в эпилоге. Иван Николаевич наблюдает за неизвестным мечтателем из готического особняка. *«Боги, боги!»* — начнет шептать Иван Николаевич, прячась за решеткой и не сводя разгорающихся глаз с таинственного неизвестного. — Вот еще одна жертва луны... Да, это еще одна жертва, вроде меня» [1, с. 694]. В словах героя воспоминания о прошлых событиях, изменивших его жизнь, осознание связи времен, сопричастности тайнам бытия. Вернувшись домой, герой видит сон (это сон-мечта Понтия Пилата и дарованная ему Мастером «реальность»). *«Боги, боги!»* — говорит, обращая надменное лицо к своему спутнику, тот человек в плаще. — Какая пошлая казнь! Но мне, пожалуйста, скажи, — и тут лицо из надменного превращается в умоляющее, — ведь ее не было?» «Ну, конечно, не было, — отвечает хриплым голосом спутник, — это тебе померещилось» [1, с. 695]. В словах Пилата вместе с угрызениями совести звучит надежда на милосердие и прощение.

Семантика экспрессивных слов указывает на присутствие в тексте субъекта речи. В анализируемом случае одно и то же экспрессивное выражение используют разные субъекты речи. Полисубъектность и частотность междометия «О боги, боги!» делает его выделенным и концептуально значимым в пространстве художественного текста. Повтор междометия определяет общую эмоциональную тональность текста, которая, в свою очередь, связана с концепцией автора и порождена его мировидением. Стилистическая принадлежность междометия к высокой книжной лексике накладывает ограничения на окружающий контекст. Эмоциональная реакция не может быть связана с одним конкретным фактом, событием. Эмотивно-оценочный смысл предусматривает использование определенных когнитивных стратегий: обобщение информации и вынесение на основе этого суждения. С точки зрения этимологии, «О боги, боги!» — обращение к высшим существам, часть ритуальной формулы, после которой следует собственно просьба. При переходе обращения в междометие сохраняется его призывность и торжественность. Междометие «О боги, боги!» эмоционально емкое, оно выражает страдания, грусть, печаль, сожаление, недоумение, порицание и др. Факты и явления действительности оцениваются не только с точки зрения субъекта речи, имплицитно выражены и общечеловеческие ценности. Включенное в контекст размышлений, междометие получает различное смысловое наполнение. В дискурсе романа осуществляется инкорпорирование различных смыслов.

Таким образом, в романе о Мастере голоса повествователя, персонажей, «толпы» взаимодействуют друг с другом, в результате этого возникают диалоги, полилоги, передаются рассказы, мнения, слухи. Формы диалога повествователя с читателем разнообразны: прямое обращение к читателю, риторические и лирические отступления, метатекстовый комментарий. Многоголосие, имитируя живую разговорную речь, определяет полифоническое звучание романа. Коммуникативный режим повествования демонстрирует множество точек зрения, разнообразие речевых манер, экспрессивность.

Литература

1. Булгаков М. А. Избранные сочинения: в 3 т. Т. 2. Жизнь господина де Мольера. Записки покойника. Мастер и Маргарита. М.: Литература, 1999. 704 с.
2. Витгенштейн Л. Философские работы. Ч. 1 / составл., вступ. статья, примеч. М. С Козловой. М.: Гнозис, 1994. 612 с.
3. Левин В. Д. Проза начала века (1900–1920) // История русской литературы: XX век: Серебряный век. М.: Прогресс-Литера, 1995. 704 с.
4. Лесскис Г. А. Триптих М. А. Булгакова о русской революции: «Белая гвардия», «Записки покойника», «Мастер и Маргарита». Комментарии. М.: ОГИ, 1999. 432 с.

5. *Остин Дж.* Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике: сб. статей. Вып. 7. Теория речевых актов. М.: Прогресс, 1986. С. 22–130.
 6. *Пропп В. Я.* Проблемы комизма и смеха. М.: Алетейя, 1997. 284 с.
 7. *Пятигорский А. М.* Философские размышления: Лекции по феноменологии мифа. М.: Языки русской культуры, 1996. 288 с.
 8. *Рюмина М. Т.* Тайны смеха или эстетика комического. М.: Знак, 1998. 249 с.
 9. *Санников В. З.* Русский язык в зеркале языковой игры. М.: Языки славянской культуры, 1999. 533 с.
 10. *Чудакова М. А.* Архив М. А. Булгакова. Материалы для творческой биографии писателя // Записки Отдела рукописей Государственной ордена Ленина библиотеки СССР им. В. И. Ленина. Вып. 37. М.: Гос. социально-экономическое изд-во, 1976. С. 25–151.
 11. *Щукина Д. А.* Пространство в художественном тексте и пространство художественного текста. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2003. 218 с.
-

**Современная русская литература:
аксиологические проблемы
(90-летию со дня рождения В. М. Шукшина посвящается)**

УДК 821.161.1

Ай Хуэйжун,
кандидат филологических наук,
Цзянсуский научно-технический университет
378286809@qq.com

**ЭВОЛЮЦИЯ ОБРАЗА ХОРА И ЕГО ФУНКЦИЙ
В ДРАМАТУРГИЧЕСКОМ МИРЕ А. Н. АРБУЗОВА**

Статья посвящена анализу эволюционного развития функций хора как условного образа и приема и его исчезновения в пьесах советского драматурга А. Н. Арбузова. В «Городе на заре», где хор впервые появляется, обнаруживается сходство с античной драмой в композиционном построении, структуре хора и его функциях. Проявляется и отличие: хор включает в себя героев. В «Иркутской истории» драматург отделил героев от хора и развил проявленную в «Городе на заре» связующую роль хора между сценой и зрительным залом. Главной функцией хора стала медитативно-рефлексивная. На фоне постоянно растущего влияния мира Арбузов уменьшает роль хора «своих людей» в «Счастливых днях несчастливой человека» и переходит к фонограмме в «Победительнице».

Ключевые слова: А. Н. Арбузов, хор, древнегреческая драма, медитативная функция, фонограмма.

Ai Huirong,
Candidate of philological Sciences,
Jiangsu University of Science and Technology
378286809@qq.com

**EVOLUTION OF THE IMAGE OF THE CHORUS AND ITS FUNCTIONS IN THE
DRAMATIC WORLD OF A. ARBUZOV**

The article is devoted to the analysis of the evolutionary development of the functions of the chorus as a conventional image and reception and its disappearance in the plays of the Soviet playwright A.N. Arbuzov. In The City at Dawn, where the chorus first appears, a resemblance to the ancient drama is revealed in the compositional structure, structure of the chorus and its functions. The difference also appears: the chorus includes heroes. In Irkutsk History, the playwright separated the characters from the chorus and developed the connecting role of the chorus shown in the City at Dawn between the stage and the auditorium. The main function of the chorus was meditative-reflective. Against the backdrop of the ever-growing influence of the world, Arbuzov reduces the role of the chorus of “their people” in “Happy Days of an Unlucky Man” and goes on to the phonogram in “The Winner”.

Keywords: A. Arbuzov, the choir of ancient Greek drama, a meditative function, playback.

Пьесы А. Н. Арбузова (1908–1986) неизменно включались в репертуар театров Советского Союза и приняты были в 1960–1980-е гг. театрами западной Европы, Азии, Америки. «В 1982 г. они шли в 34 странах мира» [7, с. 78]: успех пьесам Арбузова обычно

обеспечивало мастерство индивидуализации характеров — особенно популярны были «Таня», «Мой бедный Марат», «Старомодная комедия».

Но мастеру индивидуальных характеров — на всем протяжении его творчества — изредка необходим был хор: в «Городе на заре» (1941), в «Иркутской истории» (1959), в «Счастливых днях несчастливой человека» (1968). Хор вел свое происхождение от древнегреческой трагедии и комедии, и исследователей творчества Арбузова (И. Вишневскую, например) долгое время удовлетворяла характеристика этого героя античной драмы, данная Г. В. Ф. Гегелем: «действительная субстанция самой нравственной героической жизни и деятельности в противоположность отдельным героям — народ, как плодоносная почва, на которой возникают индивиды <...> он не предъявляет деятельно права на героя, находящегося в состоянии борьбы, а лишь теоретически высказывает свое суждение, предостерегает, сочувствует» [5, с. 376].

С 1820-х годов, когда была дана хору эта характеристика, исследование древнегреческой драмы ушло далеко вперед. В России после публикации в последней трети XX века фундаментальных трудов И. Ф. Анненского, О. М. Фрейденберг, В. Н. Ярхо, А. Ф. Лосева, М. Л. Гаспарова, С. И. Радцига, появилась возможность квалифицированного анализа как образной системы отдельной древнегреческой драмы, так и оригинального состава и разнообразных функций хора, что важно для нашей темы. В XX–XXI веках исследование состава и функций хора в древнегреческой трагедии успешно осуществилось В. П. Стратилатовой, Я. Л. Забудской, Н. П. Гоевой. Их работы приобретают существенное значение для изучения драм А. Н. Арбузова с хором, обозначенным в списке действующих лиц. Появилась возможность увидеть эволюцию арбузовского хора вплоть до его исчезновения, замены фоном (или фонограммой) в пьесах последнего периода творчества.

В драматической хронике «Город на заре» обнаруживается композиционное сходство с древнегреческими трагедиями в равномерном распределении хоровых интермедий. Их три, по числу действий, и они находятся между первой и второй картинами каждого действия.

В пьесе Арбузова, как во многих древнегреческих трагедиях, хор появляется после первой сцены, в которой представлены герои и которая в сюжете является экспозицией (она называлась прологом) [11, с. 252].

Структура первой песни «Города на заре» также формировалась по типу греческой. Самое главное в ней — обращение. У греков первая песня (стасим) была обращена к богу, или одному из главных героев, или к явлениям окружающего мира. У Арбузова песня хора (его, вероятно, мужской части) обращена к девушке, оставшейся в родном краю: «Ты приедешь издалека» [1, т. 1, с. 197]. Выстроено обращение по распространенной в первом стасиме конструкции типа «ты» 2-го лица [8, с. 150].

Тематика первого и третьего стасимов в пьесе Арбузова также напоминает некоторые хоровые выступления в древнегреческой трагедии — дает представление о пространстве и времени происходящих событий.

Вот он, край мой незнакомый,
Сопки, лес да тишина,
Солнце светит по-другому,
Странной кажется луна...

<...>

«Прилетели птицы с юга,
На Амур пришла весна». [1, т. 1, с. 197, 250]

Свобода обращения Арбузова с традицией — в составе хора и в преобразовании его функций. Этот образ состоит не из безличных хоревтов, а из комсомольцев, строителей будущего города. Он не обращается к богу, далек от прославляющей функции — гимнической и дифирамбической. У него есть функция действующего лица, как была у античного хора: показаны отношения героев друг с другом и отдельно с хором. Отношение

Хора к героям помогает понять особый смысл этого коллективного образа, его особое назначение.

Поскольку главное для героев — в сжатые сроки построить город, они осуждают, отторгают от себя тех, кто из-за отсутствия навыков или по физической слабости не выполняет положенную норму. Так, они отторгают фантазера Зяблика, все время что-нибудь изобретающего и не выполняющего нормы.

Оксана. <...> Он работал в пяти бригадах, и из всех пяти его выгнали. <...> сегодня достал откуда-то аммонал и взорвал скалу, которая решительно никому не мешала! [1, т. 1, с. 198]

От Зяблики отказалась даже влюбленная в него Оксана, а Хор выслушивает его объяснение: взорвал, потому что ребята, вернувшись с работы, из своей палатки видят только скалу.

Зяблик <...> Я взорвал эту скалу! И теперь по вечерам каждый из вас увидит перспективу будущего города — широкий Амур, полное звезд небо и луну, которая льет свой свет на площадь Фомы Кампанеллы <...> И когда на следующий день наша бригада выйдет на корчевку, она даст двести процентов плана! [1, т. 1, с. 198]

В высшей степени примечательна реакция на объяснение Зяблика не отдельных героев, а Хора: «Очарованный хор провожает уходящего с площадки Зяблика тихим шелестом аплодисментов» [1, т. 1, с. 199] Хвалебная оценочная функция Хора выражается не словами, а символическими движениями. В третьем действии Хор склоняет над героически погибшим Зябликом знамена.

Поскольку Хор не только лирическое сопровождение жизни героев, а сам состоит из них, он их общая душа. Реакция Хора всегда шире и глубже реакции любого, самого беззаветного, самого умного персонажа. Обманом покинувшие город Зорин и Жора справедливо осуждены комсомольцами как предатели. А Хор видит в них обреченных сирот:

«Не кукуй, горька кукушка,
На осине проклятой,
Сядь на белую березу,
Прокукуй над сиротой» [1, т. 1, с. 226]

Традиционная функция античного хора — функция плача — осуществляется по нетрадиционному адресу. Хор в «Городе на заре» оплакивает не героев (над ними склоняют знамена), а предателей с их сиротской «долюшкой».

В этой пьесе Хор обращается не к составляющим его комсомольцам и не к предателям — те его не слышат, а к зрителям: он выполняет свою обычную функцию — посредника между сценой и зрителями [6, с. 46–49]. Состав же хора напоминает данную Гегелем характеристику: это народ, почва, из которой произрастают индивиды-герои.

Другая проблема, которую должен был решить драматург в «Городе на заре», — связать единым драматическим действием «заготовки» отдельных ролей, созданных в 1938–1939 гг. участниками экспериментальной студии А. Арбузова–В. Плучека.

Главная задача существования хора в пьесе — обращение к зрителям — решалась попутно. Поэтому, когда спустя 20 лет в «Иркутской истории» Арбузов вновь пришел к хору, он признал, что в «Городе на заре» этот условный прием «не был художественно выражен до конца» [2, с. 155]. В «Иркутской истории» люди из хора постоянно обращались и к зрителям, и к героям пьесы.

Хор с подобными функциями (выяснение смысла происходящего в беседе с другими героями и непосредственно с публикой) не существовал в античных трагедиях — он существовал в комедиях. Песнь хора в них — парабаса — «обличительное ядро» комедии, исполняя ее, «хор снимал маски и обращался непосредственно к зрителю» [11, с. 218].

У хора «Иркутской истории» нет обличительной функции, и его участники выступают всегда от себя — в беседе и со зрителями, и с героями.

Второй юноша. А разве не может случиться, что сила моей любви переменит тебя неузнаваемо и ты станешь такой прекрасной, что даже я сам не узнаю тебя? [1, т. 1, с. 493]

С античной эпохой ушла поэтика ее трагедии и комедии, ушел хор как обязательная их составляющая. Если он и возникал, например, в XVIII веке в драмах просветителей и романтиков [10, с. 446], автор был свободен в выборе его функций и поэтики, назначением хора была связь сцены и зрительного зала.

«Иркутская история» частично рассказывается хором, ему отведена и эпическая, и лирическая (но без песен), и драматическая роль. У него есть и связующая, композиционная функция. Но главной его функцией в «Иркутской истории» была медитативно-рефлексивная. Этот хор и герои пьесы представляли собой разных людей. Механизм осуществления медитации был следующий. Люди из хора задавали героям вопросы, обращали их внимание на сугубо личные проблемы. Размышления героев оставались «за кадром», но их результат всплывал в следующих сценах.

Хор обращается к Валентине:

У твоего дома играют дети, стриженные, смешные <...> Ты идешь мимо, и ни один не крикнет тебе «мама»!

— Ты вернулась домой одна, тебя никто не разбудит утром. [1, т. 1, с. 515]

В следующей за этим обращением хора сцене Валентина уже приняла решение.

Валя. <...> Я замуж выходить собралась <...> Надоело мне одной-то вертеться. Что же, я всех хуже? [1, т. 1, с. 516]

Убеждает хор и Сердюка, идеального руководителя экскаваторщиков, что не все в его жизни правильно:

Хор. Что же ты за человек, Степан Сердюк?

Сердюк. (подумав). В общем я счастливый человек. <...> Место свое нашел и им доволен.

Хор. (словно укоряя). А человек ты одинокий. [1, т. 1, с. 521]

Сердюк вспоминает о встреченной им на войне девушке, сама девушка рассказывает об их любви и своей смерти, о которой Сердюк не узнал, а вывод сделал: «Нет, не любили меня бабы» [1, т. 1, с. 522]. Зрители знают, что вывод неверный, и, размышляя над судьбой Сердюка, а ранее Ларисы (34 лет), у которой жених, наверное, был, но не встретился, убит где-нибудь под Берлином, осознают, какую роль сыграла война в судьбе этих живых и здоровых, переживших войну людей.

Лиризм создавался личным обращением хора к героям, побуждением подумать над своей судьбой, соединялся с медитацией. Хор побуждал и подняться над индивидуальными судьбами героев, понять их на фоне личной жизни большинства людей, когда называл особо значительные торжественные моменты этой жизни: день бракосочетания, свадебный вальс, день рождения детей и день их перемещения вместе с матерью домой из роддома. Хор заставлял к воспоминаниям и отдельных героев, и всех вместе.

Хор. Милые люди, разве вы не знаете, что на окраине Иркутска есть удивительный дом — ты входишь в него холостым, а выходишь женатым. Как в сказке, не правда ли? [1, т. 1, с. 527]

Режиссер Н. П. Охлопков, поставивший пьесу Арбузова на сцене Театра им. Вл. Маяковского, критик К. Л. Рудницкий справедливо полагают, что хор в «Иркутской истории» — народ [9, с. 153].

На фоне такого возвышенного размышления о личной жизни людей возможно появление исключительно благородного поступка экскаваторщиков, поддержавших жену своего погибшего товарища в самый горький момент ее жизни. И героев — Валю, Виктора, Сергея, и их великодушных товарищей хор объединил словами: «Вот такая история случилась на реке Ангаре, недалеко от города Иркутска» [1, т. 1, с. 493].

«Счастливые дни несчастливого человека» — притча для театра в двух частях. Мораль этой притчи самые внимательные, самые доброжелательные к творчеству Арбузова театроведы И. Л. Вишневская и К. Л. Рудницкий видели в осуждении главного героя профессора Крестовникова — предателя (друзей, любимых, близких) и подлеца. Ни критики, ни зрители не могли предвидеть, что в 1983 году появится пьеса «Победительница», в которой героиня ради успеха в науке украдет труд у любимого однокурсника и изменит ему с профессором, и что у Майи Алейниковой найдутся защитники (например, китайская писательница Чжан Канкан). А между тем после знакомства с Крестовниковым сомнений в его отрицательной оценке не было. «Здесь нет и не может быть никаких разночтений, мораль здесь едина: предательство есть предательство <...>. История Крестовникова не обсуждаема» [4, с. 221–222], — полагала И. Л. Вишневская, и поэтому хор, писала она, в пьесе наименее удавшийся драматургу. Хор из трех человек, с разными характерами, разными оценками героя: один считает его талантливым, другой бездарным, третий слабым. Он в этой пьесе далек от обычного назначения — не выражает единого мнения. Зачем же он? Чтобы убедить, что жизнь сложна? Такая позиция представляется Вишневской неуместной.

Но автор смягчает приговор герою зрителей и критиков построением пьесы, отзовами героев (Настеньки, сначала юного, затем зрелого друга героя Володи Костеницкого), сообщением о рискованном опыте, на который решился Крестовников и теперь умирает на глазах зрителей.

Критики полагали, что Арбузов не показал социальные истоки предателей Крестовниковых, не прояснил до конца обстановку 1930-х годов с ее заботой о бдительности — любимом понятии Крестовникова. Но суть позиции автора не в оправдании Крестовникова реалиями 1930-х годов. Арбузов выразил ее фонограммой — звуками «веселого, азартного шума волейбольной игры: <...> Поддача, блок, мертвые удары, падения, отчаянные крики играющих» [1, т. 2, с. 80, 152]. Дважды в жизни Крестовников, послав мяч, уходил от ответного удара, уезжал от ситуации, не принимал за нее ответственность: первый раз в 24 года, когда предал друга и услышал от учителя слово «подлость», второй раз в 42 года, когда не поверил любимой Настеньке и уехал, не простившись.

Три представителя человечества — хор — оценивают Крестовникова в соответствии со своими характерами и понятиями. Этого мало, чтобы понять жизнь показанного автором героя. Этого и недостаточно, чтобы помочь герою жить. Автор внушает мысль: каждый человек сам, по-своему помогает себе состояться. Хор в пьесе, по существу, ставит проблему возможности осуществить свои функции во время усилившейся атомизации людей и проблему собственной необходимости.

Крестовников уверен, что отдаст все силы, с риском для жизни поставит научные опыты, но боится, что кто-то более талантливый обгонит его на пути к цели. Чтобы достичь этой цели — состояться как большой ученый — он с опаской смотрит на окружающих: помогут ли, не предадут ли? И предает их первый. Его нравственная неразборчивость — от боязни за себя, за свою судьбу. Он переживает не подлость свою в разговоре с Бергом, а то, что его учитель увидел ее и презрел. Чтобы не отвечать за собственную подлость, надо уехать и не думать о ней — все предадут.

Психология Крестовникова особенно ясна на фоне убеждения «победительницы» — Майи Алейниковой — и ее любимого Кирилла. В отличие от Крестовникова, Майя совсем не талантлива и ясно отдает себе в этом отчет.

Майя. Наверное, для тебя я слишком обыкновенная. <...> Как легко тебе все давалось — а мне это было не по карману, я должна была жить настойчиво. <...> я сказала себе <...> Не отступлю ни перед чем! [3, с. 156]

Она искренне не понимает Кирилла, который рвет с ней после того, как она выдала за свою его успешную работу, заняла его место в научной экспедиции и отдалась там руководителю-профессору.

Сцены пьесы сопровождается звуками фонограммы, воспроизводящими разные голоса мира (не хора современников одного города или одной страны). В фонограмме мира среди различных голосов-сознаний явственно звучат два мотива. Одни голоса воспроизводят песни, стихи о любви, о природе, обрывки объяснений в любви на разных языках, мольбу мальчика найти его любимого щеночка. Другие голоса — о том, что разъедает людские души и способствует оскудению, деградации природы: это брачное объявление с указанием желанного возраста и места проживания будущего спутника жизни; газетные заметки типа «Смог губит все живое»; это «Хальт! Хальт! Хенде хох!» [3, с. 156, 153], столь памятные поколению, пережившему гитлеровское нашествие. Оба мотива созвучны сценам из жизни Майи, приехавшей в Москву, чтобы стать биологом, и предающей ради карьеры любимых. И все звучащие мотивы подключаются к строчкам Данте, которые являются вечным напоминанием всем живущим об ответственности за прожитую жизнь.

Земную жизнь пройдя до половины,
Я очутился в сумрачном лесу. [3, с. 140]

Героиня с размахом празднует сорокалетний юбилей, и все сцены (кроме последней «сказочной», с погибшим от рук браконьеров Кириллом и его дочерью) однозначно обвиняют Майю: растеряла к сорока годам близких, не состоялась как ученый (на юбилее превозносят ее талант организатора, ее мужские качества). Сама Майя осуждает себя, когда вспоминает как перед экспедицией, испугавшись измены Кириллу, она захотела остаться, а Кирилл крикнул: «Нет! Твой поезд трогается — беги же! И будь счастлива... Будь свободна!» [3, с. 159]

Согласно Арбузову, это дар Кирилла — свобода — дар истинно любящего человека. И пусть путь Майи был полон ошибок и предательств, она прошла его сама, у нее было право выбора. И в конце концов Майя сама себя осудила, узнав о смерти Кирилла («Единственного. Моего» [3, с. 158]). А раз смогла осознать свою вину, значит ее голос заслуживает того, чтобы звучать некоей оппозицией в диалоге мира — диалоге любви и расчетливой выгоды, которая губит мир. В мире борьбы между любовью и оскудением душ и природы сражаться с темными чувствами в душе неталантливому, но энергичному и организованному человеку, способна, полагает Арбузов, только любовь.

Фонограмма утверждает, что люди живут не только в своей стране — в мире разнонаправленных сил, и какая из них победит в душе, в жизни человека, зависит от него самого и его близких.

Ориентация на влияние мировых процессов исключила для драматургии возможность показывать коллективное влияние хора «своих людей», сделала процесс становления личности человека индивидуальным, непредсказуемым. Хор ушел из пьес Арбузова, хотя любовь драматурга к условным приемам, связывающим сцену со зрительным залом, осталась.

Литература

1. Арбузов А. Н. Избранное: в 2 т. М.: Искусство, 1981. Т. 1: 728 с., Т. 2: 792 с.
2. Арбузов А. Н. Как была написана «Иркутская история» // Вопросы литературы. 1960. № 10. С. 148–160.
3. Арбузов А. Н. Победительница // Театр. 1983. № 4. С. 139–159.
4. Вишневская И. Л. Алексей Арбузов: очерк творчества. М.: Сов. писатель, 1971. 231 с.

5. Гегель Г. В. Ф. Сочинение: в 14 т. М.: Изд-во соц-экон. лит-ры, 1958. Т. 14: Лекции по эстетике. 440 с.
 6. Гоева Н. П. Коммуникативные функции хора в античном театре // Культура и цивилизация. 2013. № 1–2. С. 45–49.
 7. Дангулова Е. Беседа с А. Арбузовым: Пьесы в доброй борьбе // Современная драматургия. 1982. № 1. С. 232–249.
 8. Забудская Я. Л. Функциональное значение хора в жанровой структуре греческой трагедии: диссертация ... кандидата филологических наук. М., 2001. 191 с.
 9. Рудницкий К. Л. О пьесах А. Арбузова и В. Розова // Вопросы театра. М.: Всерос. театр. общ-во, 1975. С. 143–185.
 10. Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост. Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. М.: Просвещение, 1974. 509 с.
 11. Ярхо В. Н. Античная культура: Литература. Театр. Искусство. Философия. Наука: словарь-справочник / под ред. В. Н. Ярхо. М.: Высшая школа, 1995. 381 с.
-

УДК 82.161.1+165.1

Большакова Алла Юрьевна,
доктор филологических наук,
ведущий научный сотрудник,
Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН
allabolshakova@mail.ru

**МОДЕРНИСТСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В ДЕРЕВЕНСКОЙ ПРОЗЕ:
В. М. ШУКШИН И В. П. АСТАФЬЕВ**

Цель статьи — внести коррективы в ряд устоявшихся суждений, в разной мере, но в общем итоге направленных на снижение оценки русской деревенской прозы. Актуальность этого литературного направления, в частности, обнаруживается через продолжение его традиций в современной литературе (жанр, сюжет, метод). Внимание уделяется полемике с концепциями, направленными на отделение Шукшина от его современников-классиков. Основная часть статьи посвящена обоснованию тезиса о диалектике реализма и модернизма в прозе Шукшина и Астафьева как ведущих представителей деревенской прозы. В противовес устоявшимся мнениям, определяющим этих писателей в ряды сугубых реалистов, автор статьи пытается доказать существование в их прозе модернистских тенденций, позволяющих с новой точки зрения оценить значение и смысл их творческого наследия.

Ключевые слова: русская деревенская проза, В. М. Шукшин, В. П. Астафьев, модернизм, современная литература, жанр, сюжет.

Bolshakova Alla Yu.,
Doctor of philological Sciences,
leading researcher
Gorky Institute of world literature
allabolshakova@mail.ru

**MODERNIST TRENDS IN THE VILLAGE PROSE:
V. SHUKSHIN AND V. ASTAFIEV**

The purpose of the article is to make adjustments to the opinions aimed at reducing a meaning of the Russian Village prose. The relevance of this literary direction can be proved by the fact of continuation of its traditions in contemporary Russian literature (genre, plot, method). A special attention is paid to the author's polemics with concepts aimed at separating V. Shukshin from his classical contemporaries. The main part of the article is devoted to the substantiation of thesis about the dialectic of realism and modernism in the prose of Shukshin and Astafiev as the leading representatives of the Village prose. In contrast to a popular opinion determining these writers to the ranks of the purely realist, the author tries to prove the existence of modernist trends in their prose allowing a new perspective to assess the value and meaning of their creative heritage.

Keywords: Russian Village prose, Shukshin, Astafiev, modernism, contemporary literature, genre, plot.

Писатели-деревенщики и современная литература. Актуальна ли по сей день русская деревенская проза в лице ее ведущих представителей? Вопрос, на который могут быть диаметрально противоположные ответы. Но все они требуют доказательств, что предполагает, на мой взгляд, внимание к тому, насколько востребованы художественные установки таких классиков, как, скажем, Василий Шукшин или Виктор Астафьев, в современном литературном процессе. В данном случае следует обратить внимание на продолжение традиций русского модернизма (не путать с постмодернизмом!), о котором пойдет речь в этой статье, и жанра новеллистики: к примеру, в творчестве ведущего прозаика, как Борис Евсеев, в чьем творчестве проявляется неомодернизм — глубоко христианский по своей сути. Новый тип рассказа-новеллы у него, как и у упомянутых авторов, сочетает в себе

напряженную событийность западной новеллы с традиционной лиричностью русского рассказа. Назову, к примеру, пронзительный «Сураз» Шукшина, напоминающий по трагичности действия и развязки сюжета о свободе чувств — «Легкое дыхание» И. Бунина. У Евсеева эту линию продолжает новелла «Живорез» о вольном человеке — батшке Махно. Астафьев обогатил русскую новеллистику такими щемящими историями «простой судьбы», как «Людочка», «Пролетный гусь». Перед нами, как и в опытах современной прозы, — попытка представить сплав романа и рассказа, уже вмещающего в себя не только отдельный эпизод, но целую жизнь: сказать о всеобщем, но на сжатом текстовом пространстве.

Особо важна востребованность сюжетности и даже остросюжетности в «серьезной» русской литературе XXI в., которая, при всех ее достоинствах, была и остается малосюжетной (даже, к примеру, лучшие её образцы — романы В. Личутина «Беглец из рая» или «В ожидании Бога»). На фоне элегической литературной рефлексии на требование сюжетности в своё время ответили «Калина красная», «Сураз» Шукшина, «Людочка», «Печальный детектив» Астафьева, «Русские детективные истории» Можаяева и др. Сейчас сюжетна, в основном, массовая литература, угощающая заскучавшего читателя виртуальными фэнтези, эротической эквилибристикой и смердящими ужасами. Исключение, к примеру, — Юрий Поляков, который работает на двух рецептивных уровнях: его романы «Замыслил я побег», «Грибной царь», «Гипсовый трубач» и др. можно воспринимать сугубо сюжетно, ибо это интересные истории, но глубинный уровень прочтения открывает философию времени и личности. По сути, это продолжение линии таких писателей, как Шукшин, которые интересны и доступны массовому читателю, но одновременно их тексты исполнены глубинных смыслов и идей.

Векторы критического снижения. Дальнейшие размышления об актуальности таких классиков, как Шукшин или Астафьев, лучше продолжить в контексте ревизии критических суждений, направленных на *снижение значения деревенской прозы* в литературном процессе. Обозначу несколько векторов снижения.

Подмена литературности. Прежде всего — искажение сути творчества этих писателей через подмену их литературных текстов иным, «реальным» материалом, на котором и строятся досужие рассуждения критика. Это то же самое, что подменить красивую статью прототипом, обсудить его и автора физические недостатки и поведение в быту, а затем сделать оценку собственно произведения искусства.

Подобная вульгаризация наблюдается в книге А. Разуваловой, подвергающей мастеров деревенской прозы тенденциозной критике и построенной, в основном, не на анализе художественных текстов (собственно, и определяющих лицо литературного направления), а на сопутствующем материале: художественных критериев, которые помогли бы автору удерживать планку объективности, в книге явно не хватает. Жаль, что так получилось — ведь автором проделана по-настоящему серьезная работа, собран и обработан большой историко-литературный материал, но тезисы и выводы далеки от сути.

Вот наиболее «невинный» образец авторского стиля, практически низводящий «деревенщиков» до... ряженных: «Выбор (деревенщиками. — А. Б.) одежды, костюма, вариантов самопозиционирования выполнял обычную функцию — проводил границу между “чужими” и “своими”, причем в число “своих” включался не только “ближний” круг... но и предельно условная общность — “народ”» [4, с. 113]. В частности, муссируется утилитарное использование стереотипа советских лет, «доказывавшего» народность — а точнее простонародность — Шукшина как «простого, обыкновенного» героя «в кирзовых сапогах». Но тем ли его уникальная творческая личность нам до сих пор интересна?!

В целом, перед нами — перенос на литературный материал методов вульгарной социологии. Писаревщина в худшем варианте, когда литературная реальность подменяется собственно реальной действительностью: литература воспринимается как ее зеркало, а законы и специфика художественных миров вовсе не учитываются.

Снижение через неоправданное возвышение. Название книги В. Васильева «Сюжетная типология русской литературы XI–XX вв. (Архетипы русской культуры). От Средне-

вековья к Новому времени» (2009) обещает рассмотрение русской литературы в ее тысячелетнем развитии как единого целого. Но что на проверку? Автор весьма формально структурирует движение русской литературы через два «сквозных» сюжета: о Христе и Антихристе и — о «доброй» и «злой» жене. Несмотря на обобщающую заявку автора в названии книги, построение ее весьма эклектично, о чем свидетельствует и ограниченный выбор лишь двух сюжетных линий, и обращение, в основном, к средневековому материалу, тогда как Новое время представлено только «Дымом» Тургенева, а Новейшее — двумя рассказами Шукшина. Умозрительность авторского подхода, состоящего в объединении разнородных произведений и героев по сугубо формальному принципу, сказывается, к примеру, в «подтягивании» «жизнеописания Спирьки Расторгуева» («Сураз» Шукшина) до «жизнеописания князя Святополка» («Сказание о Борисе и Глебе») и даже... АнтиХриста.

Отделение Шукшина от классиков XX в. Стереотип последних десятилетий (но всякий раз неожиданный!) — немотивированное отделение Василия Шукшина от таких классиков деревенской прозы, как Виктор Астафьев, Василий Белов, Валентин Распутин. Наверное, иным шукшинистам кажется, что деревенская проза теперь уже есть нечто скучное, устарелое, и если отделить от нее «своего» писателя, то он станет более интересным и актуальным?! Понятно это было в перестроечных 80-х, когда в СССР деревенская проза числилась по ведомству советской литературы, от которой срочно надо было откреститься. Знали ль советские критики, что в мировой русистике ещё тогда это направление получило статус «литературы нравственной оппозиции» (Гр. Сви́рский) по отношению к советскости? В истории русской литературы второй половины XX в. оно заняло центральное место как русская литература советского периода, альтернативная официальному методу соцреализма. Как отмечалось в мировой русистике, деревенская проза, «войдя с конца 1950-х гг. в основное течение русской литературы, породила одни из самых значительных произведений XX в.» [7, с. 293] и стала «наиболее убедительным свидетельством ее выживания в многонациональном СССР в период застоя» [8, с. IX]. Относясь к деревенской прозе как к прямой наследнице русской классики XIX в., мировая русистика искала именно в ней разгадку русской души в ее устремленности к идеалу — в противовес ощущению бесцельности, абсурдности бытия.

В результате отделения Шукшина от этого классического направления не только снижается статус писателя, но искажается суть его творчества, его эстетического идеала — крестьянского и для него, и для деревенской прозы, — с высоты которого судит историческую реальность художник. Тем не менее заблуждения не чужды даже самым приверженным деревенской прозе русистам.

Бытует мнение, что творчество Шукшина — не деревенская проза, поскольку у него нет присущей ей ностальгии и писал он о процессах миграции в город, об уходящих из села, а не о деревенских старушках и детях, не о сельском труде и не о повседневном быте (таковы главные герои, темы и жизненный материал данного литературного направления, по мнению иных критиков). К сожалению, сие заблуждение не минуло даже таких значительных исследователей деревенской прозы, как, к примеру, К. Парте, которая, в противоречие своим же принципам, в предисловии к американскому изданию Шукшина уравнивает деревенскую прозу с «послесталинской сельской литературой» в целом, а значит — с соцреалистическими произведениями о советских колхозах: «Шукшин предоставляет гораздо больше поводов для отделения его от послесталинской сельской литературы, нежели для отождествления с ней» [9, с. IX]. Многоликие герои Шукшина волей критика сводятся к сельским водителям и другим представителям неаграрных профессий; самобытные философы, искатели высшей идеи и смысла жизни превращаются в искателей развлечений, которые «в свободное время стремятся найти свой личный праздник», тогда как «деревенская проза сосредоточена на старухах и детях, на достоинствах сельского труда. Тогда как шукшинские характеры живут ради ночей и выходных, обитатели деревенской прозы гораздо более склонны к повседневной рутине (тому, что по-русски называется быт)» [9, с. IX].

Оставляя в стороне неоправданное снижение высокого пафоса деревенской прозы, эстетизирующей (к примеру, в «Ладе» В. Белова или «Последнем поклоне», «Оде русскому огороду» В. Астафьева) даже повседневные крестьянские дела и занятия, отмечу главное: ни жизненный материал, ни тематическая основа произведения не есть определяющий деревенскую прозу фактор. Так Белов в романе «Всё впереди» и «Воспитании по доктору Споку», Астафьев в «Печальном детективе», Распутин в повести «Дочь Ивана, мать Ивана» писали о городе, однако никто не причисляет их к городской прозе. К тому же половина творческого наследия Астафьева посвящена войне, однако делить его между военной и деревенской прозой как-то не принято. Ведь главное — идеалы и художественные критерии, ценностные ориентации и мировоззренческая позиция, с высоты которых изображает реальность писатель. Именно это определяет лицо того или иного литературного направления.

Времена меняются — позиции критиков, в зависимости от ситуации, нередко тоже. Напомню же ответ самого Шукшина советским критикам, в то время обвинявшим его в «глухой злобе» к городу. В статье «Вопросы самому себе» он высказывает отношение к процессам миграции: «Если есть что-то похожее на неприязнь к городу — ревность: он сманивает из деревни молодежь. Здесь начинается боль и тревога». Ностальгический пафос автора — «показывая деревню, выявить всё в ней прекрасное; если уж ушел, то хоть помни, что оставил!» [6, т. III, с. 579–580]. Общая для деревенской прозы установка: с позиций крестьянского эстетического идеала увидеть и сохранить в памяти всё прекрасное и возвышенное в уходящей Руси-Деревне.

Модернизм деревенской прозы. Обратимся к поэтике В. Шукшина в его общности с такими представителями деревенской прозы, как В. Астафьев. К опытам обновления реалистических принципов через модернистское мироощущение, свидетельствующим о торжестве субъектных форм мировидения (автора, героя) над бытовавшим в их время представлением о литературе как «зеркальном отражении» реальности.

Астафьеву, Шукшину, как и их нынешним продолжателям, удалось выразить в самом *«веществе литературы»*, ее онтологических пластах, феноменальность народной судьбы, осознание нацией своей русскости... Продолжающиеся и сейчас в нашей литературе эти процессы начались не вдруг и не сегодня. Особенно резко заявили они о себе возрождением в нашей деревенской прозе традиций русского модернизма. Да-да, того самого модернизма, не раз оплеванного, оболганного, оклеветанного — и, тем не менее, давшего миру величайшие творения, составившие гордость и славу русской литературы. Начиная с Н. Гоголя и Ф. Достоевского, в творчестве которых и берет начало традиция русского модерна, эта традиция заявила о себе в полный голос творениями И. Бунина, М. Булгакова, А. Платонова, Л. Леонова — вплоть до «деревенщиков» (В. Астафьева, В. Шукшина).

Деревенская проза в ее модернистском измерении бросала вызов вульгарному материализму прежнего периода, обратившись к восстановлению представлений *о духовности как части реальности* и расширив тем самым представления о последней и о реализме также. Это, в частности, выражалось в художественной реализации «переживаемого времени» — субъективных формах темпоральности и образах памяти: темпоральная полифония деревенской прозы сближала стиль ее письма с опытами модернистского толка. Закон «обратной прогрессии» личностного времени своеобразно претворяется у Шукшина в новелле «Сураз» — и в повествовательном времени автора, и в фабульном: через сюжетно-композиционное развертывание событий от равновесия в жизни героя, находящегося в расцвете сил, — к самосвертыванию его жизненных сроков и гибели, а также через экскурсы в детство героя через воспоминания, вплоть до предыстории рождения «сураза».

Стихия времени в деревенской прозе предстает как зыбкая, многомерная субстанция: происходит пересмотр традиционных реалистических представлений о времени, пространстве, природе вещей. Возникает размытость очертаний знакомых предметов, материальных форм и сфер; преодолеваются границы сугубо человеческого, привычных представлений о мире — через авторское остранение, взгляд на «привычное» с философской дистанции, проникновение в ирреальное, иррациональное измерение времени.

Так у К. Воробьева в повести «Почем в Ракитном радости» авторское «я» несет в себе противодействие ситуации утраты, исчезновения (людей, возможностей судьбы, жизненных периодов). Мир души, памяти оказывается куда важнее и сильнее, чем это казалось в бытность материалистического отрицания его значительности.

...Куда исчезает — и исчезает ли? — из мира то, что потрясло когда-то все корешки его души... (задумывается повествователь. — А. Б.). Куда может деться тот бесконечно огромный серый мартовский день?.. Нет, это не исчезает из мира. Оно навсегда остается в своем первозданном виде, с началом, продолжением и концом, и хранится в кладовке вселенной где-нибудь там в космосе, как суть и основание жизни... [2, т. 1, с. 418] (курсив наш. — А. Б.).

Материя памяти В. Астафьева. Торжество субъектных форм памяти, воображения, с особой смелостью «материализованных» Астафьевым в прологе в «Оде русскому огороду», обнажает условность человеческих представлений о времени и о себе. Но модернистские интенции деревенщиков наталкиваются и на сопротивление художественной действительности. Реальность прозы в ее объективных формах порой выступает как сфера преодоления (автора, героя, читателя) — в поисках идеала, восстановления духовности, человечности. Потому в «Оде» странствия повествователя перемещены из «реальной» действительности в субъектную сферу его памяти, на наших глазах воскрешающей красоту и возвышенность Бытия — в противовес войнам, разрушению.

Уникальный эффект достигается введением мотива сновидения, в свете которого все дальнейшее повествование о «русском огороде» воспринимается в условном плане — как путешествие автора-повествователя по местам своих воспоминаний о земле и людях, бесконечно дорогих ему.

Сколько раз погибал я в мучительных снах! И все-таки воскресал и воскресал. На смену жутко гудящему огню, гремучему дыму взрывов неожиданно хлынут пестрые поляны в цветах; шумливая березовая роща; тихий кедр на мшиной горе; вспененная потоком река; коромысло радуги над нею; остров, обметанный зеленым мехом тальника; степенный деревенский огород возле крестьянского двора [1, т. VIII, с. 8].

Видения повествователя обретают статус *альтернативной* (по отношению к социо-исторической) *реальности как единственно подлинной* — вплоть до воссоздания субъектных (темпоральных) сфер повествователя в пластических, «материальных» формах. А память словно бы становится самостоятельным субъектом бытия, вступающим в негласный диалог с автором и позволяющим ему прорваться сквозь поток разрушительного исторического времени:

Память моя, память, что ты делаешь со мной?!.. Память моя, сотвори еще раз чудо, сними с души тревогу, тупой гнет усталости, пробудившей угрюмость и отравляющую сладость одиночества. И воскреси, — слышишь? — воскреси во мне мальчика, дай успокоиться и очиститься возле него [1, т. VIII, с. 7–8].

Воссоздание подлинного мира автора-повествователя (родной земли, где в кругу семьи проходило его счастливое детство) обнаруживает нередкий в деревенской прозе (но здесь особенно яркий!) синдром «счастливой памяти» как специфического, сугубо человеческого свойства *иметь своё прошлое и сохранять его*. Недаром, обращаясь к памяти, моля ее о чуде воскресения, автор-повествователь в «Оде» закликает именем Бога как высшего, последнего прибежища отчаявшейся души. Воскрешение памяти — попытка человека приобщиться к Вечности, Божественному началу:

Ну хочешь я, безбожник, именем Господним закликать тебя стану, как однажды, оглушенный и ослепленный войною, молил поднять меня со дна мертвых пучин и хоть что-нибудь найти в темном и омертвелом нутре? И вспомнил, вспомнил то, что хотели во мне убить, а вспомнив, оживил мальчика — и пустота снова наполнилась звуками, красками, запахами... Озари же, память мальчика... [1, т. VIII, с. 8].

Обладание прошлым одновременно с обладанием настоящим — один из признаков Вечности [3, с. 34].

Материя идей В. Шукшина. Одной из уникальных фигур в общей картине модернистских тенденций можно назвать В. Шукшина, чье имя — опять же подчеркну — нередко выступает за пределы общих рядов деревенщиков. Думается, еще из-за того, что именно у него модернистские свойства проявились и с неожиданной силой, но и с удивительной самобытностью, выделившей его «из рядов», но и показавшей творческий потенциал литературного направления — не узанный, не познанный до сих пор.

Очевидно, первый, кто не побоялся сказать о возрождении русского модернизма в творчестве деревенщиков, — именно автор книги о Шукшине, В. Сигов:

В произведениях Шукшина... органически, на уровне художественного открытия сопрягаются художественные средства реализма и модернизма. С Блоком и символистами Шукшина сближает использование «экспрессионистских» художественных средств, которые позволяют «тайно бороться» с требованиями нормативной эстетики, наполнять произведение «размышлениями», несовместимыми с пребыванием в рядах «социалистических реалистов» [5, с. 87].

Модернистский стиль Шукшина складывается на грани возможного и невозможного, объективно существующего и субъективного, организуя «ткань идей» в его прозе. В продолжение модернистских тенденций Достоевского, герой его выступает как *носитель идеи*, преступая в своем сознании пределы возможного, веря в его беспредельность. Таковы герои рассказов «Упорный» (идея вечного движения), «Верую!» (идея веры), «Сураз» (идея красоты и свободы), «Микроскоп» (идея множественности возможных миров). Показательно «говорящее» имя героя рассказа «Упорный» — *Моня*: в нем и модернистская идея мономиров (субъектных сфер), каждый из которых имеет право на существование, и обозначение «носителя моноидеи» (идеи-фикс). «Идея эта, какая в него вошла, подчиняла себе всего Моню: больше он ни о чем не мог думать...» [6, т. III, с. 110]. Однако сознание и реальность расходятся. Сельский Кулибин создает «чертеж вечного двигателя» *вместо* жизни, веря в полную подвластность реальности человеческому разуму. По сути, в рассказе модернистски интерпретируется соцреалистическая модель «светлого будущего» в его «неостановимом движении»: чертеж реальности, моноидея существует отдельно от реальной жизни, которая, все более отдаляясь, погружается в хаос распада.

Неудача создателя перпетуум мобиле, обнаруживает *неразрешимость ситуации*, но не как слабость, а — *условие повествования*, где происходит столкновение сторон (человек & реальность), каждая из которых по-своему права. Эта *множественность параллельно существующих миров* — модернистское условие шукшинской вселенной, охваченной броуновским движением.

Таким образом, здесь реализуется модернистский принцип *объективизации субъективного*, когда каждый субъект (носитель моноидеи, мономира) имеет свою правду. Именно потому натурфилософская концовка рассказа снимает кажущуюся неразрешимость ситуации с созданием вечного двигателя. В отличие от рукотворного (невозможного в реальности), природный «механизм» жизнотворчества как раз и реализует идею вечного движения — неуправляемого, впрочем, человеческим разумом.

Моня сидел в горнице, смотрел в окно. Верхняя часть окна уже занялась красным — всходило солнце. Село пробуждалось; хлопали ворота, мычали коровы, собираясь в табун. Переговаривались люди, уже где-то и покрикивали друг на друга... Все как положено. Слава богу, хоть тут-то все ясно, думал Моня. Солнце всходит и заходит — недосыгаемое, неистощимое, вечное. А тут тебе шуруют: кричат, спешат, трудятся, поливают капусту... Радости подсчитывают, удачи. Хэх!... Люди, милые люди... Здравствуйте!» [6, т. III, с. 124].

Кажущаяся бессмысленность жизни и ее броуновского движения преодолевается онтологически. Вечные двигатели этого неостановимого движения — страсть, самолюбие, поиск смысла жизни, жажда первооткрывательства... Сюжетный ход автора в «Упорном» — приведение в действие идеи, кажется, невозможного — ведет к неожиданным результатам, обнаруживая реальный вечный двигатель в человеческой душе и в природе вещей: «*Да ну!.. Что значит — невозможен?*» [6, т. III, с. 110].

По сути, здесь проявляет себя и модернистский принцип антинормативности: нельзя, значит можно! «Это черт знает что!.. Как сговорились, — сражается мысленно Моня с противниками перпетуум мобиле. — Ведь ясно же, ребенку ясно: колесо не может не вертеться! Нет, оно, видите ли, не должно вертеться. Ну что это?!» [6, т. III, с. 120]. Шукшинский поиск здесь и далее — своего рода показатель истощенности прежних норм, культурных ходов. Такой показатель возникает, к примеру, в рассказе «Верую!», где действие происходит в доме приехавшего в село на лечение попа, ведущего под водку философские беседы с сельчанами. Развертывающийся на деревенских подмостках спектакль абсурда самым иррациональным образом приводит к поиску и утверждению истины:

Поп говорил громко, лицо его пылало, он вспотел. «— Ты пришел узнать: во что верить? Ты правильно догадался: у верующих душа не болит. Но во что верить? Верь в Жизнь. Чем все это кончится, не знаю. Куда все устремилось, тоже не знаю. Но мне крайне интересно бежать со всеми вместе, а если удастся, то и обогнать других... Зло? Ну — зло...» [6, т. II, с. 452].

На первый план, как видно в ситуации хаотичного, броуновского (кажется, бесцельного?) движения, выходит «эстетика существования» как мораль конкретного поступка, дающего человеку *шанс на «самоизобретение»*. *Онтологическая норма прева-лирует над этической*, т.к. из официальной этической нормы (ср. кризис соцреалистической модели) ушла полнота жизни, а с ней и сама этика. Потому в название, скажем, истории Б. Можая о выходящем из колхоза сельчанине вынесено слово «Живой» (это прозвище героя), многократно варьируемое и обыгрываемое в самом тексте. Но эпистемологическое сомнение в нормативности официальной морали обнаруживает себя и в «Уроках французского» В. Распутина, и в «Суразе» В. Шукшина, напоминающем по трагичности действия и развязки сюжета о попытке свободной любви — «Легкое дыхание» И. Бунина. И тут и там в центре — идея отрицания жизни, где нет места правде чувств, полноте бытия: жить нравственно значит вернуть в эпическое измерение утраченную полноту жизни.

Модернистская антинормативность Шукшина воплощена в мире перевернутых смыслов, сдвинутых границ, преодоленных преград: там властвует *антинорма*, на поверку оказывающаяся *внутренней нормой* во внешне ненормативном, хаотизированном мире. Потому и возникает тип героя-чудика: ему, носителю моноидеи как воплощения «своей», «параллельной» реальности — тоже есть место в этом мире (место, не обозначенное на «чертеже» соцреалистического «завтра»). Идея у такого героя возникает как субъектное поле, организующее «норму» отдельно взятого человеческого «я». Показательны в этом плане и сами названия шукшинских рассказов: «Чудик», «Дебил», «Психопат», «Скандал» (первоначальное название «Сураза»), «Дурак» (первоначальное название «Степки»); цикла «Непутевые люди». Названия становятся и средоточием несостыкующихся элементов бытия, алогизма распадающейся вселенной (ср.: «Космос, нервная система и шмат сала»).

Подводя итоги, отмечу: взаимопроникновение реалистического и модернистского дискурсов, очевидно, вступает в нашей литературе в новую фазу. С легкой руки таких классиков XX в., как Шукшин или Астафьев, изменилось само понятие ирреального, невозможного, ненормального, которое уже претендует на органичное включение в материю бытия — на правах особого, но присущего ему (и нередко высшего) элемента. В неомодернистских произведениях нового столетия смешение (и смещение) этих ролей становится знаком недостаточности наших знаний о мире и о самих возможностях перевернувшейся (и лишь укладывающейся) реальности. Реальности России в эпистемологическом разрыве. Реальности русского человека в «сверхновом» мире сдвинутых ценностей недавнего прошлого и, будем надеяться, возвращаемых идеалов...

Литература

1. Астафьев В. П. Собр. соч.: в 15 т. Красноярск: Офсет, 1997–1998.
2. Воробьев К. Д. Собр. соч.: в 3 т. М.: Современник, 1991.
3. Гийо М. Происхождение идеи Времени. СПб.: Тов-во «Знание», 1899.

4. *Разувалова А. И.* Писатели-«деревенщики». Литература и консервативная идеология 1970-х годов. М.: НЛЮ, 2015. 612 с.
 5. *Сигов В. В.* Русская идея В. Шукшина: концепция народного характера и национальной судьбы в прозе. М.: Интеллект-центр, 1999. 302 с.
 6. *Шукишин В. М.* Собр. соч.: в 3 т. М.: Молодая гвардия, 1984–1985.
 7. *Brown E. J.* Russian Literature Since the Revolution. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1982.
 8. *Parthé K.* Russian Village Prose: The Radiant Past. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992.
 9. Parthé K. Shukshin at Large // Vasily Shukshin. Stories from a Siberian Village. Transl. by L. Michael and J. Givens. Foreword by K. Parthe. DeKalb, Illinois: Northern Illinois University Press, 1996. P. IX–XIV.
-

УДК 821.161.1

Гончаров Пётр Андреевич,
доктор филологических наук, профессор,
Мичуринский государственный аграрный университет
goncharovpa2015@yandex.ru

ФАЗА ГЕНЕЗИСА «ДЕРЕВЕНСКОЙ ПРОЗЫ»

«Производственная литература» — доминирующий феномен официальной советской культуры 1930–1950-х годов. В статье на материале шукшинских произведений прослеживается процесс и перипетии рождения на рубеже 1950–1960-х годов художественного феномена «деревенской прозы» в недрах «производственной литературы» через пародирование и преодоление соцреалистического канона, через возвращение к традиционным этическим и эстетическим ценностям предшествующих эпох. Рассказы В. Шукшина «Светлые души», «Из детских лет Ивана Попова», киносценарий «Живет такой парень», некоторые произведения Ф. Абрамова, В. Распутина и другие рассматриваются в качестве явлений, заключающих в себе «переходные» элементы от одной эстетической системы к другой. В статье актуализируются и анализируются некоторые внелитературные события (партийные и государственные документы, кинофильмы и т.п.), оказавшие значительное влияние на векторы развития литературного процесса исследуемого периода.

Ключевые слова: производственная литература, деревенская проза, В. Шукшин, рассказ, «Светлые души», «Живет такой парень», пародирование

Goncharov Pyotr A.,
Doctor of Philology, Professor,
Michurinsky state agrarian University
goncharovpa2015@yandex.ru

GENESIS PHASE OF “VILLAGE PROSE”

“Industrial literature” is the dominant phenomenon of official Soviet culture of the 1930–1950s. The article on the material of Shukshin’s works traces the process and ups and downs of birth at the turn of the 1950–1960s of the artistic phenomenon of “village prose” in the bowels of “industrial literature” through mimicking and overcoming the socialist-realistic canon, through a return to the traditional ethical and aesthetic values of previous eras. The stories of V. Shukshin “Bright souls”, “From the childhood of Ivan Popov”, the screenplay “Such a guy lives”, some works by F. Abramov, V. Rasputin and others are considered as phenomena that include “transitional” from one aesthetic system to another items. The article actualizes and analyzes some extra-literary events (party and state documents, films, etc.) that have had a significant impact on the development vectors of the literary process of the period under study.

Keywords: industrial literature, village prose, V. Shukshin, story, “Bright souls”, “Such a guy lives”, mimicking

Конец 1950-х — начало 1960-х годов — время диффузных изменений культурных парадигм: общество «созидания нового мира» во многом становится в некотором роде «ностальгирующим» обществом. Один из актуальных в это время текстов — «Программа КПСС» (1961) — с одной стороны, был проектом строительства нового общества с конкретными сроками и задачами: «нынешнее поколение советских людей будет жить при коммунизме» [6, с. 142]. Характерно, что один из наиболее ярких «деревенщиков» — В. Шукшин — воспринимал эту задачу как вполне осуществимую: «работнику прилавка», отрицающему эту близкую социальную перспективу, в его дипломном фильме «быют лицо». Хотя известно, что Шукшин «играл» не только как актер, но и как режиссер и сценарист.

С другой стороны, программа включала в себя «моральный кодекс строителя коммунизма» — важнейший раздел всего документа, значительно потеснивший прежде актуальный лозунг «классовой борьбы». В «кодексе» можно увидеть реализацию ностальгии основанного на материалистической прагматике общества по утраченным или переосмыс-

ленным духовным ценностям недавнего прошлого, текст, не только построенный по образцу евангельских заповедей, но эти заповеди частично реанимирующий. Так, этот текст декларировал «высокое сознание общественного долга, нетерпимость к нарушениям общественных интересов; коллективизм и товарищескую взаимопомощь: каждый за всех, все за одного; гуманные отношения и взаимное уважение между людьми: человек человеку — друг, товарищ и брат; честность и правдивость, нравственную чистоту, простоту и скромность в общественной и личной жизни» [6, с. 120]. Первый шукшинский сборник рассказов своей «идеологической» составляющей вполне созвучен этой части кодекса, как, впрочем, и многие произведения других «деревенщиков».

Ностальгия касается в эту эпоху и литературы. Заметным и характерным литературным феноменом этого же времени стала вторая книга «Поднятой целины» (1960), отличающаяся от первой лиризмом, основанным не только на дистанции между временем действия и временем повествования (год 1930 и 1950-е годы соответственно), но и на ностальгии по утраченной за это отрезвляющее время революционной романтике. В литературе рождается целое течение «лирической прозы», основой пафоса которого оказываются элегически-ностальгические настроения («Дневные звёзды» О. Берггольц, «Угощаю рябиной» А. Яшина, «Владимирские проселки» и «Капля росы» В. Солоухина, «Звездопад» В. Астафьева и т.п.). Предмет ностальгически-элегических настроений мог быть разным (от воспоминаний о детстве в «углической горкоммуне» до юношеской любви в прифронтовом госпитале), но ностальгическая обращенность их в прошлое была очевидной.

Актуальные ещё «производственные» темы получают в это время неожиданные решения. Так рождается феномен Ф. Абрамова, его роман «Братья и сестры», сочетающий в себе фактуру производственной прозы (колхозная жизнь деревни Пекашино) с ностальгией по воскрешенному войной деревенскому «миру», отразившейся даже и в названии романа.

Литературоцентричность русской советской культуры в 1930–1950-е годы оказывается дополненной и потесненной «киноцентричностью». Процессы, протекающие в этих двух видах искусства, выглядят во многом «симметричными», созвучными. В этом смысле фигура В. М. Шукшина — уникальна, поскольку одинаково значима и для истории литературы, и для истории кинематографа. Его дипломный фильм («Из Лебяжьего сообщают», 1960) — о неполадках в Лебяжьем, грозящих срывом уборки урожая. Однако главные акценты фильма расставлены не столько на «производственных» проблемах, сколько на том, как их умело решают руководители района, невзирая на острые семейные драмы. Первый секретарь райкома советует терпящему разрыв с женой Петру Ивлеву: «Уборка уборкой, а семью забывать — это, знаешь, тоже...» Семейные драмы, распад, разрыв, попытки заново создать семью из этого «производственного» фильма органично перейдут в проблематику зрелой кинодраматургии и новеллистики Шукшина.

«Живет такой парень» (1964) построен на характерной для того времени производственной истории — командировка водителей грузовиков из райцентра на уборку «в глубинку». Кадры работы на хмелинах, работы на стройке в этом фильме являются данью кинематографу на производственную тему, но они не противоречат коллективистскому образу жизни, настойчиво воссоздаваемому тем же Шукшиным в рассказах на деревенскую тему. Наиболее ярко это свойство крестьянского сознания акцентировано в сцене у ворот в рассказе «Сельские жители», где бабка Маланья делится со всеми соседями своими планами поездки в Москву. Фильм же вмещает в себя и несколько не состоявшихся, но ярко обозначенных любовных историй (Пашка и библиотекарьша, Пашкин напарник и вдова, Пашка и журналистка), а помимо них — мистически притягательные, ностальгические истории из довоенного прошлого (женщина, ищущая себе одежды и персонифицирующая то ли смерть, то ли любовь).

Литературным произведением, наиболее ярко и лаконично отразившим начало новой литературной эпохи, является, на наш взгляд, рассказ Шукшина «Светлые души». Время работы над ним, время и место его появления в печати (Октябрь, 1961. № 3) принято относить к «кочетовскому периоду» жизни и творчества Шукшина. Вс. Кочетов, с его романом

«Журбины» — ярким образцом «производственной прозы», с его журнальной сугубо «соцреалистической» политикой (в одном номере с шукшинским рассказом вышли воспоминания К. Ворошилова, роман С. Бабаевского, стихи А. Прокофьева, Н. Асеева, произведения других идеологически «выдержанных» авторов), олицетворял собой в литературе того времени консерватизм партийного свойства, противостоящий дозированному свободолобию «Нового мира», всем иным «оттепельным» тенденциям.

Но не менее интересным для судьбы и истолкования рассказа «Светлые души» оказывается иное — вскоре он выйдет в составе сборника рассказов «Сельские жители», название которого, вместе с упомянутым абрамовским романом, «Привычным делом» В. Белова, «Последним поклоном» В. Астафьева станет своеобразной «афишей» «деревенской прозы», — тихо расставшейся с «образцовым творческим методом» [4, с. 17].

В этом плане рассказ знаменует собой непрерывность и преемственность в развитии историко-литературного процесса и параллельно с этим демонстрирует, как в недрах устоявшегося литературного направления, сросшегося с этим направлением литературно-художественного издания, рождается совершенно иной художественный феномен.

«Михайло Беспалов полторы недели не был дома: возил зерно из далёких глубинок» [9, т. 2, с. 6]. Первая фраза рассказа отсылает читателя как минимум к четырем установкам (элементам, канонам, стереотипам) соцреалистической производственной литературы и кинодраматургии. Стереотип первый — «незамысловатое», «простонародное», «кондовое» имя героя, восходящее к именам персонажей-тружеников (или рядящихся в маску тружеников) из «производственной литературы» 1890–1950-х годов (горьковские Игнат Гордеев, Илья Артамонов, Макар из «Усомнившегося Макара» А. Платонова, Кондрат Майданников из «Поднятой целины» М. Шолохова, Гордей Ворон и Галина Ермолаевна Пересветова из «Кубанских казаков» Н. Погодина и И. Пырьева, Иван Вихров из «Русского леса» Л. Леонова, и т.п.).

Однако здесь этот стереотип слегка скорректирован, а точнее — утрирован старорусской традицией бытования избранной Шукшиным формы имени (Михайло), что настойчиво отсылает читателя не только к ломоносовскому пласту русской культуры, но и к тому времени (конец 1920-х годов), когда складывающаяся «производственная литература» с её именами-клеймами была предметом откровенного пародирования («Пахал Гаврила спозаранку, Гаврила плуг свой обожал»).

Вторая часть антропонима (фамилия Беспалов), подчеркивая намек на психофизическую «особость» носителя фамилии, сближает фамилию героя с прозвищем-характеристикой персонажа, что является оригинальным стилевым приёмом Шукшина. К такого рода прозвищам-кличкам отсылают нас названия рассказов писателя «Дебил», «Сураз», «Беспалый», «Упорный», «Алеша Бесконвойный», а также имена-фамилии его героев (Стырь — «носовитый» герой романа о Разине, Прокудин — бывший уголовник в «Калине красной», Лысый, Брюхатый — антигерои повести для театра «Энергичные люди» и др.). «Простонародность», «кондовость» имени и сходство с прозвищем фамилии персонажа «Светлых душ» продолжена Шукшиным в образе Кондрата Лютаева из рассказа «И разыгрались же кони в поле» — о приезде в город «председателя большущего колхоза в степном Алтае».

Второй стереотип не менее значим. Чуть далее в тексте «Светлых душ» — весомое уточнение образа главного героя, восходящее едва ли не к описанию щита Ахилла, коня рыцаря или русского богатыря: «Приехал в субботу, когда солнце уже садилось. На машине. Долго вырुливал в узкие ворота, сотрясая застоявшийся тёплый воздух гулом мотора» [9, с. 6]. Герой «новой литературы» (именно в таком качестве преподносит себя «производственная литература») должен нести с собой новые детали и атрибуты времени. Шукшин однажды уже «сажал» главных героев на лошадь в рассказе о современности («Двое на телеге», 1958), «посадит» и еще не однажды («Кукушкины слезки», «Шире шаг, маэстро!» и др.), но это станет архаичной редкостью для его произведений. Грузовик, трактор — именно такой «стальной конь» носит на себе не только Пашку Колокольникова, но и Ивана

Расторгуева, Егора Прокудина — героев наиболее удачных шукшинских киносценариев. «Волги», «длинные автонобили», «такси» для шукшинского художественного мира суть знаки и атрибуты мира чуждого, если не враждебного. Своеобразным и ристалищем-турниром, и знаком-афишей шукшинских симпатий становится здесь финал «Калины красной»: самосвал, разбивающий «Волгу» с подельниками Губошлепа: «Из “Волги” даже не успели выскочить... Труженик-самосвал, как разъяренный бык, ударил ее в бок, опрокинул и стал над ней. Петро вылез из кабины...» [9, т. 3, с. 453]. «Машина» Михайлы Беспалова поэтому является и знаком индустриальной, урбанистической цивилизации, и деталью «производственной» литературы, но в ней заключены интенции помощника, друга, ассоциирующиеся и с богатырским конем, и с Сивкой-Буркой, и с волшебным волком Ивана-царевича. С её помощью Пашка Колокольников доставляет невесту для приятеля-инженера, грузовик становится и орудием возмездия в рассказах «Мой зять украл машину дров!», «Рыжий».

Стереотип третий производственной литературы связан с её специфической интригой: производство (стройка, колхоз, завод и т.п. — в его самых различных формах) так занимает персонажа, что он почти лишается возможности (права, надежды) на личную жизнь. Так происходит у Надежды Босталоевой и инженера Вермо — героев «Ювенильного моря» А. Платонова, у героев «Русского леса» Л. Леонова. В актуализированном на рубеже 1950–1960-х годов шолоховском романе о коллективизации и Нагульников, и Давыдов видят в Лушке «один вред» для колхозного дела, а Варя Харламова во многом из-за самоотверженной увлеченности Давыдова производственными делами обречена на одиночество. Герои фильма Н. Погодина и И. Пырьева Галина Пересветова и Гордей Ворон, лишь преодолевая «сопротивление» нахлынувших на них дел послевоенного восстановления колхозов, оказываются вместе.

Полное пафоса и лиризма «преодоление» производственных коллизий через взаимное расположение любящих друг друга героев составляет основу мелодраматической интриги многих произведений конца 1920–1950-х годов. Прошел через это не только Ф. Абрамов, но и В. Астафьев в романе «Тают снега». Шукшин чуть заостряет этот «конфликт» тем, что в него вовлечены уже состоявшиеся, хотя и совсем молодые супруги. Но это «заострение» оказывается вполне достаточным, чтобы привнести в текст элемент мягкой пародии, что знаменовало собой начало дистанцирования от привычных в литературе стереотипов производственно-личной интриги.

Четвертый стереотип производственной литературы связан с её своеобразной «мета-географией», в соответствии с которой место действия произведения этого направления связано со строгой иерархией «столица — периферия, глубинка», «цивилизованный город — стремящаяся к свету деревня». Но и он ставится автором под сомнение: «Из избы вышла жена Михайлы, Анна, молодая круглолицая баба. Постояла на крыльце» [9, т. 2, с. 6]. Получается, что заявленный в качестве главного герой и сам проживает в одной из таких «глубинок», с её неизменными «избами», «крыльцами» и «круглолицыми бабами».

Вряд ли Шукшин когда-либо ставил перед собой цель «отменить» «производственную прозу». Его цели были или более масштабными, или вполне конкретными, частными. В одном из писем, датированном декабрем 1961 года, адресованном сестре, потерявшей мужа, он пишет: «Твое спасение в детях. Мне — в славе. Я ее, славу, упорно добиваюсь. Я добыю ее, если не умру раньше» [1, с. 135].

Вторая цель была связана с осознанием своей миссии в культуре, и более того — в истории России. По обоснованному выводу А. Н. Варламова, «всё, что происходило в России и с Россией в XX веке, было для него <...> войной между мужиками и большевиками, в которой Шукшин был однозначно на стороне мужиков, относясь к государству, и не только советскому, но и дореволюционному, как к силе ему и его сословию враждебной» [1, с. 185]. Ощущая себя «представителем русского крестьянства», он стремится реабилитировать это «государствообразующее» сословие (в 1959 году «сельские жители» составляли 48% населения РСФСР) [7, с. 29], снять с него подозрения в «мелкособственнической» психологии.

Для Шукшина (сына репрессированного «за подготовку восстания», а затем реабилитированного крестьянина) это была и глубоко личная задача, реализованная в числе прочего и в характерном для его персонажного мира «разинском типе» бунтующего героя [2].

Вероятно, и в это время писателю часто вспоминаются горькие обиды голодного детства между деревней и городом: «Мы шли с сундучками в гору, и с нами вместе — налегке — городские. <...> Наши сундучки не давали им покоя. — Чяво там, Ваня? Сальса шматок да мядку туясок? — Сейчас раскошелитесь, черти! Все вытряхнем! — Гроши-то куда запрятали?.. Куркули, в рот вам пароход!» [9, т. 2, с. 337]. Такая «дружба» обитателей русских городов и весей традиционна для русской культуры едва ли не изначально. Так, не менее «приветливо» встречают Карачаровского выходца Илью Муромца близ великокняжеского терема «бояре киевские». «Мужичищо деревенщина», — величает его и стольнокиевский «Владымир» [5, с. 127]. Но эта традиционная «гармония» русских сословий в 10–50-е годы XX века подогревалась классовой теорией, в соответствии с которой крестьянство — класс, ежечасно «рождающий буржуазию». «Мелкие собственники — это наши противники. Мелкособственническая стихия — самый опасный наш враг» [3, с. 193]. Члену районного комитета ВЛКСМ, члену КПСС, студенту ВГИКА эта многократно воспроизводимая «политграмота» была, вероятно, не только хорошо знакома, но и (по сугубо биографическим причинам) — глубоко оскорбительна.

Шукшин в стремлении сделать сельского жителя «полноценным» героем современной литературы допускает даже своеобразный публицистический «перехлест». Его Михайло Беспалов рассуждает даже не как гражданин страны, а скорее как гражданин мира, используя восходящие к литературе, но ставшие к тому времени уже газетными штампы: «Весь СССР прокормить — это ... одна шестая часть» [9, т. 2, с. 10]. Есенинские озарения о «шестой части земли», населенной людьми, для которых «уж не село, а вся земля» — «мать», у Шукшина оказываются повседневной прозой деревенской жизни.

Шукшинский Михайло Беспалов лишен не только «мелкособственнической психологии» (свой заработок он не обсуждает с женой, ради неё готов продать и «овечку», и «хоть все продать»), он лишен даже малого намека на меркантилизм.

Для автора (вероятно, и для героя тоже) не важно, где, в какой организации (МТС, РТС, совхоз, колхоз, городское автопредприятие) трудится Михайло Беспалов. «Сельский житель», крестьянин, приобретший профессию, связанную с механизацией труда, с урбанизацией некогда сплошь деревенской страны. Но, прежде всего, труженик, сохранивший в себе лучшие, по мнению писателя, свойства: уважение и немногословную нежность к жене, традиционное крестьянское благоговение перед хлебом — основой крестьянского благосостояния. Он не жалеет в работе себя, но для сбережения урожая (заботливый «хозяин необъятной родины своей») Михайло готов пожертвовать не только собственным одеялом, но и временем, выпавшим на свидание с молодой женой.

Что касается его увлеченности «производством» — точнее казенным грузовиком и его «карбюратором», то она оказывается предметом мягкого, но настойчивого пародирования: «Михайло полежал еще немного, потом осторожно высвободил свою руку, вылез из-под одеяла и на цыпочках вышел из избы. Когда через полчаса Аннахватила мужа и выглянула в окно, она увидела его у машины. На крыле ослепительно блестели под луной его белые кальсоны. Михайло продувал карбюратор» [9, т. 2, с. 11–12].

Четырежды за время короткого свидания с женой («На одну ночь приедет и то норовит убежать!») он предпочитает общению с женой заботу о своем «стальном коне». Буффонада, комизм положения доходит в рассказе до своего апогея, когда Анна прибегает к иронии и псевдоэротическим, почти саркастическим аллюзиям: «Ты её не целуешь, случайно? Ведь за мной в женихах так не ухаживал, как за ней, черт её надавал, проклятую!» [9, т. 2, с. 9], а чуть далее и к шутливой угрозе как итогу гротесковых антропоморфных уподоблений: «Я ее подожгу когда-нибудь, твою машину. Она дождется у меня!» [9, т. 2, с. 11].

Однако восприятие главным героем машины в качестве помощника и друга, заботы о котором уместны и посреди ночи, делают и ревность, и шутливые угрозы молодой жены

отнодъ не беспочвенными: у «стального коня» появляется глубинное мифофольклорное наполнение, сближающее этот образ с поэтикой «деревенской прозы». Но в целом это мягкая пародия, не контрастирующая с лирическим ночным пейзажем, точнее — с ночными звуками села: «Гармонь ушла на покой. Теперь только далеко в степи ровно, на одной ноте, гудел одинокий трактор» [9, т. 2, с. 10]. В восприятии и изображении Шукшина лад ночной деревни в равной степени составляют и «ушедшая на покой» гармонь, и гудение трактора. Шукшин оказывается в явной оппозиции либеральным тенденциям своего времени, в соответствии с которыми и «трактор», и «борьба за мир» (почти в равной степени, но под измененными «именами», представленными в главном документе страны) видятся безынтересной для «высокого искусства» политизированной тарабарщиной: «Трактор пашет: дыр — дыр — дыр, / А мы боремся за мир!». Бытование этого текста в молодёжном фольклоре, безусловно, связано с временем урбанизации и переходом от лозунга «мировой революции» к идее «мирного существования». Именно «мирное сосуществование и борьба за всеобщий мир», вместе с устранением различий «между городом и деревней» [6, с. 55] провозглашались одной из главных задач партийного и государственного строительства на рубеже 1950–1960-х годов.

Вслед за «Страной Муравией» А. Твардовского, за второй книгой «Поднятой целины» М. Шолохова, в одну эпоху и во многом в унисон с Н. Рубцовым, Шукшин пытается увидеть гармонию жизни новой, колхозной уже деревни:

Давно ли, гуляя, гармонь оглашала окрестность
И сам председатель плясал, выбиваясь из сил,
И требовал выпить за доблесть, за труд и за честность,
И лучшую жницу, как знамя, в руках проносил! [8, с. 161]

Рубцовский председатель, явно отражающий некие вологодские реалии, оказывается близким родственником и пляшущему Андрею Фролову — председателю артели из «Страны Муравии», и прямой родней пырьевско-погодинскому Гордею Ворону, и шолоховскому Семену Давыдову. В не меньшей мере этот образ созвучен и Андрею Леонтьевичу Шукшину (брату погибшего Макара Леонтьевича), прообразу Кондрата Лютаева — тоже «председателя» из рассказа «И разыгрались же кони в поле». Противоречия, конфликты, драматические мотивы сборника «Сельские жители», в отличие от более поздних рассказов, не имеют фатального, неотвратимо трагического характера, представляют сибирскую деревню изменившейся, но еще не потерявшей изначально присущей ей гармонии. Увидеть в калейдоскопе многообразной и противоречивой деревенской послевоенной жизни картины счастливого артельного труда пытаются в эту же эпоху Ф. Абрамов («Алька»), В. Распутин (сцены последнего покоса в «Прощании с Матерой»). Но это уже несколько другая тема.

Вошедший в сборник рассказ «Светлые души» представляет собой, как и некоторые другие произведения В. Шукшина, Ф. Абрамова, В. Астафьева, переходное от «производственной литературы» к «деревенской прозе» явление и по структуре персонажного мира, и по атрибутике заключенного в нем «вещного» мира. Своеобразным отразившимся в рассказе способом такого перехода оказывается и мифологизация деталей урбанистической цивилизации, и явное пародирование различных стереотипов теснимой новыми художественными системами «производственной литературы».

Литература

1. Варламов А. Н. Шукшин. М.: Мол. гвардия, 2015. 399 с.
2. Гончаров П. А. Разин и «разинский тип» в прозе В. М. Шукшина: монография / П. А. Гончаров, П. П. Гончаров, Е. Л. Стрыгина. Мичуринск-Наукоград: МГПИ, 2010. 191 с.
3. Ленин В. И. Заключительное слово по докладу о концессиях // Ленин В. И. ПСС. Т. 43. М.: Изд-во политической литературы, 1970. С. 184–196.
4. Литовская М. А. Социалистический реализм как «образцовый» творческий метод // Филологический класс. 2008. № 1(19). С. 14–21.

5. Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 года. Архангельск: Северо-Западное кн. изд-во, 1983. 336 с.
 6. Программа Коммунистической партии Советского Союза. М.: Политиздат, 1974. 143 с.
 7. РСФСР в 1962 году: краткий статистический справочник. М.: Госстатиздат, 1963. 236 с.
 8. *Рубцов Н. М.* Последняя осень: стихотворения, письма, воспоминания современников. М.: Эксмо, 2002. 608 с.
 9. *Шукин В. М.* Собр. соч.: в 3 т. / сост. Л. Федосеева-Шукшина. М.: Молодая гвардия, 1985.
-

УДК 821.161.1

Смирнова Альфия Исламовна,
доктор филологических наук, профессор,
Московский городской педагогический университет
alfia-smirnova@yandex.ru

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ АНТРОПОЛОГИЯ В. М. ШУКШИНА (ПРОБЛЕМЫ ЖИЗНИ И СМЕРТИ)

В статье на материале рассказов В. М. Шукшина («Светлые души», «Далекие зимние вечера», «Воскресная тоска», «Охота жить», «Как помирал старик», «Земляки», «Алеша Бесконвойный», «Дядя Ермолай», «Беседы при ясной луне» и др.) рассматривается художественная антропология автора, анализируются образы героев и их отношение к жизни и смерти — в соотносённости с формами авторского присутствия в тексте и ориентацией на читательское восприятие; устанавливаются ценностные доминанты прозы писателя (любовь к жизни, радость бытия, поиск истины, свобода и др.). Шукшинский герой, размышляющий о жизни и смерти, познаёт себя и созидает в себе человека истинно разумного, открытого миру, душа которого наполнена великой любовью ко всему живому. В работе рассматривается влияние шукшинской антропологии на творчество современного прозаика Б. П. Екимова.
Ключевые слова: В. М. Шукшин, рассказ, автор, образ героя, читатель, жизнь, смерть

Smirnova Alfia I.,
Doctor of philological Sciences, Professor,
Moscow city pedagogical university
alfia-smirnova@yandex.ru

ARTISTIC ANTHROPOLOGY OF V. SHUKSHIN (PROBLEMS OF LIFE AND DEATH)

The article is based on V. Shukshin's stories ("Bright souls", "Far winter evenings", "Sunday longing", "The desire to live", "How the old man died", "Countrymen", "Alyosha Beskonvoyny", "Uncle Yermolai", "Conversations under the clear moon", etc.) the author's artistic anthropology is examined, the images of the heroes and their attitude to life and death are analyzed in relation to the forms of the author's presence in the text and the orientation toward reader perception; the value dominants of the writer's prose are established (love of life, the joy of being, the search for truth, freedom, etc.). The Shukshin's hero, reflecting on life and death, cognizes himself and creates in himself a truly intelligent, open to the world man, whose soul is filled with great love to all living things. The article shows the influence of Shukshin on the work of modern prosaist B. Ekimov.
Keywords: V. Shukshin, story, author, image of a hero, reader, life, death

Художественная антропология — одно из научных направлений, активно развивающихся в современном литературоведении, определяется она как «изучение художественного мира писателя, ориентированное на теоретическое познание и филологическую интерпретацию образа человека в художественном творчестве, а также познание форм присутствия автора-творца в художественном тексте» [5, с. 3]. Теоретико-методологическим основанием изучения художественной антропологии стала философская антропология (М. Шеллер, К. Вальверде, Э. Мунье, П. Рикёр, Н. О. Лосский, В. В. Зеньковский, С. Л. Франк, Г. Г. Шпет). Каждый писатель создает свою художественную антропологию, что позволяет выделить ее в отдельную область знания, наряду с такими, как философская антропология, религиозная, психологическая и др.

Изображение человека в художественной литературе предполагает обращение к двум сторонам его облика: психоидеологической сущности (характера) и духовного существа (личности). В первом случае, — по словам Л. Н. Синякиной, — человек раскрывается как

«функция так называемого “жизненного мира” и явлен в качестве биосоциальной целостности, реферируя с бытовым, социальным и историческим контекстом; во втором он представлен как психически-ментальная структура, потенцированная философским (онтологическим, метафизическим, экзистенциальным) смыслом и контекстом» [5, с. 3]. Для исследователя художественной антропологии важна триада: автор — образ/персонаж — читатель (интерпретатор, со-творец) [4].

Обратимся к художественной антропологии В. М. Шукшина, к анализу образа человека и концепции жизни и смерти в рассказах писателя. Характерным свойством пространства шукшинского героя является его исключительное положение на краю, «над обрывом», «далее — смерть» [3, с. 58]. И жанровая специфика шукшинского рассказа обусловлена этим: здесь, «на последнем рубеже», герой «определяет свое отношение к самым емким, окончательным категориям человеческого существования — к *бытию и небытию*. Именно этот конфликт диктует форму (курсив наш. — А. С.)» [3, с. 58].

Герои писателя не довольствуются обыденным существованием, ищут себя, задумываются о смысле жизни и о смерти и, невзирая ни на что, любят жизнь. *Мотив любви к жизни* реализуется преимущественно в ранних произведениях автора: «Хорошо, мучительно хорошо было жить» [6, т. 2, с. 306] («Земляки»). В рассказе 1959 года «Светлые души» — незамысловатом повествовании о сельских жителях Михайло Беспалове и его жене Анне, их долгожданной встрече после полутора недель разлуки, застенчивой радости свидания, об их заботах и разговорах, затянувшемся ужине — героя поражает красота летней ночи: «Стояла удивительная ночь — огромная, светлая, тихая... По небу кое-где плыли легкие, насквозь пронизанные лунным светом облачка. Вдыхая всей грудью вольный, настоящий на запахе полыни воздух, Михайло сказал громко: — Ты гляди, что делается!.. Ночь-то!..» [6, т. 2, с. 11].

Вопреки житейским тяготам, в жизни, по Шукшину, остается место ощущению *радости бытия*. В рассказе «Далекие зимние вечера» (1961) повествуется о военном времени и жизни в тылу, «на окраине далекой сибирской деревеньки», семьи Колокольниковых — матери и двух детей, Вани и Наташи. В доме холодно и голодно, однако с приходом матери все меняется, жилье наполняется теплом, появляется еда: «Началась светлая жизнь. У каждого свое дело. Стучат, брякают, переговариваются...» [6, т. 2, с. 42]. Мать замешивает тесто. Жизнь продолжается — в тепле, согласии, гармонии, невзирая на войну, голод и холод. И этот *бытийный план* повествования важен для автора, что находит отражение во многих его произведениях. В «Беседах при ясной луне» (1972) читаем: «И опять опускалась на землю ясная ночь, и охота было опять поговорить, подумать, повспоминать — испытать некую тихую, едва уловимую *радость бытия* (здесь и далее в цитатах курсив наш. — А. С.)» [6, т. 3, с. 14].

В рассказе «Воскресная тоска» (1961) говорится о том, что и тяга к творчеству связана с любовью к жизни. Герой испытывает муки творчества, пишет роман и задается вопросом: «А что я такое знаю, чего не знают другие, и что дает мне право рассказывать?» Смысл творчества видится герою в особом «зрении» творца и обостренном восприятии мира, передающемся в описании раннего летнего утра в степи: «...Зеленый тихий рассвет. В низинах легкий, как дыхание, туман. Тихо. Можно лечь лицом в пахучую влажную траву, обнять землю и слушать, как в ее груди глубоко шевелится огромное сердце. Много понимаешь в такие минуты, и *очень хочется жить*» [6, т. 2, с. 73]. Так автор сам расставляет ценностные акценты.

Верно было замечено, что «в рассказе Шукшина господствует диалог» [3, с. 58], причем, как в его классическом виде, так и в виде внутреннего монолога. Рассказ с символическим названием «Охота жить» (1966) строится как диалог двух людей, чья судьба случайно свела в таежной охотничьей избушке: охотника Никитича и «лагерника», бежавшего из заключения. В отсутствие других занятий они ведут разговоры о воле и о доле, о вере в Бога, о добре и зле, о праве на убийство другого человека или животного. На вопрос беглого парня, не боится ли Никитич его, может, он за убийство сидел, охотник отвечает: «За убийство тебя бог накажет, не люди. От людей можно побегать, а от его не уйдешь» [6, т. 2,

с. 203]. При этом выясняется, что беглый парень не верит в Бога, а «вашему Христу» с ходу кишки бы выпустил. Но Никитич прежде всего видит в парне «безнадежно избитого судьбой человека» и наставляет его: «Здесь — тайга: все одинаковые. Помни это. А то и до воли своей не добежишь — сломишь голову... Найдется и на тебя лихой человек. Обидишь вот так вот — ни за что, ни про што, он тебе покажет, где волю искать» [6, т. 2, с. 204].

Смысл заглавия рассказа также раскрывается в их разговорах, у каждого из них свой жизненный опыт, свое восприятие мира и отношение к людям. Парень бежал из лагеря, потому что любит жизнь и волю. Его «охота жить» связана с волей («Эту бабу зовут — воля» [6, т. 2, с. 201]) и с риском. «Ты говоришь — риск? А я говорю — да. Пусть обмирает душа, пусть она дрожит, как овечий хвост, — я иду прямо, я не споткнусь и не поверну назад» [6, т. 2, с. 205]. Животная жажда жизни «лагерника» не имеет ничего общего с приятием мира и желанием жить, вызванным красотой природы и ощущением радости бытия. По Шукшину, именно поэтому чужая жизнь для него ничего не стоит. Спасаясь от возможного преследования, он убивает Никитича выстрелом в спину: старик «упал лицом в снег. И ничего больше не слышал и не чувствовал. Не слышал, как с него сняли ружье и закидали снегом. И как сказали: “Так лучше, отец. Надежней”» [2, т. 2, с. 214].

В произведениях писателя любовь к жизни обостряется предчувствием смерти или близкой смертью. В рассказе «Земляки» (1968) читаем: «Стариковское дело — спокойно думать о смерти. И тогда-то и открывается человеку вся сокрытая, изумительная, вечная красота Жизни. Кто-то хочет, чтобы человек напоследок с болью насытился ею. И ушел» [6, т. 2, с. 306]. Герои рассказа, старик Анисим Квасов и городской старик, встретившиеся случайно, вспоминают прошлое. Городской старик так и уходит неузнанным (он был Гринькой, братом Анисима, пропавшим в войну). А перед этим они «долго молчали, думая каждый свое. А жизнь за шалашом все звенела, накалялась, все отрешеннее и непостижимее обнажала свою красу под солнцем» [6, т. 2, с. 313]. Спустя неделю старик Анисим получил телеграмму о смерти брата Григория. Предельно сдержанная авторская позиция усиливает драматизм коллизии рассказа про двух кровных братьев, пути которых навсегда разошлись, братьев, оставшихся друг для друга лишь земляками. В рассказе реализуется излюбленный авторский прием рассчитанный на читателя: эмоциональное читательское восприятие и «соучастие»: лаконичными средствами достигать особого эмоционального напряжения.

В прозе Шукшина много стариков, и именно им автор «передоверяет» свой голос. В небольшом рассказе «Как помирал старик» (1967) описываются события одного дня, с утра до вечера, последнего дня жизни героя. Смерть свою он почувствовал утром, до полудня терпел, «ждал: может, отпустит, может, оживет маленько под сердцем — может, покурить захочется или попить. Потом понял: это смерть» [6, т. 2, с. 271]. Старик тревожится, что зимой хлопотно помирать, дает наказы старухе. У него нет страха перед смертью, а в разговоре со старухой он раскрывается как человек основательный и практичный, поэтому курицу, из которой старуха предлагает ему сварить бульон, наказывает отдать Егору за то, что тот выкопает ему могилу. Эстетическое чутье автора проявляется в том, что достоверно, психологически убедительно, без литературных ухищрений он повествует о последнем дне старика: все просто, как жил, так и умер. Этот рассказ вписывается в толстовскую традицию, Шукшину близка концепция смерти Л. Н. Толстого («Три смерти»).

С рассказом «Как помирал старик» типологически и по смыслу связан рассказ современного прозаика Б. П. Екимова «Как дед Петро умирал», в котором описывается подготовка героя к смерти. Месяца за два он почувствовал ее приближение и начал готовиться к ней. «Во-первых, он топки решил запасти, для старухи. У нас с дровами да углем не очень хорошо, а старым и вовсе мука» [1, с. 389]. Дед Петро выписал уголь и забил им два сарайчика, на три года хватит. «Потом занялся дровами», после этого взялся за забор: «И пошел, и пошел. Весь забор, звенку за звенкой, снимет и перебирает. Перебирает не абы как, а под каждый гвоздь оцинкованные подкладки, сверху и снизу. Чтобы держало век» [1, с. 391]. За месяц весь забор и перебрал. Успел перебрать и запасной насос к колонке. «А потом он помер. Быстро ушел. За неделю» [5, с. 391].

Оба писателя, избрав ситуацию на «краю жизни», акцентируют внимание читателя на «хозяйском» отношении героев к смерти: важно успеть подготовиться к ней, доделать обычные дела, позаботиться о старухе. Рассказ Екимова заканчивается вопросом «А вот как мы свою смерть будет встречать, если почуем ее?...» [1, с. 392]. Автор близок Шукшину в его осмыслении смерти простого человека-труженика, и в продолжение толстовской традиции (вспомним «Смерть Ивана Ильича») в рассказе Екимова обращается особое внимание на то, как печать смерти постепенно проступает в лице героя, меняя выражение его глаз. В других рассказах Екимова смерть наступает неожиданно, так умирают «золотой хозяин» Холюша («Холюшино подворье»), вечная труженица баба Поля («Последняя хата»), сельская учительница Мария Петровна («Фетисыч») и др. Как жила баба Поля с чистой совестью, «по-божески, по-человечески», так и умирает в своей невзрачной хатенке, моля перед смертью Бога не за себя, а за детей, «которым жить да жить, жить да радоваться». Умирает спокойно и чисто, как умирали на Руси праведники.

Н. Л. Лейдерман обратил внимание на характерную особенность, присущую прозе писателя: «...Весь художественный мир в рассказах Шукшина связан с думой. И время он избирает такое, когда думается» [3, с. 61], что и позволяет реализоваться концепции жизни и смерти в них. В рассказе Шукшина «Дядя Ермолай» (1970) герой-повествователь, оказавшись на сельском кладбище, где похоронены дед и бабка, дядя Ермолай («вечный был труженик, добрый, честный человек» [6, т. 2, с. 519]), размышляет, в чем смысл их прожитых жизней: «В том именно, как они ее прожили. Или не было никакого смысла, а была одна работа, работа, работа.... Работали да детей рожали» [6, т. 2, с. 519]. Он задается вопросом: «Кто ближе к Истине?» — они, или молодые, многое понимающие иначе. И еще один «мучительный» вопрос пытается разрешить: что есть «Истина» и в чем она? За размышлениями героя-повествователя об истине стоит автор, который не только консолидируется с ним, но и адресует вопросы читателю, а также опосредованно дает ответы и на поставленные вопросы. Многие шукшинские герои — стихийные философы, и это свойство сближает их с другими героями деревенской прозы 1960–1970-х годов, с Иваном Африкановичем В. Белова («Привычное дело»), Устином С. Залыгина («Комиссия»), героинями В. Распутина («Последний срок», «Прощание с Матерой»), персонажами В. Астафьева и Ф. Абрамова. К ним можно отнести и Алешу Бесконвойного из одноименного рассказа. «Алеша всегда много думал, глядя на огонь» [6, т. 3, с. 127]. Он размышляет о вещах, казалось бы, простых и ясных, однако таящих в себе нечто тайное и непознанное. Алеша не устает изумляться природе: «из чего получился человек?!» [6, т. 3, с. 128]. Или, не соглашается с тем, «чтобы все люди жили одинаково... Да два полена и то сгорают неодинаково, а вы хотите, чтоб люди прожили одинаково!» [6, т. 3, с. 127–128]. Глядя на огонь, Алеша задумывается и о смерти, о том, что человек, помирая, «так вдруг захочет жить». «Но точно так и палка любая: догорая, так вдруг вспыхнет, так озарится вся, такую выкинет шапку огня, что диву даешься: откуда такая последняя сила?» [6, т. 3, с. 128].

Стихийный философ, Алеша Бесконвойный, задается вопросом: «когда же самое главное время» жизни? Или, благодаря тому, что привык «серьезно вдумываться в жизнь», он пытается найти ответ на онтологический вопрос: что за тайна кроется в жизни и надо ли о ней жалеть, «или можно помирать спокойно — ничего тут такого особенного не осталось?» [6, т. 3, с. 134]. И этот вопрос оказывается главным в рассказе. В тексте он дважды повторяется: «Надо жалеть свою жизнь или нет?» [6, т. 3, с. 130]. И не получится ли так, что, умирая, человек поймет: «не так жил, не то делал». Мысленно соотнося жизнь со смертью, Алеша понимает, что «не так уж тут плохо» [6, т. 3, с. 130], и находит ответ на свой же вопрос: «Нет, жить, конечно, *имеет смысл*. Другое дело, что мы не всегда умеем» [6, т. 3, с. 133]. Сюжетно эти размышления, воспоминания героя, посещают его в субботу — особый день, который Алеша посвящает бане. В рассказе в деталях описывается этот день — подготовка дров для растопки, заготовка воды для котла, протапливание бани. Композиционно этот фрагмент текста, наполненный размышлениями героя, выделяется внутренней завершенностью и предшествует сцене посещения бани, что свидетельствует о его значи-

мости в произведении и акцентируется автором. Суббота для Алеши особый день еще и потому, что он чувствует себя свободным и счастливым («Всякое вредное напряжение совсем отпустило Алешу, мелкие мысли покинули голову, вселилась в душу некая цельность, крупность, ясность — жизнь стала понятной» [6, т. 3, с. 130]), а главное, «в субботу он так много размышлял, вспоминал, думал, как ни в какой другой день». «Вот за что и любил Алеша субботу» [6, т. 3, с. 133]. По верному наблюдению Б. П. Екимова, «именно в эти дни, в эти часы Алеша пробуждал в себе и созидал человека истинно разумного с великой любовью ко всему живому, с душевным восторгом к миру и с горьким пониманием несовершенства этого же мира» [2, с. 93]. В этой оценке сконцентрирован смысл авторской антропологии в рассказе.

В название произведения вынесено прозвище героя. «Его и звали-то — не Алеша, он был Костя Валиков, но все в деревне звали его Алешей Бесконвойным» [6, т. 3, с. 124], — так начинается рассказ. В неуступчивости героя, доходящей до крайности, проявляется его чуждость. Есть в нем также некая сила, которая заставляет его жену Таисью считаться с ним, потому что старший брат Алеши Иван не выдержал ссоры с женой и застрелился: «... Не в роду ли это у них». Но есть и еще одно объяснение, почему жена отступилась от Алеши, услышала его и что-то почувствовала в нем. Как-то на ее упреки муж выкрикнул: «Что, мне *душу свою* на куски порезать?!» [6, т. 3, с. 129]. Неслучайно Екимов, оценивая этот рассказ, выделил концепт *душа* как смысловую доминанту: «От Бога ли, от природы шукшинский дар: выразить словом, рассказать о душе человеческой, о живой душе, в которой так много всего; о долгой жизни, в которой свет радости, и черное горе, серые будни, и этот снег, что теперь за окном» [2, с. 94].

Герои Шукшина — максималисты, и страдают от этого, и глупости делают, но со своей природой справиться не могут. Как не могут разобраться в себе и в своих поступках, которыми зачастую движет чувство (боль, обида, стыд). Им присуще обостренное чувство собственного достоинства и, порой, будучи стихийными натурами, они слепо действуют, защищая его, вплоть до самоубийства («Сураз»). В рассказе «Беспалый» (1972) Серега Безменов, уличив жену в неверности, в которую был влюблен до умопомрачения, в ярости схватился за топор. Герой, живя чувствами, не способен разобраться ни в других, ни в себе: «Он *не мог понять себя* и ничего не мог с собой сделать» [6, т. 3, с. 18]. Убийства Серега не совершил, Кларе удалось спастись бегством, однако он покалечил себя — «положил на жердину левую руку и тяпнул топором по пальцам». С тех пор и стали его на селе называть Беспалый.

Мотив неспособности «понять себя» реализуется в рассказе «Осенью» (1972). Это произведение о несостоявшейся любви, оно отличается от других особой поэтической интонацией. Герой рассказа, Филипп Тюрин, неумело распорядился своей жизнью, наделал немало глупостей, несчастлив в семейной жизни. «Филипп смолodu был очень активен. Активно включился в новую жизнь, активничал с колхозами... Не раскулачивал, правда, но спорил и кричал много — убеждал недоверчивых, волновался» [6, т. 3, с. 138]. Однако по мере развития сюжета мы понимаем, что главное в рассказе — не общественное рвение героя («Он втайне гордился, что без него никак не могут обойтись»), а любовь, пронесенная через всю жизнь.

В тексте повествуется об одном осеннем дне в конце сентября (первый вариант названия рассказа «Один день») из жизни паромщика Филиппа Тюрина. Этот день ничем не отличался от остальных. Сначала Филипп переправляет с одного берега на другой «свадьбу», что наводит его на воспоминания. «Филипп стал думать про свою жизнь», про неудавшуюся женитьбу на Марье, потому что жених не хотел венчаться, а Марья настаивала на своем. Так и расстались они. Спустя время Филипп понял, что «тогда он непоправимо сглупил...» И хотя он «никогда не жалел... что посылно участвовал в переустройстве жизни, а Марью жалел. Всю жизнь сердце кровью плакало и болело. Не было дня, чтобы он не вспомнил Марью. Попервости было так тяжело, что хотел руки на себя наложить» [6, т. 3, с. 140].

В тот же день ему приходится перевозить на пароме похоронную процессию: «Когда паром подплыл ближе к берегу, Филипп узнал в одном из стоявших у машины Павла, Марьиного мужа. И вдруг Филипп понял, кого везут...» [6, т. 3, с. 141]. Он вспомнил, что в начале

лета они виделись на пароме с Марьей — она ехала в город к дочери, хорошо пообщались, тогда же по-стариковски поговорили про здоровье. Марья рассказала, что «мается сердцем». «Ночью бывает: как заломит-заломит, хоть плачь. И вот, видно, конец Марье...» [6, т. 3, с. 142].

И тут он, боровшийся когда-то с религиозной отсталостью и по глупости потерявший Марью, обращается мысленно к Богу: «Господи, господи, Марью везут, Марью...» И после отрывочных воспоминаний, снова взмолился: «Господи, господи... Марья... Да ты ли это?» [6, т. 3, с. 142]. Филипп осознает, что теперь его жизнь изменится, пока жива была Марья, в трудные моменты он «вспоминал ее и не знал сиротства». И снова, в третий раз, он взывает к Богу, пытается нагнать машину, чтобы попрощаться с Марьей. Но прощание не состоялось, а просьба Филиппа вызвала прилив злости у Павла. И два старых человека возле гроба ведут себя по-мальчишески, высказывая друг другу накопившиеся обиды. Позднее раскаяние героя, осознание собственных ошибок, не приносят Филиппу утешения. «— Теперь уж чего... — сказал себе Филипп окончательно. — Теперь ничего. Надо как-нибудь дожить... Да тоже собираться — следом. Ничего теперь не воротишь» [6, т. 3, с. 145]. Однако ощущением близкой смерти не заканчивается рассказ. Автор придает финалу обобщающий смысл: на фоне бесстрастной природы частная история жизни человека уж не воспринимается читателем столь драматично. «Ветер заметно поослаб, небо очистилось, солнце осветило, а холодно было. Голо как-то кругом и холодно. Да и то — осень, с чего теплу-то быть?» [6, т. 3, с. 145]. Авторская отстраненность и безоценочность компенсируются риторическим вопросом, адресованным читателю.

Антропоцентризм Шукшина реализуется в художественном осмыслении отношения человека к жизни и смерти и раскрывается в единстве трех «взаимонаходимых сущностей художественного творчества» [4]: автор — образ/персонаж — читатель, в ведущих «человеко-ведческих» мотивах, в сюжетных перипетиях и коллизиях. Екимов в героях писателя увидел главное: в них «много личного и наиболее значительного, общечеловеческого и национально-русского» [2, с. 93]. Думается, Шукшин в какой-то степени и повлиял на Екимова («Как помирал старик», «Сапожки» В. Шукшина и «Как дед Петро умирал», «Пара осенней обуви» Б. Екимова и др.). Художественная антропология Шукшина вызывает интерес творческими открытиями автора, проникновением в «психически-ментальную структуру» характера и онтологическую природу человека.

Литература

1. Екимов Б. П. Белая дорога. Рассказы. Волгоград: Издатель, 2004. 358 с.
2. Екимов Б. П. Перечитывая Василия Шукшина // Екимов Б. П. Говорю вам... Очерки, статьи, письма. Волгоград: Издатель, 2015. С. 91–97.
3. Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература: в 3 кн. Кн. 2: Семидесятые годы (1968–1986): учебное пособие. М.: Эдиториал УРСС, 2001.
4. Новое в поэтике: современный литературоведческий дискурс (О монографии В. В. Савельевой «Художественная антропология». Алматы: АГУ им. Абая, 1999) URL: [https:// www.examen.ru /add/manual/school-subjects/human-sciences/anthropology/kulturnaya-antropologiya-6428/](https://www.examen.ru/add/manual/school-subjects/human-sciences/anthropology/kulturnaya-antropologiya-6428/)
5. Синякова Л. Н. Проза А. Ф. Писемского в контексте развития русской литературы 1840–1870-х гг.: проблемы художественной антропологии. Автореф. дис. ... докт. филол. наук. Томск, 2009. 26 с.
6. Шукшин В. М. Собр. соч.: в 3 т. / сост. Л. Федосеева-Шукшина; комм. Л. Аннинского, Л. Федосеевой-Шукшиной. М.: Молодая гвардия, 1985.

УДК 821.161.3.06.09

Оляндэр Луиза Константиновна,
доктор филологических наук, профессор,
Восточноевропейский национальный университет
им. Леси Украинки (Луцк, Украина)
olk32@ukr.net

РОМАН КУЗЬМЫ ЧОРНОГО «МЛЕЧНЫ ШЛЯХ» НА ПЛОЩАДИ РАССКАЗА

В статье рассматривается смыслообразующая роль модификации самого романного жанра в произведении классика белорусской литературы Кузьмы Чорного (1900–1944) «Млечны шлях» («Млечный путь», 1944). Анализируется степень изученности творчества писателя, акцентируется его роль в литературном процессе. Доказывается, что поэтика Чорного активно стимулирует воображение реципиента, его креативность, создает условия для развития интенций философского порядка. Обосновывается, что Чорный, создав новый тип романа с необычной организацией «времени/пространства» (М. Бахтин), создал условия для реализации большого эпического содержания на минимальной площади, идя путем развертывания романного содержания не вширь, а вглубь, усиливая с помощью образов / кодов смыслообразующую роль подтекста и метатекста.

Ключевые слова: наррация, роман, жанр, структура, метатекст, текст, Чорный

Olander Luisa K.,
Doctor of Philology, Professor,
Eastern European national University
them. Lesi Ukrainka (Lutsk, Ukraine)
olk32@ukr.net

KUZMA CHORNY'S NOVEL "MILKY WAY" ("MLECHNY SHLIACH") IN THE STORY SQUARE

The article deals with the semantic role of modifying the most novel genre in the work of the classic Belarusian literature Kuzma Chorny (1900–1944) "Mlechny shliakh" ("Milky Way") (1944). The degree of studying the writer's creativity is analyzed, his role in the literary process is emphasized. It is proved that the poetics of Chorny actively stimulates the recipient's imagination, his creativity, creates conditions for the development of philosophical intentions. It is substantiated that Chorny, who created a new type of the novel with an unusual organization of "timespace" (M. Bakhtin), created the conditions for the realization of a large epic content in a minimal area by expanding the novel content not in breadth, but in depth, reinforcing with the help of images / codes the sense-forming role of subtext and metatext.

Keywords: narration, novel, genre, structure, metatext, text, Chorny

Возрастающий интерес к К. Чорному (Н. К. Романовскому, 1900–1944) очевиден [см. подробно: 1–4; 20; 28–30; 11, 12; 13; 38; 14; 17; 18; 19 и др.]. Он обусловил и цель статьи — проследить, как на малой площади текста, новаторски преобразовывая структуру жанра романа и системные связи всех его элементов, писатель сумел, подняв и философские проблемы онтологического плана, создать художественно убедительный образ «горемычной и возвышенной нации» (В. Быков).

О том, как освещалось наследие Чорного, включая критику 1920-х — 30-х гг., говорится в монографиях А. Мельниковой [17; 18], значимость которых определяется спецификой ее когнитивных и коммуникативных дискурсных актов [см.: 4–15]. Фундамент в современное чорноведение заложил А. Адамович [см.: 17, с. 6], осуществив качественный методологический скачок, характеризующийся всесторонностью подходов. Уже заглавия его работ, являясь претекстами, содержат слова-коды, обозначающие этапы возвращения Чорного в бело-

русскую литературу 60–70-х гг. XX в. — от формирования его мастерства до положения классика белорусской прозы: *становление стиля — жанра — масштабность прозы, уроки Чорного*. Адамович, проявив мужество [18, с. 6–7], принимая эстафету противостояния злу из рук Чорного, дал конструктивную программу изучения его творчества и узаконил «психологизм и философичность как основные черты его произведений» [18, с. 7–8]. Положения, выдвинутые Адамовичем, Чигриным [38], Бугаёвым [9], доказавшими типологическую близость исканий Чорного к литературной школе потока сознания (М. Пруст, Дж. Джойс, В. Вулф, У. Фолкнер) [см.: 18, с. 7], важны и при раскрытии специфики психологизма в «Млечным шляху»: это не психологизм Ф. Достоевского с его акцентом на внутреннюю борьбу героев, не «диалектика души» Л. Толстого, но без них двоих не было бы, уводимого в подтекст, но осязаемого — благодаря разнообразным маркерам — чорновского психологизма. Организация нарративного дискурса в романе понуждает реципиента все переживания героев воспринять как возникшие в собственной душе. Сказанное относится и к другим чертам прозы Чорного, которые служат отправной точкой для прочтения его текстов в новых ракурсах: прояснение места Чорного в европейской литературе; создание с написанием «Млечнага шляху» нового типа романа. Мельникова, рассматривая труды чорноведов, акцентирует положения Тычины о высоком европейском уровне Чорного и его самостоятельности [29, с. 22]. Это справедливо, но не охватывает новаций писателя, в т.ч. в области романного жанра, на что указывает структура «Млечнага шляху». Восполняя пробелы, Мельникова установила переклички Чорного с Платоновым, Вс. Ивановым, Шолоховым. К тому же еще в 1986 г. Г. Творонович [27] писала о вхождении Чорного в южнославянский контекст. Диалог его произведений с произведениями писателей славянских литератур актуализируется, когда встала проблема соотношений *мышления военного* и гуманистического [см.: 22; 23]. Чорный своими открытиями выходит за границы национальной литературы, создав в романе «Млечны шлях» емкую смыслообразующую романную форму, с новым типом хронотопа [6], внося вклад в *развитие двух линий белорусской художественности — эпической и лирической* [см.: 18].

Новации Чорного в области жанра романа оттеняются мыслью В. Хализева о том, что существует «группа литературно-художественных <...> жанров, где человек соотносится... с космическими началами, универсальными законами миропорядка и высшими силами бытия» [34, с. 96].

Чорный синтезировал человека с жизнью общества и бытийными универсальными законами. Однако, аналитически изучая роман «Млечны шлях», следует помнить о трагической жизни писателя, в котором отразились и судьба Беларуси.

Чорный стремительно вошел в литературу в 1926 г. с поэтическим рассказом «Плач о раненой птице» [см.: 16; 37] и романами «Сястра», «Зямля» и др. Критика видит в нем «белорусского Достоевского»... И вдруг! — арест 14 декабря 1938 г.

«В ежовской тюрьме, — пишет Чорный 3 октября 1944 г. в дневнике, — меня сажали на кол, били большим железным ключом по голове и поливали избитое место холодной водой, поднимали и бросали на рельс, били поленом по животу, вставляли в уши бумажные трубки и ревели в них во всё горло, вгоняли в камеру с крысами...» [35, с. 379].

Чорный был освобождён в 1939 г. Несмотря на тяжелый недуг, он творчески активный: 1941–1944 создаются, но не завершаются романы «*Пошукі будучыні*» (Поиски будущего), «*Вялікі дзень*» («Великий день») и повесть «*Скiп’ёўскі лес*» («Скупьевский лес») и «Млечны шлях». Но дневник Чорного свидетельствовал, что его жизнеутверждающий пафос — у него «*жыццё як радасць — ключавой матыў*» (Мелиникова) — звучал вопреки обстоятельствам. Невозможно без боли читать его строки, которыми обрывается Дневник: «Я живу, как покинутый всеми. <...> У меня нет 70% здоровья. Я гибну и не могу использовать, как нужно было бы, свой талант. Боже, напиши за меня мои романы, разве так молиться, что ли?» [35, с. 381–382].

Вдумываясь в текст дневника и текст «Млечнага шляху», нетрудно уловить, что жестокий жизненный опыт Чорного, переживание заброшенности («*апошнія пакідзішча*»), крайнего одиночества лег в основу глубинного понимания пережитого белорусским народом.

Датированный 12.01.1944 г. малый за размером «*Млечны Шлях*» был определен Чорным как роман. И никто не пытается дать ему какое-то иное жанровое определение. Да, он считается, как и все военные романы писателя, незавершенным. Но объективно — волею судеб — он существует как особая — фрагмент закольцован — жанровая форма романа, характерная своей открытостью. Нарративный ход движется от «панорамного» изображения всеобщего образа *Дома* — Беларуси, превращенного в пожарище, к образу сожженного села и спаленному дому Ярмалицкого. Детали картин «прочитываются» разными субъектами иначе, вызывая неоднозначные психологические состояния:

— я-автора / нарратора создает эпическое полотно народного бедствия;

— эта же местность разгадывается находящимися на грани жизни и смерти неизвестными, ищущими спасения от голода и холода; услышанный — вдруг! — рев быка пробуждает в них надежду;

— реципиент, говоря словами Тютю, находясь в положение наблюдателя за фактами [см.: 31, с. 8–10], самостоятельно анализирует и систематизирует увиденное. Чорный держит реципиента на высшей точке интереса и психологического напряжения, достигая нужного эффекта приемом *градации / климакса*. Его роман открывается видами, постепенно ведущими к выжженному дотла пространству: прежде детали-признаки (головни, головешки), а затем развернутые картины пожарищ [36, с. 169–178]. Кинематографичный Чорный выстраивает визуальный ряд: из множеств пожарищ модулируется огромное безжизненное пространство — «*Холодное пожарище*» с «*потоком трупного запаху*». Но диалог Ярмалицкого и Гануси, говорит о том, что спасшиеся будут бороться за «*Родны кут*» («малую родину») [36, с. 179]. Этот «универсальный белорусский архетип» [19, с. 120] связан с архетипом *Матери, главной хранительницы семейного очага*. И когда Ярмалицкий видит вместо дома головни, табличку и веревку с шеи матери, казненной карателями, трагедия достигает своего апогея [36, с. 228]. Выстрел Ярмалицкого в немца на этом пепелище был залогом того, что Беларусь, как птица Феникс, восстанет из пепла. А эпилог — *завершенная / незавершенность* текста с намеченными линиями дальнейшей судьбы героев, что является обозначением точечных замыслов последующих романов [36, с. 228]. Роман Чорного отвечает мысли Пospelова и Удалова [32] о том, что нельзя различать жанры, исходя из «объема текста произведений» [24].

Чорный вступает в диалог, в частности с М. Хайдеггером [см.: 18, с. 35–37]: художественно-философская «*канцэтыя Беларускага Шляху*» [см.: 18, с. 78–81] представлена на уровне европейской философии — всей образной системой романа «Млечны шлях».

Само название — «Млечны шлях» — это и претекст, и смыслообразующий элемент, архетипный образ Млечного пути вызывает эстетическое переживание, ибо он «тысячеглазый, движется торжественно...» [10, с. 1]. Он же бросает ответ на эпичность и лиричность романа, на его онтологический аспект. Живописная картина звездного неба у Чорного — это та визуальная форма, которая способна эксплицировать, прояснять и проявлять сущностные явления. И если идти за Хайдеггером, то герои романа — Сямага, Гануся, Марина, Ярмалицкий, — глядя на Млечный путь, на какой-то миг отрывались «от «рабства реальности», трансцендируя, они в определенной мере освобождались от давления самого вида опустошенной карателями Родины, обретая духовную силу:

«Зоры у небе ўзышлі густа, і неба зіхацела над змрочнай зямлёй. Ён усё глядзеў угару. Ён думаў пра зоры, пра тое, што на дварэ, мусіць, бралася на мароз, пра дрэва, вялікі і чорны сілуэт якога вырысоўваўся ў вакне, і пра сваю нечаканую радасць. А як жа! Ён знайшоў сваю радзіму. Ён дажыўся да вялікай радасці. Ён не мог спаць ад шчасця» (Звезды на небе взошли густо, и небо засияло над мрачной землей. Он думал о звездах, о том, что на дворе подмораживало, про дерево, огромный и черней силуэт которого вырисовывался в окне, и про свою

неожиданную радость. А как же! Он нашел свою семью. Он дожил до великой радости. Он не мог спать от счастья) [36, с. 197–198].

При анализе этого фрагмента важно не опустить различия в тех оттенках смысла, которые возникают при переводе на другой язык — в этом случае на русский — из-за фонетических свойств обоих языков. Так, в фразе на «ён думаў пра зоры» местоимение «ён» звучит выше, а существительное «зоры» — ниже; в переводе на русский наоборот: «Он звучит ниже, звёзды — выше». В результате на языке оригинала интонационный строй отличается пронзительностью. Ударное ён вонзается, как иглой, прямо в сердце. Радость, охватившая героя, переплетается со жгучей болью за выжженную фашистами родную землю. А на языке перевода интонация повышается на слове звёзды и тем самым несколько меняет интонационный строй, смягчая боль переживаний. Взор героя, обращенный к небу, вызывает мысли, носящие по-философски более отвлеченный характер — о самой Жизни, ее неодолимости. Сказанное не является частным наблюдением, ибо «язык ... дом истины Бытия» [33, с. 195].

Однако в обоих этих случаях передано то происходящее, о чем пишет В. Хализев, размышляя о природе эстетического, согласуясь с мыслями А. Мейера: «...эстетический подход — это осуществление любви, родственных связей между людьми, их единения» [цит. по: 34, с. 56]. Мысль Мейера близка и Чорному. И уместно вспомнить, что важнейшим условием такого единения является язык, ибо он «...здесь не только средство коммуникации и выражения-изображения, но и объект изображения» [см.: 5, с. 287–287]. А своеобразная красота языка — уже смыслообразующий фактор.

Образ звездного неба в романе — оттеняет его особый психологизм, с философско-метафорической подоплекой [36, с. 201–202].

Бежавший из плена Ярмалицкий, у которого любовь к матери равнялась ненависти к фашизму, угрожающему его девочке: ее он увидит в Ганусе. Мечта о ней, которая станет матерью, — это тоже своего рода символ, соотносящийся с образом Матери-Родины, что отвечает белорусской ментальности. А сам герой ощущает себя отцом-защитником.

Млечный путь — «Гэтая зорная дарога», которая так манила накануне войны Ганусю и Марину [36, с. 217] — означал у Чорного присутствие человека в Бытии, его выход за пределы сущего, ожидающего *приходящее*. Кризисный хронотоп — вдруг! — писатель «увел» в подтекст, подчеркнув этим катастрофизм произошедшего: преступно оборванную жизни юной Марины и убитую душу отца [36, с. 217].

Но Млечный путь пробудил в этих людях теплое, объединяющее их человеческое чувство — и прошлое превратилось в надежду на будущее. Глядя на звезды, вспомнили свою поруганную Родину белорус Ярмолицкий, чех Новак, и поляк. «Пачалося маўчанне. (Наступило молчание)» [36, с. 217]. Вспомнил о ней и *апухлы*, обращаясь к Ганусе в надежде на свое спасение [36, с. 219].

Но Млечный путь проясняет, что на границе жизни и смерти выбор каждого обнажит его сущность. Ситуация структурируется по принципу кинодраммы: 1-я часть — единение людей, оказавшихся на грани смерти от голода с целью спасения своей жизни: движущий стимул — самосохранение. Сплотившись, они убивают быка; 2-я часть — в хате Сямаги: возникающее недоверие, все опасаются друг друга; 3-я часть: приход немецкого отряда, окончательное прояснение того, кто есть кто; сожжение немцев в хате, расстрел *апухлага* на пожарище, уход Сямаги, Ярмалицкого, Гануси и Новака в партизаны.

Большое значение в художественной системе «Млечнага шляху» имеют три исповеди — Ярмалицкого, Сямаги и *апухлага*. Контрастом первым двум служит образ *апухлага*, с которым связана экзистенциальная проблема выбора. Если Сямага и Ярмалицкий стремились «всегда больше к потребностям души, чем потребностям тела» (Горецкий), то *апухлы* движимый лишь инстинктом самосохранения. В результате выбор, от которого, по Сартру, зависела его судьба и судьбы многих, «сделали» за него. Невольно приходит на ум «человек в футляре». И «...не нужно бояться подобных сопоставлений. Духовный мир интенгрован не

меньше, чем мир социальный, и в его глубинном “космесе” действительно “звезда звезде голос подает”» [26, с. 462].

Апухлы, олицетворяющий инертное множество, оказывается виновником злодеяний и несет за них ответственность. Он по сути разновидность человека в футляре и всегда ищет «зонтик»... Осознать образ *Футляра* в философском плане помогают туповская характеристика Бурцева, обладающего «футлярностью» собственного мышления [31, с. 193], богдановские интерпретации чеховских персонажей [8, с. 281–311] и анализируемая многими чеховедами сцена похорон Беликова: пошел дождь, и все стояли *под зонтиками*. Однако сама диалогичность позиций чеховедов — приводит к тому, что *Футляр* — как *Нос* гоголевского майора Ковалева — обретая самостоятельность, становится «иероглифом», *иконическим знаком*, способным впитывать в себя многие типы и начинает быть ключом к раскрытию многих загадок в понимании «массового» человека, его поведения в кризисных ситуациях. Этот образ возникает ассоциативно, когда речь заходит об *обществе-казарме* — синониме *футляра*, И если Ярмалицкий борется против *казармы* / *футляра*, оберегая от него «свою девочку», то *апухлы*, любя свою дочь, даже не помышляет об этом, видя в примирении с фашистской казармой свой *зонтик*. Чеховский футляр стимулирует проникновение в роман, но и роман расширяет его символическое значение. Тюпа, введя понятие «*футлярность ... мышления*», углубил образ *футляра*. А Богданова, акцентируя гуманизм Чехова, приводит к мысли, что *футляр* — *страх* и гибель. Чорный объективно показывает, как *футляр* превращает человека в монстра, о котором говорил польский писатель Т. Ружевич [см.: 39].

Апухлы под пером Чорного предстает в трех ипостасях: 1) истощенный человек; 2) *немец*, с которого *опухлость* начинает *спадать*; 3) *немец*, идущий *ровным шагом* к сожженному карателями дому Яворницкого (в подтексте возникает ритм фашистского войска на марше). Человек исчезает — остается враг. И все произошло по заповедям: «*Не убий!*» — «*Взявшие меч — мечом погибнут*» (Мтф. 26: 52). Яворицкий застрелил врага.

И в завершение: Чорный, как и Бердяев, но по-своему исходит из положения: «Человек себя знает прежде и больше, чем мир, и потому мир познает через себя. Философия и есть внутреннее познание мира через человека... В человеке открывается абсолютное бытие...» [7, с. 90]. И этот аспект требует дальнейшего исследования.

Литература

1. *Адамовіч А.* Шлях да майстэрства: Станаўленне мастацкага стылю Кузьмы Чорнага Мн.: Выд-ва АН БССР, 1958. 180 с.
2. *Адамовіч А.* Беларускі раман: Станаўленне жанра. Мн.: Выд-ва АН БССР, 1961. 292 с.
3. *Адамовіч А.* Здалёк і заліску. Мн.: Маст. літ., 1976. 623 с.
4. *Адамовіч А.* Маштабнасць прозы. Мн.: Маст. літ., 1972. 198 с.
5. *Бахтин М. М.* Язык в художественной литературе // Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7 т. М.: Русские словари, 1996.
6. *Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки исторической поэтики // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М.: Худож. лит-ра, 1986. С. 191–290.
7. *Бердяев Н. А.* Смысл творчества. Париж: ИМКА-Пресс, 1985. 625 с.
8. *Богданова О. В.* Современный взгляд на русскую литературу XIX — середины XX вв. СПб.: ИПК «Береста», 2017. 560 с.
9. *Бугаёў Дз.* Дасягнутае і страчанае // Полымя. 1993. № 4. С. 226–251.
10. *Дмитриева В. Г.* 1000 загадок, пословиц, поговорок, скороговорок. URL: <https://www.rulit.me/books/1000-zagadok-poslovic-pogovorok-skorogovorok-read-366092-1.html>
11. *Жураўлёў В. П.* На шляху духоўнага самасцвярджэння. Мн.: Навука і тэхніка, 1995. 160 с.
12. *Жураўлёў В., Тычына М.* Магчымасці рэалізму: прычыннасць і гіствызм. Мн.: Навука і тэхніка, 1982. 232 с.
13. *Казека Я.* Кузьма Чорны: Старонкі творчасці. Мн.: Мастацкая літаратура, 1980. 133 с.
14. *Корань Л.* Цукровы пеўнік: літ.-крыт. арт. Мн.: Маст. літ., 1996. 286 с.
15. *Кротков Е.* Философско-методологический анализ научного дискурса. URL: <http://discourseanalysis.org/ada13/st87.shtml>
16. Кузьма Чорный. URL: <https://wiki2.org/ru>

17. Мельнікава А. М. Нацыянальна-светапоглядныя каардынаты беларускай літаратуры першай трэці XX стагоддзя. Гомель: ГДУ імя Ф. Скарыны, 2016. 214 с.
18. Мельнікава А. М. Паэтыка твораў Кузьмы Чорнага. Гомель: ГДУ, 2008. 186 с.
19. Мельнікава А. М. Проблема нацыянальнай ідээнтычнасці ў творах Кузьмы Чорнага // Волинь філологічна: текст і контекст. Імагологічныя вымяры нацыянальнай літаратуры. Луцк, Волиню нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011. Вип. 12. С. 113–121.
20. Навуменка І. Я. Ранні Кузьма Чорны (1923–1929). Мн.: Беларуская навука, 2000. 94 с.
21. Научно-технический энциклопедический словарь. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ntes>
22. Оляндэр Л. К. Мышление военное и гуманистическое в произведениях «Млечны Шлях» Козьмы Чорного, Pierwszy dzień wolności Леона Кручковского и «Люди мы или нелюди» Владимира Тендрякова // Akta Polono-Ruuthenica. XI, 2006. С. 145–146.
23. Оляндэр Л. К. Роман Кузьмы Чорного «Млечны шлях» у контексці літаратуры про першу світову війну // Науковий вісник ВДУ. Луцьк, 2000. № 4. С. 46–49.
24. Поспелов Г. Н. Проблемы исторического развития литературы. М.: Просвещение, 1972. С. 152–153.
25. Словарь русского языка: в 4 т.: М.: Русский язык, 1983. Т. III. 750 с.
26. Стральцоў М. Выбранае: проза, паэзія, эсэ. Мн.: Маст. літ., 1987. 607 с.
27. Твороніч Г. П. Нравственный мир героя. Белорусская и югославская военная прозы 60–70-х годов. Мн.: Наука и техника, 1986. 125 с.
28. Тычына М. Кузьма Чорны // Нарысы па гісторыі беларуска-рускіх літаратурных сувязей: у 4 кн. Кн. 3: 1917–1941. Мн.: Навука і тэхніка, 1994. С. 353–392.
29. Тычына М. Цана прароцтваў // Кузьма Чорны. Выбраныя творы. Мн.: Беллітфонд, 2000. С. 5–24.
30. Тычына М. Кузьма Чорны: эвалюцыя мастацкага мыслення. Мн.: Навука і тэхніка, 1973. 168 с.
31. Тюпа В. И. Анализ художественного текста: учеб. пособие. М.: Академия, 2009. 336 с.
32. Удалов В. Л., Полежаева Т. В. Жанры в літаратуры // Тематичний словник-довідник з літературознавства. Вид. 2, виправ., доповн. Луцьк: ВАД, 2013. 48 с.
33. Хайдеггер М. Время и бытие. М.: Республика, 1993. 447 с.
34. Хализев В. Е. Теория литературы. URL: http://modernlib.net/books/halizev/_teoriya_literaturi
35. Чорны К. Дзённік // Збор твораў: у 6 т. Т. 5. Апавяданні, апавесці, публіцыстыка, 1941–1944. Мн.: Мастацкая літаратура, 1990. С. 367–382.
36. Чорны К. Млечны шлях // Чорны К. Збор твораў: у 8 т. Мн.: Мастацкая літаратура, 1986.
37. Чорны К. Плач о раненой птице. URL: <https://www.sb.by/articles/plach-o-ranenoy-ptitse>
38. Чыгрын І. П. Крокі: гроза «Узвышша» Мн.: Навука і тэхніка, 1989. 144 с.
39. Różewicz T. W rozmowie z Czerniawskim A. // Literatura na świecie. 1976. № 8. S. 331.

=====

УДК 82.09+82.161.1

Щедрина Нэлля Михайловна,
доктор филологических наук, профессор,
Московский государственный областной университет
schedrina@gmail.com

ТИП СОЗНАНИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО И ВЫМЫШЛЕННОГО ГЕРОЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В. М. ШУКШИНА

В статье рассматривается тип сознания исторического и вымышленного героя В. Шукшина в рассказах, повести «Калина красная» и в романе «Я пришел дать Вам волю». Выявляется близость исторических и вымышленных персонажей, утверждается, что они не укладываются в литературный канон. Писатель поднял их на высоту подлинной трагедии. Для Шукшина важны в том и другом типе: проблема крайностей и середины, духовного брожения, не успокоенности, противоречивости, ненависти и сострадания, несоответствия масштаба личности и ее жизненного пути. Необходимым для автора было изобразить в герое мечту о свободе духа, о заступничестве. Шукшин постигает своих героев через призму авторского «я», наделяя их своими сокровенными мыслями, собственной жизненной философией, вступая в прямой диалог с читателем, чутким к его нравственной боли.

Ключевые слова: В. М. Шукшин, «Калина красная», «Я пришел дать Вам волю», тип, герой, трагедия, крайность и середина, духовное брожение.

Shchedrina Nellia M.,
Doctor of philological Sciences, Professor,
Moscow state regional University
schedrina@gmail.com

THE TYPE OF CONSCIOUSNESS OF THE HISTORICAL AND FICTIONAL HERO IN THE CREATION OF V. SHUKSHIN

The type of consciousness of the historical and fictional V. Shukshin's hero in the stories, in the story "Kalina Krasnaya" and in the novel "I Came to Give You Freedom" is discusses. The similarity of historical and fictional characters is revealed, and it is argued that they do not fit into the literary tradition. The writer treated it as the true tragedy. For Shukshin, they are important in both types: the problem of extremes and the middle, spiritual experience, restlessness, contradictory nature, hatred and compassion, the discrepancy between the scale of the individual and his life path. It was necessary for the author to portray in the hero the dream of freedom of the spirit, of intercession. Shukshin comprehends his characters through the prism of the author's "I", giving them his innermost thoughts, his own philosophy of life, entering into a direct dialog with the reader, who is sensitive to Shukshin's moral pain.

Keywords: V. Shukshin, "Kalina Krasnaya", "I came to give you freedom", type, hero, tragedy, extreme and middle, spiritual experience.

Имя Василия Макаровича Шукшина входило в литературу исподволь, по мере того, как все более широким становился диапазон его творчества, проникновеннее сила мысли. Переломными в творческой судьбе стали «Калина красная» (1973) и «Энергичные люди» (1973). После их появления известность его приобрела не только масштаб, но и нравственный оттенок. Внезапная смерть в самый разгар работы над фильмом «Они сражались за Родину», где он выступил в роли Лопехина, оборвала жизнь писателя. Имя В. М. Шукшина из литературной популярности перешло в легенду. Правда, как цель творчества, в котором и возможна подлинная художественность, явилась для него определяющим началом, о каком бы роде деятельности не шла речь. О предназначении художника, о его мыслях и чувствах в 1979 году выйдет публицистическая книга «Нравственность есть Правда». В «фокусе

художественного исследования» Шукшина находилась «история души» нации, «внутренние резервы нравственно-психологической “памяти” народного характера» [1, с. 220].

Судьба деревенского человека, вырванного из привычной среды и не нашедшего новой опоры в жизни, стала одной из главных тем произведений Шукшина. Писатель «“пересадила” в наше сознание человеческие характеры, которые раньше литературу не интересовали, а если и встречались, то лишь на втором плане, как фон действия привычных героев» [4, с. 60]. Тут и разинская вольница, уходящая корнями в историю, и унаследованная от предков строгость, мудрость крестьянской трудовой нравственности, и драма, и вывихи от невзгод, и скоморошество и многое другое, свойственное истинно русской противоречивой душе. Из этих качеств сложились впоследствии типы шукшинских героев. А воссоздать их он смог благодаря тому, что умел чутко уловить свой, особый мир, этих типов и психологически точно отразить сложность и многообразие жизненных явлений и диалектику души.

Шукшин неотступно думал о предназначении разных людей, с которыми он кровно связан единством судьбы исторической, где так причудливо перемешана героика и быт, благородство и низость, трудолюбие и стяжательство, горе и радость. В исследовании этих переплетений, истоков человеческих поступков, обстоятельств, в которых герой действует, художник чуждался априорных суждений, заранее заданных решений.

Писатель требовательно всматривался в души тех, кого принято считать «своими». Шукшину чужды умиление и снисходительность, равнодушие и лесть, когда он рисует образы своих современников, которым свойственно неодолимое, как страсть, желание людям добра, разумного порядка жизни, чтобы человеческое достоинство было ограждено не только законом, но и культурой отношений, приязнью и добротой, умением услышать не только самого себя.

Шукшину по душе типы, которые находятся в духовном брожении: ветфельдшер Козулин (рассказ «Даешь сердце»), Семка Рысь (рассказ «Мастер»), Андрей Ерин (рассказ «Микроскоп»). «Странные люди» из произведений писателя пытаются понять сложные проблемы бытия (рассказы «Дядя Ермолай», «В профиль и анфас», «Верую»).

Выступая прямым наследником традиций Ф. М. Достоевского, писатель XX века немало рассказов посвятил философской проблеме крайностей и середины в человеке (рассказы «Наказ», «Осенью», «Сураз», «Непротивленец Макар Жеребцов», «Петя»). Шукшин считал, что срединные люди — скучные люди, духовно скудные, ограниченные. Они не мечутся, не ищут, не страдают, хотя и энергии, и деловитости у них достаточно. Довольство жизнью сопровождается у них утратой духовного начала, гибелью живой души.

Персонажи Шукшина отличаются неизбежной, акцентированной автором противоречивостью. В каждом из них заложена какая-то доминирующая черта. Его герои бьются над проблемами смысла жизни, тайны мира, красоты, в душе их часто происходит разлад (рассказы «Как зайка летал на воздушных шариках», «Билет на второй сеанс»). Их могут звать Пашкой, Спирькой, Гринькой, вчитавшись в произведение нам открываются в них черты национального характера, уходящие корнями в народную почву.

Шукшин раскрывал изъяны человека, когда он по своей или чужой вине попадает в беду (рассказы «Материнское сердце», «Змеиный яд», «Други игрищ и забав»). В неумении выразить себя, во внешне смешном бунте простого труженика писатель видел духовное содержание, искаженное бессмысленной действительностью и отсутствием культуры, отчаяние людей, не умеющих противостоять житейской злобе, агрессивности. Именно таким предстает герой рассказа «Обида» Сашка Ермолаев. В русской литературе рассказы Шукшина остались неповторимым художественным явлением.

Чувство не успокоенности, неудовлетворенности повседневной суетой становится одной из доминант в его типах. Особенно сильно оно звучит в киноповести «Калина красная» и одноименном фильме, поставленном по собственному сценарию и с участием Шукшина в качестве главного действующего лица.

Герой киноповести не укладывается в литературный канон — автор не допускает его однозначных оценок. В характере Егора есть всё, что способно вызвать гнев и сострадание,

иронию и горькое раздумье о не сложившейся жизни, о нравственных силах, не нашедших выхода. Художник утверждает, что настоящая человечность в Прокудине оживает в тот период, когда он оказывается в русской деревне: отношения друг с другом и к самому Егору простодушных Байкаловых, доброжелательность председателя колхоза и товарищеское участие Петра, отклик души на красоту природы, труд, имеющий высший благородный смысл, — всё это заново питает в Прокудине добрые начала, неизбывные, какими бы жестокими сторонами жизнь к нему ни поворачивалась.

Егор Прокудин жаждет «праздника души». Это была любимая тема Шукшина, он писал «Праздник» с большой буквы и считал его отзывом души на жизнь, свободу и счастье, сигналом неутоленной и неизбитой радости жизни и воспроизвел «эту великую стихию безрассудства». Утрата жизненных ориентиров ломает судьбу главного героя, бывшего вора и заключенного, и приводит к смерти. В последней сцене, на пашне, проявляется сила характера и благородство Егора по отношению к юной жизни своего помощника. Писателя интересует момент расплаты его за отрыв от родной земли, от матери и начавшееся пробуждение, трагедия нравственного раскаяния.

Шукшин писал в «Правде»: «Егор умер оттого, что понял: ни от людей, ни от себя прощения ему не будет. Показать самоубийство духу не хватило: облегчил дело сюжетной “нелепостью”, мобилизовал бандюжек — застрелили» [8, с. 4]

В «Калине красной» есть фраза, приоткрывающая новый и чрезвычайно важный для Шукшина художественный мотив. Это слова Губошлепа, прозвучавшие с экрана в тот момент, когда, истекая кровью, умирал Егор Прокудин: «Он человеком не был. Он был мужик. Их на Руси много, нарожают...» В презрительности, с какой сказано о народе, о людях земли, писатель видел проявление низости и цинизма, преступности, не подлежащей никакому оправданию. Как будто случайно брошенная фраза соотносится с образом матери Егора Прокудина, с её одиночеством и тоской, материнским горем и усталостью. Это русская женщина, чья любовь бескорыстна и всепрощающа. В сцене встречи главного героя по кличке Горе с матерью вершится беспощадный суд над ним, поправшим все нормы человеческой морали — мать не узнаёт своего сына, — но в повести есть и сострадание — человеческое отношение к трагедии. Шукшин ставил перед собой задачу рассказать не о событиях злосчастной судьбы рецидивиста, а о муках его души, ищущей гармонии, но так и не обретшей желанного успокоения.

От любования простым, чудаковатым человеком Шукшин шёл к созданию сложных противоречивых народных характеров, к судьбам «искривлённым», неблагополучным. Герои такого типа, а особенно Егор Прокудин, подняли «странных» типов Шукшина на высоту подлинной трагедии. Писатель мучительно переживал несоответствие масштаба героя и его жизненного пути: «Мне жаль этого человека, жаль до боли, до содрогания <...> Сколько дано ему от рождения! Какой это гордый и сильный характер, какой крепкий человек!» [2, с. 87].

Стихия, которая гуляет в душе Прокудина, живет и в героях-чудиках, и в народном герое Степане Разине. При всей несоизмеримости масштабов деяний и их исторического резонанса Разин глубоко родствен им по типу характера и тесно связан с ними: он тоже «чудик», которому не удастся совместить святость намерений с безбожностью поступков.

Замысел романа возник у Шукшина во время создания киносценария «Я пришел дать вам волю», который был завершён к 1967 году. Предполагалась его экранизация. Однако писатель не оставлял работы над материалом, и в 1971 году в журнале «Сибирские огни» опубликовал роман под тем же названием.

Исторические романы, посвященные Разину, были созданы в советской литературе в разное время, их авторы каждый по-своему героизировали личность народного вожака — «Разин Степан» (1927) А. Чапыгина и «Степан Разин» (1951) С. Злобина. В первом романе народная власть — сильная и полноправная — противопоставлена власти царя. Разин является её выразителем. Злобин нарисовал Разина мудрым, а движение — организованным, стихийность, в отличие от книги Чапыгина, ослаблена. Такую позицию можно объяснить

социальным заказом хозяйственного и государственного социалистического строительства в 1950-е годы.

Шукшин ставит перед собой другую задачу, называет свой роман, не похожий на предыдущие, «Я пришел дать вам волю». Писателя интересовало мироощущение Разина как состояние народной души. Автор сконцентрировал внимание на единых с народом корнях исторического героя, считая, что эта историческая личность «замешана» на той же закваске. В интервью газете «Унита» Шукшин говорил: «...Степан Разин — это тоже крестьянин, но только 300 лет назад. Почему эта фигура казачьего атамана выросла в большую историческую фигуру? Потому что он своей силой и неуёмностью, своей жалостью даже воткнулся в крестьянскую боль... И оттого, что он сложил голову за это дело, он вошёл прочно и в историю, и особенно в крестьянскую память... Отсюда он у меня и появился как яркий, неповторимый яркий, сильный, вольный, могучий заступник крестьянства...» [6, с. 202–203]. Шукшин ищет моральное оправдание разинщины, а отсюда и опору для своих размышлений о русском народе и его историческом пути.

Исследователи высказывали мысль о сходстве характеров Егора Прокудина и Степана Разина. «Прокудин кончает тем, с чего начинается Разин. Первого нравственное прозрение ведёт к смерти, второго гуманистическая ясность ведёт к бессмертию» [5, с. 94–95]. Легендарный атаман неразрывными узами связан и с шукшинскими «чудиками», в характерах Спирьки Расторгуева, в Моньки Квасова и других писатель «нащупывал» разинскую тему. Степан Разин очень близок к ним по духу, близок к их мыслям и чувствам.

В Разине сочеталось озорство, ранимость, серьезное отношение к делу, скоморошьё веселье, удаль, бесшабашное прожигание жизни. Атаман талантлив, своеобразен, дерзок и спокоен одновременно, неутолим и неистощим на выдумку, которая совершенно покоряет его войско, восхищает простые, жестокие, и вместе с тем по-детски доверчивые и, в общем-то, добрые души казаков.

Выход на просторы истории позволил Василию Шукшину увидеть колоссальные возможности интересовавшего его типа человека. В осознании великого смысла борьбы заключён источник силы Разина. Атаман как бы притягивает людей к себе, обладая магнетизмом. В основе разинской притягательной силы — готовность помочь людям. Чужая боль входит в его душу. Народная ненависть разрывает ее, «прямо как железку калёную суют». Не может видеть атаман, как мучают беззащитных людей: «Да кто мучает-то!.. Тварь, об которую саблю жалко поганить» [9, с. 104]. Он болеет душой за весь русский народ, а не только за казачество. Для соратников Разина мужик есть мужик, и проливать за него кровь незачем. Отсюда такая антипатия всех есаулов к Матвею Иванову, который стремится повернуть Разина на мужицкую дорогу, а, следовательно, и к нравственному закону. Есаулы же стоят за казацкую вольность. Введённый в повествование как идеолог разинского движения Матвей Иванов говорит о предводителе: «...Кто такой Степан Тимофеевич?.. Донской казак. Правда, корнями-то он — самый что ни на есть расейский... Отец-то расейский. Воронежский. Мы так слыхали...» [9, с. 204].

Матвей Иванов уговаривает атамана двинуться в глубь России, где тысячи крестьян могли бы примкнуть к восставшим. От него Разин узнаёт, какому богу и какому царю могли бы они поклоняться: если уж никак нельзя без царя, то пусть просто не мешает землю копать да ребяташек растить. Он яростно протестует против того, чтоб Разин обманывал народ, объявив, что с войском идут «царевич» и «патриарх»: «Дурость эта — с Никоном-то... “Народ повалит”... Так прямо кинулись к тебе мужики — узнали: Никон идёт. Тьфу! Поднялся волю с народом добывать, а народу-то и не веришь... Нет, Степан, ни царём, ни попом не надо обманывать» [9, с. 258]. И атаман чувствует в его словах правду.

Шукшин взял на себя сложную задачу: на примере неудавшегося и трагического по своим итогам народного восстания постичь исторический смысл борьбы Разина за свободу в условиях её невозможности. Духовный мир Разина выявляется во взаимодействии с характерами Иванова, Минаева, Яковлева, жены Алёны, пасынка Афоньки и др. Представители его окружения «несут» в себе какую-то черту разинской натуры: Иван Черноярца — чувство

долга, ответственности за дело, которому служит, Ларька Тимофеев — безудержную смелость, Фёдор Сукнин — рассудительность.

Сложность Разина — в соединении как бы в одном человеке нескольких людей. Атаман вспыльчив, иногда даже страшен не только для врагов, но и для друзей, однако за срывами следует раскаяние. Достойными противниками Разина выступают у Шукшина Корней Яковлев и Фрол Минаев. Разин ценит Фрола. Но тот искренне считает дело, начатое Разиным, заблуждением. Идти против бояр — это значит против царя — Фрол не намерен. Не хочет он переступить через себя и устроить Степану побег, когда они встречаются с ним в последний раз, но и на Афоньку тоже не смеет поднять руку, когда тот спустя десять лет после казни атамана смеет ему об этом напомнить и обвинить. Именно Фрол становится войсковым атаманом после гибели Степана, и в этом тоже заложен и исторический, и нравственный смысл.

Разин ставит перед собой вопрос о смысле борьбы, которая чаще всего (особенно это показано Шукшиным во второй части романа) представляется ему бесперспективной. Но для атамана важнее всего пробудить мечту о свободе. Ощущение великого смысла борьбы за волю не покидает героя, в тоже время появляется ощущение трагического конца, вызывающее в нем чувство тревоги.

Разин воссоздан Шукшиным как характер трудный, болезненно ранимый, не признающий запретов и ограничений, пугающий правых и виноватых, обиженных и обидчиков. Атаман как бы всматривается в «себя», соотносит свою «природу» с далёкой целью, о которой он часто задумывается, страдает, мучается, испытывает приступы отчаяния.

Василий Шукшин постигает Разина через призму своего авторского «я». Атаман является выражением авторского идеала человека, свободного духом. Автора и героя сближает противоречивость натур, несоединимость крайностей: ненависти и сострадания, нетерпения и осторожности, которые живут в их сознании.

Стремление Шукшина в этом романе вступить в прямой диалог с читателем определило своеобразие повествования. Не случайно роман начинается с эпилога-анафемы. «величаво-смертной», которую «грянули державные голоса... живому еще атаману Разину». Обращаясь к событиям прошлого, Шукшин говорит о высшей оценке крестьянского заступника, сохранении его в памяти народа. Писатель берет на себя ответственность: через столетия распутать тугой узел противоречивых движений народной души на этом пути. Для автора важны не столько размышления о любимом герое, сколько мысли о нравственно-философских проблемах людского бытия.

Шукшин делится своими сокровенными мыслями, собственной жизненной философией: думами о том, как много на земле людей «умных и сильных, мало добрых, у кого болит сердце не за себя одного»; как бесконечно дорог для человека «дар юности, который однажды переживают все в счастливую пору: сердце как-то вдруг сладко замрёт, и некий беспричинный восторг захочет поднять зелёного ещё человека в полный рост, и человек ясно поймет: я есть в этом мире» [9, с. 58].

В этом же ряду находятся психологические обобщения писателя: «Стылость в глазах в решающую минуту сулит смерть»; «не одинаково думают люди, даже когда видят одинаково... не одинаково и понимают, когда понимать вроде надо бы — одинаково», «душа человеческая должна успокоиться от скверных малых дневных дел, разум должен породить мысль» [9, с. 165].

В авторских отступлениях Шукшин стремится найти эмоциональный и интеллектуальный отклик у читателей-единомышленников, чутких к нравственной боли. О ценностях такого писательского подхода автор говорил: «В постижении сложности внутреннего мира человека и его взаимодействия с окружающей действительностью обретается опыт и разум человечества» [7, с. 103].

Соотнося в своем творчестве героев, обладающих противоречивостью, бунтарством, стихией чувств, не успокоенностью, готовностью помочь другим, будучи вымышленными или историческими персонажами, Шукшин подчеркивал их близость и поэтому не мог не

быть современным писателем ни в 1970-е годы, ни в наше время, ибо видел в этом типе народный характер, отражающий и преемственность, и связь прошлого и настоящего. «...ведь для чего-то он столь настойчиво и неустанно стучал в наши души и тревожил совесть, почему-то со слезами говорил о России и точно по отвесной стене лез, срываясь и теряя опору, но снова и снова карабкаясь вверх, чтобы взобраться наконец и увидеть, что там, по ту сторону...» [3, с. 1], — говорил о писателе В. Г. Распутин в год 80-летия со дня рождения Василия Шукшина.

Литература

1. Биличенко Н. А. Герои Шукшина в оценках критики // Русская литература. 1980. № 2. С. 218–220.
 2. Обсуждаем «Калину красную» // Вопросы литературы. 1974. № 7. С. 3.
 3. Распутин В. Даешь сердце! // Литературная газета. 2009. № 30 (6234). С. 22–28 июля.
 4. Фрейлих С. О стиле В. Шукшина // Вопросы литературы. 1982. № 9. С. 59–62.
 5. Чмыхов Л. М. Писатель и история. Ставрополь: Кн. изд-во, 1982. 191 с.
 6. Шукшин В. М. Вопросы самому себе. Статьи, очерки, интервью, письма. М.: Молодая гвардия, 1981. 256 с.
 7. Шукшин В. М. Нравственность есть Правда. М.: Советская Россия, 1979. 351 с.
 8. Шукшин В. М. Самое дорогое открытие... // Правда. 1974. 22 мая. С. 2.
 9. Шукшин В. М. Собр. соч.: в 6 т. М.: Надежда-1, 1998. Т. 6. Я пришел дать вам волю. 507 с.
-

УДК 82-32 и 82-1/-9

Ян Сяоди,
кандидат гуманитарных наук, доцент,
Тайюаньский технологический университет,
КНР
yangxiaodi1984@163.com

**СТРАХ И АБСУРД БЫТИЯ:
О ПОЭМЕ И. А. БРОДСКОГО «ГОРБУНОВ И ГОРЧАКОВ»**

В статье рассматривается поэма Иосифа Бродского «Горбунов и Горчаков» и предлагается выявление ее диалогической сути. Отталкиваясь от структурных и композиционных особенностей поэмы, автор статьи выявляет особенности поэтологической системы текста, рассматривает его мотивный каркас, обнаруживает выходы поэта к проблемам общечеловеческого бытия.

Ключевые слова: современная русская литература, Иосиф Бродский, поэма «Горбунов и Горчаков», поэтология, мотив, структура

Jan Syaodi,
Candidate of Humanities, associate Professor,
Taiyuan University of technology,
Republic of China
yangxiaodi1984@163.com

**FEAR AND ABSURDITY OF BEING:
ABOUT I. BRODSKY'S POEM "GORBUNOV AND GORCHAKOV"**

The article discusses the poem by Joseph Brodsky "Gorbunov and Gorchakov" and proposes the identification of its dialogical nature. Based on the structural and compositional features of the poem, the author reveals the features of the poetic system of the text, considers its motivic framework, reveals the poet's exits to the problems of human existence.

Keywords: modern Russian literature, Joseph Brodsky, poem "Gorbunov and Gorchakov", poetology, motive, structure

Поэма «Горбунов и Горчаков», написанная Иосифом Бродским в 1968 году, представляется как «диалогическая поэма». Цельный текст состоит из диалога на фоне «огромного сумасшедшего дома», а герой этой поэмы Горбунов — один из тех пациентов, который сошёл с ума от страха. К тому же ужасная жизнь внутри больницы заставляет его раздвоиться, и так появляется другой герой — Горчаков, подсознательный душевный спутник Горбунова. Бродский создает в поэме страшную и абсурдную атмосферу бытия путем диалога между Горбуновым и Горчаковым, врачами и больными.

Поэма прежде всего привлекает читателей своей композицией. В целом текст состоит из 14 глав одинаковой длины, каждая глава включает 10 строф, каждая строфа состоит из 10 строчек, и в каждой строчке 10 слогов (за исключением 1, 5, 10, и 13 глав). Итак, поэма всего включает 1398 строф, написанных пятистопным ямбом и перекрёстными рифмами.

В 1979 году, через 11 лет после окончания поэмы, давая интервью, Бродский сказал: «То есть когда думаешь, что тема, эмоция, образ и их смысл исчерпаны, я пытаюсь сделать следующий шаг — вскрыть какую-то невозможность образа или чувства. Я попробовал это однажды, в длинном диалоге <Горбунов и Горчаков> из ста сорока строк, и мне понравилось. Начать с того, что он был написан децимой, ababababab, которая сама по себе чертовски монотонна и выворачивает мозги, каждая строфа. Так что в то время любая попытка написать следующую строфу была для меня немыслима. И тем не менее мы знаем природу разговора, он всегда затягивается... Это одно из пугающих свойств диалога. И я пытался подражать

этим свойствам... Я могу долго говорить об этом стихотворении, просто потому что оно — одна из самых серьезных вещей, которые я сделал за свою жизнь» [1, с. 61–62].

Данное «самое серьезное произведение» написано на фоне ужасающего сумасшедшего дома, но развитие сюжета основано на подсознании Горбунова, на его сне. И непрерывно появлявшиеся во сне лисички и море символизируют как глубокое размышление героя о любви и смерти в крайней среде существования, так и становятся символом его стремления к душевному возрождению путем преодоления всех страданий.

Сумасшедший дом: ужасное пространство бытия. «Сумасшедший дом» как символ тюрьмы в период СССР добавляют поэме более глубокий смысл. Это не просто дом, но и деформированное пространство существования, ад для душевного и телесного гнёта человека, который страшнее тюрьмы. И личный жизненный опыт поэта позволяет ему лучше передать страшную атмосферу этого места. Нам известно, что Бродский два раза попадал в психиатрическую больницу. Первый раз в конце 1963 года, с целью получения справки о психическом заболевании во избежание ареста поэт лежал в нём; второй раз — в начале 1964 года поэта увезли для психической экспертизы. Там он остался всего 3 недели (и 3 дня в отделении интенсивной терапии). Очевидно, что эта история нанесла поэту огромную психологическую рану. Много лет спустя, рассказав журналисту о прошлом, Бродский добавил:

«Это было самое ужасное из того, что мне довелось пережить. Действительно, ничего нет хуже. Они пробуют массу вещей — покаяния, перемены в поведении. Они вытаскивают тебя среди ночи из постели, заворачивают в простыню и погружают в холодную воду. Они пичкают тебя инъекциями, используя всевозможные подтачивающие здоровье средства» [3, с. 133].

Именно данная мучительная история вызывает глубокое размышление поэта о бытии человека, и он описывает всё это в поэме «Горбунов и Горчаков».

Конкретная черты данного сумасшедшего дома описаны в поэме подробно:

Огромный город в сумраке густом
Расчерченная школьная тетрадка
Стоит огромный сумасшедший дом
Как вакуум внутри миропорядка
Фасад скрывает выстуженный двор,
Заваленный сугробами, дворами... [5, с. 275]

Пространство поглощено страхом и абсурдом бытия, и Горбунов придумал себе душевного спутника Горчакова. Проблема одиночества решается за счет раздвоенности личности. На самом деле это «раздвоение личности» является традиционной темой русской литературы, типичным представителем которой является Ф. М. Достоевский. Как отметил М. М. Дунаев, с «Двойника» Достоевского в русской литературе начинается разработка темы двойничества, с обострённой болезненностью отображенная позднее творцами «серебряного века» [2, с. 293]. И Бродский откровенно признавался в увлечении Достоевским: «<...> я преклоняюсь перед Достоевским, потому что он очень близок моему образу мыслей и чувств» [4, с. 457].

Это как и правдивое описание духовного мира Горбунова в поэме «Горбунов и Горчаков». И как мы заметим, главные темы разговора раздвоенных героев: сны о лисичках и море.

Образ лисичек: любовь и измена. Мы знаем, что в поэме «Горбунов и Горчаков» Бродский упомянул о теме любви. Но вообще под пером Бродского мало существует идеальной любви. Мысль поэта о любви часто связана с изменой, с расставанием и даже со смертью. В поэме размышление Горбунова о любви (= измене) показано посредством образа грибов-лисичек.

Как уже было сказано, главный принцип построения поэмы — диалогизм. А главной темой диалога является сон — весь текст предстает как торжественный сон-бред героя.

Вопрос, который волнует Горбунова: «Ну, что тебе приснилось? Говори». В крайней среде существования сон — единственный выход.

Горбунову снится многое. В его сне появляются лисички, Нева, мосты, проспекты, переулки, больница, детство, старость... Но чаще всего — образ лисичек, и потом — море. Как мы полагаем, именно образ грибных лисичек во сне Горбунова прежде всего связан с размышлениями о любви.

Я думаю обычно о любви,
всегда, когда смотрю я на лисички [5, с. 256]

В таком темном царстве, как сумасшедший дом, представление о любви должно быть лучом света для Горбунова, который мог бы его спасти. Но та любовь, о которой Горбунов думает, ничем не может его утешать:

Лисички не безвредны и, по мне,
Они враги душевному здоровью [5, с. 255]

По разговору Горбунова мы узнали, что он был женат, у него была жена, и он старался родить с ней дочку, чтобы заставить её быть рядом с собой. Но всё зря. Жена всё равно ушла от него с дочкой. Причина, наверное, состоит в том, что «Нос его расцвечен / сосудами, раздавшимися вширь...» [5, с. 260]. Уход жены нанес Горбунову сильный удар. Эта измена, и, по мнению поэта, это самая страшная измена. Если знать биографию самого Бродского, то можно вспомнить, что именно так и поэт подвергается измене от любимой девушки Марины Басмановой.

Итак, измена становится сутью любви лирического героя поэмы, и она результат его глубокого размышления.

В другом стихотворении, написанном тоже в 1968 году «Anno Domini», Бродским был создан другой образ женщины — Цинтии, которая тоже изменяет любви. Это прекрасная девушка сильно привлекает известного римского поэта Проперция своей красотой и умом, но в то же время она является и злой, часто изменяет любимому мужчине.

И я, писатель, повидавший свет,
пересекавший на осле экватор,
смотрю в окно на спящие холмы
и думаю о сходстве наших бед:
его не хочет видеть Император,
меня — мой сын и Цинтия.
Отечество... чужие господа
у Цинтии в гостях над колыбелью
склоняются, как новые волхвы.
Младенец дремлет.

Итак, в ужасном пространстве сумасшедшего дома лирический герой в конце концов понял и принял измену возлюбленной, он больше не надеется на нее. Любовь становится для него «предисловием расставания». Горбунов познал суть любви и навсегда ушёл от женщины, и ему больше не снились лисички. Он начал искать себе новую душевную опору. В то же время его сон перешёл от образа лисичек к образу моря — омуту человеческого существования.

Море: смерть и возрождение. Бессмысленная и страшная жизнь в сумасшедшем доме продолжается, и сон Горбунова меняется. Герой в полном отчаянии расстался с любовью, и ему больше не снятся лисички. Герой хотел бы продолжить мыслить о самосуществовании, и ему теперь непрерывно снится море:

Мне ночью снился океанский вал.
Мне снилось море.
...

Держу пари.
Ты станешь утверждать, что снится море.
Да, море, разумеется.
...
Ну, Горбунов, припомнили ли вы,
Что снилось? Только море. А Лисички?
Увы, их больше не было [5, с. 264, 265, 273].

Образ моря часто появился под пером Бродского. Особенно в стихотворениях, пронизанных темой греческих мифов, где поэт более всего обращался к образу морской стихии. Там море не просто море, но и одновременно символ утраты памяти Одиссея, и пространство расставания, которое мучит Дидону, и море слёз; и море, которое поглощает жизнь сына Дедала.

Очевидно, что в этом традиционном образе Бродский главным образом обращает внимание не на его свободную и могущую силу, а на глубокое бессилие человечества перед морем, на атмосферу страха и смерти его поглощающей бездны. Как В. Топоров указывает, что море связано с архетипом воды и символизирует царство смерти и царство сновидений [6, с. 581].

Непрерывное возникновение во сне Горбунова образа моря тесно связано с темой смерти. Оно скрывается в глубине души героя и выражает его точное чувство смерти. Так в 13 главе поэмы — «Разговоры о море» — Горбунов сказал:

Да. Это море. Именно оно.
Пучина бытия, откуда все мы [5, с. 283]

Ясно, что море во сне Горбунова является психологическим продолжением пространства сумасшедшего дома и его бездна тихо поглощает жизнь героя: «Я чувствую, что шествую во сне я / ступеньками, ведущими из тьмы то в бездну...» [5, с. 284].

Образ моря здесь точно выражает вырастающее (за)дыхание Горбунова и становится мучительным отражением его души. Слабость и бессилие героя в тот момент достигают вершины, герой весь окружен отчаянием жизни:

Для этого душа моя слаба.
Я волны, а не крашенные наши
Простенки узрю всюду, где судьба
Прибьет меня-от Рая до параша.
И это, Горчаков, не похвальба:
В таком водонебесном ералаше
О чем бы и была моя мольба? [5, с. 284]

В финале поэмы жизнь Горбунова идёт к завершению — он спит. Но мы понимаем, что Бродский любит описывать смерть словом «спать». В поэме «Большая элегия Джону Донну» такое выражение очень популярно: Джон Донн спит. В поэме поэт четыре раза изобразил Горбунова уснувшим и еще усилил мотив словом «спи» (четыре раза): «Спи... / спи, Горбунов / спи, спи, мой друг. Я посижу с тобой» [5, с. 287].

Этот мотив напомним об образе рождественского гуся (жертва) в стихотворении «Новый год на канатчиковой даче», т.к. «ритуального» гуся употребляют в пищу. Автор так и описывает его: «*Спать*, рождественский гусь».

Очевидно, что в поэме теперь Горбунов — как рождественский гусь, ждущий свою смерть. Он как жертва сумасшедшего дома, единственный выход для него — смерть.

Но, как мы заметим, смерть не является конечным результатом жизни Горбунова. Бродский здесь сосредоточит внимание на душевном возрождении героя после его телесной смерти — возрождение путем преодоления страдания, как Иисус Христос. И эту мысль (также) поддерживает в поэме образ моря. Можно заметить, что, когда Горбунов заснул, его душевный спутник Горчаков еще трезв и сидит рядом с ним, продолжая разговор о море:

Что видишь? Море? Несколько морей?
И ты бредешь сквозь волны коридором... [5, с. 288]

Но здесь образ моря уже не тот, который связан со смертью, он символизирует другое пространство существования, другую среду. И «бродит Горбунов по волне» тоже символично. Он намекает, что душа Горбунова уже переходит в другое пространство, реализует возрождение путем преодоления страданий.

Итак, море становится символом вечности и возрождения. Мы можем полагать, что возрождение через смерть (страдание) — это и конечная цель и финал развития темы смерти в поэме Бродского. О том, как сам поэт пережил все эти страшные обстоятельства в личной жизни — арест, допрос, посылка, депортация и т.д. — он написал в 1964 году в стихотворении «Звезда блесит, но ты далека...», где он точно выразил свое душевное возрождение в образе новорожденного младенца:

Шнурки башмаков и манжеты брюк,
а вовсе не то, что есть вокруг,
мешает почувствовать мне наяву
себя — младенцем в хлеву.

Мотив Христовых страданий и сопоставления очевиден.

Заключение. В целом можно говорить о том, что «Горбунов и Горчаков» является поэмой, в которой поэт ищет ответы и размышляет о смысле бытия человечества. Пространство «сумасшедший дом» пронизывает вездесущий страх, что вместе со страданием ведет к абсурду — и это наполняет существование героя «категорической пустотой». Он пытается найти себе выход из тьмы во сне, но все равно не может избежать душевной муки, ему часто снились лисички и море как внешнее отражение его внутреннего взволнованного мира. Лисички символизируют измену в любви, а море отражает удушающую атмосферу внутреннего мира героя, бездна которого поглощает его жизнь. На самом деле тень смерти всегда окружает этот сумасшедший дом. В разговоре с журналистом Бродский точно высказал: «В “Горбунове и Горчакове” есть две строчки, в которых все более или менее и заключается. Это самые главные строчки, которые я, по-видимому, написал: “Я думаю, душа за время жизни приобретает смертные черты”. Вот и всё» [7, с. 615].

Но Бродский в целом не поэт-пессимист. Хотя его размышления о бытии человечества часто бывают объективными и жесткими, но он никогда не теряет надежду. Даже в страшном и абсурдном пространстве сумасшедшего дома, он подчеркнул возможность душевного возрождения — образ моря показал активную роль личности в самом существовании. В этом можно увидеть мировоззрение Бродского-экзистенциалиста. Безусловно, философия экзистенциализма — как основная и ведущая — существенно влияет на способ мышления Бродского.

Литература

1. Берч Е., Чин Д. Поэзия — лучшая школа неуверенности // Бродский И. Книга интервью / сост. В. П. Полухина. М.: Захаров, 2011. 783 с.
2. Дунаев М. М. Православие и русская литература: в 3 ч. М.: Моск. духовная акад., 1999.
3. Катц Джейн Б. У меня перегружена память // Бродский И. Книга интервью / сост. В. П. Полухина. М.: Захаров, 2011. 783 с.
4. Раздац Ф. Литература все по силам // Бродский И. Книга интервью / сост. В. П. Полухина. М.: Захаров, 2011. 133 с.
5. Сочинения Иосифа Бродского / сост. Я. А. Гордин, ред. СПб.: Пушкинский фонд, 1997–2001.
6. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М.: Прогресс-культура, 1995. 621 с.
7. Файт Б. У меня нет принципов, есть только нервы... // Бродский И. Книга интервью / сост. В. П. Полухина. М.: Захаров, 2011. 783 с.

=====

**XX Свято-Троицкие
ежегодные международные академические чтения
в Санкт-Петербурге
27–30 мая 2020 г.**

Сборник научных статей и материалов

=====

Подписано в печать 03.06.2020
Формат 60×84 1/16
Усл. печ. л. 25.5

Издательство РХГА
Тел.: (812) 310–79–29; +7(981) 699-6595;
e-mail: 9450922@gmail.com