

РУССКАЯ ХРИСТИАНСКАЯ ГУМАНИТАРНАЯ АКАДЕМИЯ

***ВСЕРОССИЙСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
С МЕЖДУНАРОДНЫМ УЧАСТИЕМ***

**МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЙ СИНТЕЗ
ГУМАНИТАРНЫХ НАУК
В ЭПОХУ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ
И ИСТОРИЧЕСКИХ
ТРАНСФОРМАЦИЙ:
ОПЫТ «РУССКОГО ПУТИ»**

***КОНФЕРЕНЦИЯ ПОСВЯЩЕНА 25-ЛЕТИЮ СЕРИИ
«РУССКИЙ ПУТЬ: PRO ET CONTRA»***

Издательство РХГА
Санкт-Петербург
2019

УДК 821.161.1

C23



*Мероприятие проведено при финансовой поддержке
Российского фонда фундаментальных
исследований, проект № 19-011-20130*

**Сборник материалов Всероссийской конференции с меж-
С23 дународным участием «Междисциплинарный синтез гумани-
тарных наук в эпоху социокультурных и исторических
трансформаций: опыт “Русского пути”» / Отв. ред. К. В. Пре-
ображенская. — СПб.: Издательство РХГА, 2019. — 625 с.**

ISBN 978-5-88812-960-9

Всероссийская конференция с международным участием «Междисциплинарный синтез гуманитарных наук в эпоху социокультурных и исторических трансформаций: опыт "Русского Пути"» состоялась 29–31 мая 2019 г. в Русской христианской гуманитарной академии (Санкт-Петербург). Мероприятие проводилось при поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ) и было посвящено 25-летию книжной серии «Русский Путь: pro et contra».

© Коллектив авторов, 2019

© ЧОУ ВО «Русская христианская
гуманитарная академия», 2019

РУССКАЯ МЫСЛЬ КАК ПЛАТФОРМА ОСМЫСЛЕНИЯ ФЕНОМЕНОВ СОВРЕМЕННОСТИ И СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ПРОЦЕССОВ В ЭПОХЕ КРИЗИСОВ И ОБЩЕСТВЕННЫХ ТРАНСФОРМАЦИЙ

УДК 10.01

Дмитрий Кириллович Богатырев,
доктор философских наук, профессор,
ректор Русской христианской гуманитарной академии

РУССКИЙ ПУТЬ: ИТОГИ, ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ

В статье даются концептуальные установки научно-публицистического проекта «Русский путь: pro et contra», представлена ценностно-культурологическая модель педагогики РХГА в контексте актуальных тенденций в сфере развития общества и образовательных стратегий

Ключевые слова: Русский путь, педагогика, образование

Сегодня мы отмечаем 25-летний юбилей исследовательско-публицистической серии «Русский путь: pro et contra», и особенно приятно отметить, что Российский фонд фундаментальных исследований, за годы сотрудничества с которым было подготовлено более 300 научных проектов РХГА, а в издательской серии «Русский путь: pro et contra» — опубликовано более 150 томов, выделил средства на нашу масштабную конференцию.

Поскольку у нас ожидаются выступления интересных докладчиков, представляющих нашу вторую столицу (я имею в виду московскую провинцию), они, конечно, затронут серьезные научные темы. Я со своей стороны хотел бы сказать о среде, в которой появился проект, который впоследствии стал «визитной карточкой» Академии.

Как в свое время говорили о романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин», что это — «энциклопедия русской жизни», сегодня по праву можно сказать, что «Русский путь: pro et contra» — научная квинтэссенция отечественной рефлексии и масштабное полотно осмысления историко-культурных эпох — от Античности до наших дней — в преломлении русского характера и менталитета. Проект «Русский путь» не избегает полярных тем и суждений; в противоречивости мнений и точек зрения раскрываются

важнейшие смысловые акценты событий мировой истории и культуры, их преломление в творческих исканиях русского духа.

Между тем серия «Русский путь: pro et contra» не состоялась бы вне вузовской среды. Трудно представить себе издательство, даже самое крупное, которое смогло бы собрать такое разнообразие идей и людей, проектов; однако нам это удалось, и наш проект прошел испытания разными эпохами, которые сменяли друг друга за эти 25 лет.

Надо понимать, что РХГА возник на переломе эпох, на смене исторической парадигмы смены идеологии. Идеология — это одна из форм (здесь придется обратиться к Марксу) общественного сознания, один из элементов культуры, без которого немислима жизнь общества. Идеологии представляют собой целостную систему коллективных убеждений по поводу общего блага и традиционно тесно связаны с религиями и моралью. Тем не менее, будучи преломленными социальной прагматикой, они утрачивают свою ясность.

В 90-е годы мы все находились в поисках новой идеологической идентичности. Когда рухнул Советский Союз (мы были свидетелями этого процесса), он рухнул, конечно, не под ударами коварных врагов из США, хотя и они, наверное, приложили какие-то усилия к этому. Но СССР обрушился, в первую очередь, изнутри, как это происходит со всеми крупными организациями. В одной из своих книг я написал, что Советский Союз умер от болезни сердца, потому что функции сердца в организме и в культуре выполняет религия. С искусственным сердцем жить можно, и даже некоторое время — эффективно; и русский коммунизм в этом смысле был своеобразной квази-религией. Но это искусственное сердце отказало через какое-то время. И вот сейчас мы живем в состоянии сердечной аритмии, недостаточности, падения и подъема резкого давления и т. д.

Помимо фактора смены идеологических парадигм, мы в своей задумке новой модели системного гуманитарного образования шли против некоторых трендов, которые доминировали в советской культуре. Мы и теперь идем против трендов, которые доминируют в мировом образовании. Мы стоим перед выбором: комплексный подход или узко дисциплинарный. Мы осознанно предлагаем комплексный подход. Непопулярное решение, оно сейчас даже менее популярно, если смотреть на массовый спрос, чем это было в 80–90-е годы.

Но откуда взять целостность? Целостность может быть просто большим объёмом, информацией разного рода, а может быть сведением к универсалиям культуры. Иначе их называют — архетипами культурного бессознательного, ценностями. И мы со своей стороны предлагаем путь погружения в культуру, но это погружение носит не характер *culturalstudies*, модного сейчас в Америке.

Здесь естественным образом встает вопрос приоритета ценностей. Должны ли мы опираться на национальные ценности, которые связаны с определенной религиозной конфессиональной традицией, или это будет аксиологический космополитизм?

Удачный образец аксиологического космополитизма — ранний РГГУ, и в этом зале присутствуют три представителя этого вуза, думаю, это не случайно. Само название РХГА — Русская христианская гуманитарная академия — оно нас подталкивает к определенным установкам.

Не важно, какую Россию мы выбираем — это может быть Россия Ленина, а может — Россия Достоевского; Россия Каракозова или Россия Бердяева. Мы, тем не менее — за Россию Достоевского и Бердяева, если говорить о культурном поле.

Помимо всего прочего, РХГА — это и бизнес-проект, и, как многие отмечают, очень успешный. Здесь нам помощь оказала русская религиозная философия: А. С. Хомяков, В. С. Соловьев, Н. А. Бердяев, Л. Карсавин, В. В. Зеньковский и, конечно — С. И. Гессен. Русская традиция предлагает в качестве основания целостное знание, живознание, установку на то, что образование должно восстанавливать образ в человеке. Очень важный момент русского религиозного идеализма в отношении культуры заключается в отвержении сугубо клерикальных моделей воздействия на культуру. Собственно говоря, революция 1917 года, которая произошла в православной империи, показала исчерпанность модели, которую можно связывать с именем Константина Великого. Но русские философы раскрыли принцип прорастания евангельского откровения в плоть и кровь культуры, принцип своеобразной «прививки»; это серьезно отличается от параллельного существования, которое нам завещал товарищ Лютер. Это и не жесткий клерикализм, как это было в средние века, и не полное разведение двух градов, как это заложено в модели святого Августина.

Мне кажется, что заслуга, вклад РХГА в педагогику может заключаться в том, что это наглядное воплощение того, как могут реализовываться идеи русских религиозных философов. Сегодня все говорят, что русские мыслители не практичны; а что такое — практичные идеи? Практичные идеи американских прагматиков, европейских позитивистов? Сегодня они в полной мере отражаются в системе образования (ЕГЭ и т. д.). Раздробить знание на как можно большее число элементов и начать калькулировать эти элементы. В действительности это аналитическая традиция в ее худшем выражении. Тем более что сами позитивисты признали, что их программа не состоялась. Мы не сможем структурировать знание, поскольку оно несет в себе неструктурируемые компоненты, которые связаны либо с коллективным бессознательным, либо с ценностями, либо с особым «молчаливым» знанием, которое, тем не менее, присутствует.

Кроме того, что мы обращаемся к прошлому, мы все все-таки живем в современности. В широком смысле — это современность от Ренессанса (ей 500 лет: это Модернити с большой буквы, у истоков которой Леонардо стоял, Бэкон, Галилей). А в узком смысле — это жесткая современность или постсовременность, как иногда говорят. Постиндустриальность, информационная эпоха — это ситуация, когда будущее постоянно надвигается, а мы не успеваем. Этот характер признают и сами представители надвигающейся культуры (знаменитая книга Тоффлера «Шок будущего»).

Есть еще и момент постконфессиональности. Происходит размывание границ между конфессиями, на теоретическом уровне это более заметно, чем на организационном; люди активно заимствуют дискурсы из близких конфессий, и на мой взгляд, это тенденция, это тренд. Есть также момент постсекулярности: наивный и воинствующий секуляризм, каким он был, начиная с XVII века, апогеем которого можно считать коммунизм и фашизм (хотя фашизм — это, скорее, оккультный вариант религии), сдает свои позиции. В постсекулярном обществе мы видим возвращение религиозных традиций, хотя они вынуждены играть по правилам светского общества, действуя наподобие политических партий. Мы видим уже не межконфессиональную, а межрелигиозную конкуренцию, когда государство создает правила игры на своем поле.

Христианство во всем мире и в России в частности стоит на пороге новых вызовов, когда нам сложно будет апеллировать только к традиции. Этот аргумент, который часто и священноначалие в нашей церкви приводит, он оказывается весьма уязвим: «Мы — православные, это наша традиция». На самом деле, существует еще более глубокая традиция — это язычество. Если мы в глубину идем, нам можно сказать: «Давайте мы язычниками будем, православие это чуждая нам вера, она принесена к нам от греков, а греки от евреев заимствовали»; можно и такую цепочку выстроить. На фоне усиливающегося миссионерского потенциала разных религий и конфессий вера должна быть зрячей, и особенно — в информационную эпоху.

Если говорить об идеологиях, то сегодня доминантные идеологии — это позитивизм и либерализм, и они, безусловно, имеют право на существование. Родина и «лежбище» этих идеологий — острова: маленький остров Англия, большой остров США, и там много ценного и интересного. Но в какой версии мы заимствуем либерализм? Не в той классической версии, которая была связана с тем, что аристократия пыталась отстоять свои права против диктата самодержавия, и, соответственно этой линии, нужно права и другим социальным группам дать. Не в той версии классического либерализма, которая глубочайшим образом была связана с христианскими корнями, потому что христианство — это религия свободы. В свое

время об этом говорил не только Бердяев, но еще раньше и Гегель, и Шеллинг, и другие знаменитые европейские мыслители. Но сегодня речь идет о неолиберальной идеологии, когда свобода превращается в идола. Если мы вырываем ее (Достоевский блестяще показал, во что это может превратиться), если свобода — идол, то все позволено; если Бога нет, то человек есть мера всех вещей — таков неолиберальный тренд. Собственно говоря, несмотря на все заверения о большом патриотизме и духовном воспитании, пропагандистская машина масс-медиа в России все-таки несет в себе именно либеральные ценности. И в образовании мы на это всецело ориентированы; флагман нашего образования — Высшая школа экономики, именно она создает для этого структурные условия.

Позитивизму противостоит метафизика; метафизика может и не носить религиозного или христианского характера, это может быть платоновская метафизика, но метафизика — это не позитивизм и не материализм.

Тогда под свободой понимается свобода в высшем ее проявлении — свобода как творчество быть, об этом писали в том числе церковные мыслители: как высшая форма самовыражения, свобода в конечном счете превращается в служение другому, служение ближнему. Знаменитый американский психолог, который свою пирамиду заимствовал у французских экзистенциалистов и у Макса Шеллера (хотя и не было там этой пирамиды), пришел к выводу в последние годы жизни, что не самореализация, а любовь, жертвенность есть высшая ценность.

Если же говорить о духовности, то конечно, мы сейчас клеймим 1990-е годы как полную бездуховность, что не так на самом деле: по-разному все было в 90-е годы. Духовность сейчас разрешена. В школе — патриотическое воспитание. Это хорошо, но надо признать, вспомнив слова мало цитируемого ныне философа Петра Яковлевича Чаадаева: «Прекрасная вещь — любовь к отечеству, но есть еще нечто более прекрасное — это любовь к истине». И в этом смысле приобщение к ценностям — это нечто большее, чем просто патриотическое воспитание.

Сегодня происходит вымывание гуманитаристики. С одной стороны, это глобальный процесс, характерный для христианской гуманистической культуры. Мы отказываемся от христианских основ: гуманизм вырастает из христианства, но отказывается от него. «Бог умер», культ его отмирает, и мы это чувствуем. Храмы не полны, значит следующий шаг — умирает культура, созданная вокруг этого культа. Соответственно, образ человека также начинает разлагаться. Гуманитаристика, гуманитарная составляющая вытесняется технологической. Сидишь на лекции, а там у тебя 30 или 40 студентов, и все головой кивают, но целиком присутствуют в своих гаджетах. Так гуманитарное образование подавляется изнутри и извне.

Помимо этого, образование сегодня подается как услуга, значит, есть формальное право потребителя. Здесь мы тоже идем в каком-то смысле против течения. Мы пытаемся выстроить образование в диалоге между преподавателем и студентом.

В этом сопротивлении негативным трендам и проходит жизнь академии, в этом рождается своеобразное содержание ее образовательных курсов и та среда, в которой они реализуются.

Игорь Вадимович Кондаков
Российский государственный гуманитарный университет (Москва),
доктор философских и кандидат филологических наук,
профессор, действительный член РАЕН

ЦЕННОСТНО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ В ОБРАЗОВАНИИ: АКТУАЛЬНЫЕ ВЕКТОРЫ

В статье рассматривается опыт проекта «Русский путь», который как целое — имеет в образовании огромное значение не только как реальность, как те источники, с которыми можно и нужно работать, но и как некий методологический принцип, который сегодня оказывается особенно показательным и продуктивным. Этот принцип позволяет соединить в одно целое и общественную, и религиозно-богословскую мысль, и политику, и культуру, и понимание противоречивости объекта, и возможность многообразия точек зрения, и интерпретации различных оценок того или иного объекта, и многообразие того исторического контекста, в котором каждый объект гуманитарного знания существует, и в то же время историческую динамику и этого объекта, и этого контекста в большом времени.

Ключевые слова: образование, мировоззрение, объект

Я хотя и являюсь представителем «московской провинции» (как выразился Дмитрий Кириллович о докладчиках из Москвы), но не только, потому что вообще-то я — выходец из Перми, и в этом смысле представляю взгляд гораздо более глубокий на «Русский путь» и на «Pro et contra», нежели взгляд из «центра». Но вообще, конечно, здорово, что мы сегодня отмечаем день рождения этой серии, созданной в РХГА, и я несколько слов хочу сказать о том масштабе этого проекта, этого замысла, который имеет действительно историческое значение.

Ну, во-первых, само понятие «Русский путь». Речь ведь идет не только о некоем особом пути России или каком-то отдельном от всего человечества. Нет, я думаю, что здесь само это понятие гораздо более сложное. Т. е., с одной стороны, есть Запад, есть Восток (как культурные пространства), и, как когда-то это обосновывал Владимир Соловьев, Россия — это есть то, что, с одной стороны, не Запад и не Восток, а, с другой стороны, и Запад и Восток вместе. Т. е. Россия и русская культура — это цивилизационный мост, соединяющий Запад и Восток, — это с одной стороны.

С другой стороны, это единство Запада и Востока, ну, если угодно, так, как это выглядит в евразийском проекте, т. е. отдельная часть света, по выражению Н. Бердяева, Востоко-Запад.

И наконец, в-третьих, это то, что дополняет Запад и Восток до всемирности. Это «всемирная отзывчивость», идея Достоевского, получившая у Соловьева интерпретацию как всемирное всеединство. Это на самом деле важнейшая составляющая русского пути. В этом смысле мы можем русскую культуру видеть как всемирно-исторический феномен задолго до того, как эти термины появились, в том числе и отзвуки глобализма. Ну, например, русские западники — это глобалисты, конечно, для того времени. И антиглобализма тоже, т. е. славянофилы — тогдашние русские антиглобалисты. И в этом смысле единство тех и других, которые взаимодополняют друг друга, и взаимоправляют друг друга, и представляет собой в конечном счете всемирную отзывчивость.

Сегодня уже многие культуры чувствуют за собой право говорить о своей всемирной отзывчивости. В этом смысле мы понимаем, что Евросоюз, начиная еще с наполеоновских походов, претендовал на центральное всемирное значение, и в этом смысле евроцентризм есть косвенное проявление глобализма того времени. Америка с давних пор тоже говорит о своей всемирности. Сегодня с таких же позиций выступает и Китай, который тоже, наконец, занял центральное положение в современном миропорядке. Я много читаю лекций в Китае, и у меня постоянно спрашивают, что такое «всемирная отзывчивость»? Все знают об этом как о русском проекте. Но я говорю: вот сегодня то, что китайские смартфоны Xiaomi и Huawei приобрели такую громкую и даже почти скандальную известность на фоне айфона, — это вот и есть китайская всемирная отзывчивость. Потому что от китайской каллиграфии и подражательности можно прийти к созданию новых технологий, признанных во всем мире.

Но, говоря обо всем этом, мы не будем забывать того, что в своем генезисе «всемирная отзывчивость» — это русский проект. Что, начиная с Пушкина, а еще раньше даже и с Карамзина, и с Петра Первого, вот эта «всемирная отзывчивость» составляла природу русской культуры, которая, не отказываясь от себя, от своей идентичности, в то же время претендовала на центральное место в мире. И возможность все значимое и все яркое брать из других культур, не изменяя своей собственной природе, — вот это и есть магистральная тенденция русской культуры, сопоставимой в этом отношении с мировой культурой.

И вот это соединение противоположностей — если угодно, та самая бинарность русской культуры, о которой говорил особенно ярко почти во всех своих книгах, посвященных русской культуре, Бердяев, вот эта особенность такой бинарности, т. е. поляризованности русской культуры, про-

является очень наглядно, скажем, в названиях классических произведений русской художественной литературы. Ну, начиная с многих пушкинских произведений: «Моцарт и Сальери», «Пир во время чумы», «Каменный гость», «Скупой рыцарь» — это все соединение противоположных взаимоисключающих тенденций. Или даже «Медный всадник» или «Капитанская дочка». «Медный» — статика; «Всадник» — динамика. «Капитанская» — официоз, «дочка» — это интим...

И в этом смысле традиция всеохватности русской культуры продолжилась и дальше: и «Мертвые души», и «Живой труп», и «Преступление и наказание», и «Война и мир», и «Христос и антихрист» Мережковского, и «Петербург» и «Москва» Андрея Белого, и «Интеллигенция и революция» Блока, и «Тихий Дон», и «Живые и мертвые», и «Жизнь и судьба» — это все бинарные конструкции, которые на самом деле в каком-то смысле аналогичны самой формуле «Pro et contra». Т. е. это, с одной стороны, единство противоположностей, с другой стороны, борьба противоположностей. Соединение в самом менталитете русской культуры противоположностей — «Pro et contra», вот этих живых борющихся и в то же время взаимодействующих между собой в диалоге противоположностей, — во многом соответствует и непредсказуемости развития русской культуры, и соответственно русского пути, и гибкости русской культуры, которой удается приспособливаться и выживать, казалось бы, в невыносимых исторических условиях. И в каком-то смысле — оправдание надежды на Чудо, именно как некоего непредсказуемого «вдруг», и некая самостоятельность развития — даже тогда, когда со всех сторон усиливается давление.

В общем, все эти свойства русской культуры, России, русского национального характера — в какой-то степени являются прообразом, и, если угодно, ядром, сердцевинкой самой идеи серии «Русский путь», который и состоит из вот этих самых бесчисленных «pro et contra», во многом, может быть, диаметрально противоположных оценок, позиций, интерпретаций и так далее.

Что такое сам принцип «pro et contra»? Мне кажется, что в методологическом отношении он очень важен и лучше всего характеризует ценностно-культурологический подход и к образованию, и к научному исследованию, и к культурному просвещению. Еще когда существовал в России Институт «Открытое общество», и он готовил тоже какие-то антологии научного и учебного характера, я помню, как была подготовлена антология критики о Пушкине. И в вот там были собраны все статьи апологетические о Пушкине, и ничего критического. Я говорю, вообще это неправда ведь, были критические статьи Булгарина, были статьи Писарева, был, наконец, знаменитый манифест, который подписал не только Маяковский, но и Хлебников, и Крученых, и Бурлюк: «бросить Пушкина, Толстого и Достоевского с Парохода современности». А почему мы должны об этом забывать?

На самом деле, если в каких-то из этих суждений заключались ошибочные положения или положения прямо неверные, то ведь история культуры их поправила, или, во всяком случае, выровняла, сбалансировала.

На самом деле, для истории культуры важно знать и все «pro», и все «contra». Только тогда складывается представление о некоем едином ходе развития мировой и отечественной культуры. Ведь вспомним советский период, когда представление о русской классике представляло собой срез головки сыра с дырочками. Нельзя говорить о славянофилах, нельзя говорить о консерваторах, нельзя говорить о религиозных мыслителях, об анархистах и экстремистах — обо всем, что прямо не предшествует советской власти и большевизму. Ну и постепенно оказывается, что и о Пушкине можно говорить тоже не все.

Я помню, как впервые познакомился с хранящимся в Пушкинском доме рукописным наследием Пушкина и узнал, что целый ряд произведений Пушкина так и не опубликован (даже в юбилейном 17-томном Полном собрании сочинений!); не решились опубликовать, скажем, «Тень Баркова». И то же самое казалось необходимым в отношении «архискверного» (по Ленину) Достоевского, или, скажем, любимого Лениным Л. Толстого, в двадцатидвухтомное собрание сочинений которого не вошло «Не могу молчать!». Казалось бы, знаменитая статья Толстого, направленная против смертной казни в правление Николая II... А не вошло потому, что казалось, что она очень напоминает по своему пафосу и стилю «Жить не по лжи» Солженицына. Или вообще, эта статья как бы критикует существование смертной казни где бы то ни было, а значит, и в Советском Союзе.

На самом деле всякого рода такая культурная селекция культурного наследия, возникающая не только в нашей стране, но и в других странах по разным принципам, для культуролога, для человека, изучающего культуру во всех ее проявлениях, светских и религиозных, совершенно неприемлемо, потому что нужно знать все обстоятельства культурного развития. И в этом смысле полнота, гласность и моделирование проблемных ситуаций, в которых читатель вольно или невольно находится в ситуации выбора, совершенно необходимы как для развития науки, так и для развития образования и просвещения. Читатель должен выступать как фактический соавтор составителя или героя книги, и сам должен выстраивать картину того, что он понимает, что он не понимает; что он принимает в массиве предложенной ему противоречивой информации, а что — нет.

Это в современном мультимедийном пространстве составляет принцип интерактивности, который побуждает — не только автономного читателя, но и, скажем, студента, который обращается к этой серии, и преподавателя школьного, который обращается к культуре, не исправленной и отредактированной, а к культуре во всей полноте ее противоречий. Это

очень продуктивный культурологический принцип изучения и познания культуры во всех ее сложностях, коллизиях и исторически извилистых ка-таклизмах.

Хочу сказать в заключение о своем опыте работы в этой серии. Это уже не опыт читателя, потому что большинство изданий этой серии, так или иначе, я либо читал, либо рекомендовал своим студентам. И в этом смысле издания серии «Русский путь» как бы в полной мере включены и в учебный процесс, и в собственно читательскую активность. А это случай, когда я уже сам принимал участие в моделировании одного из кусочков этой серии.

Вот один случай из опыта, который здесь я имею, — это обращение к второму тому дилогии «Сталин: Pro et contra». Сегодня мы с вами все знаем, что, по данным исследований Левада-Центра, примерно 70 процентов опрашиваемого населения современной России испытывают какой-то болезненный интерес к личности и деятельности Сталина. Трудно пока понять — это протестный выбор, в какой-то степени оппозиционный, существующий в системе образования и просвещения в современной России, или это действительно какой-то архаический выбор: пресловутая тоска по «твердой руке» или по «эффективному менеджеру»?.. Но когда я погрузился в мир Сталина, а это на самом деле очень интересный оказался мир, потому что в нем соединяются ну самое невероятные вещи. Т. е. с одной стороны, это фигура революционера и в то же время консерватора, человека, причастного к религии, даже своим собственным религиозным образованием и своей политикой, и в то же время являющегося сакральной фигурой для обыденного сознания. Это фактически мифологическая фигура, в которой очень много чего придумано, домыслено и смоделировано, причем самим Сталиным в том числе. Например, его тайное руководство Октябрьской революцией, которого на самом деле не было, потому что в это время Сталин занимался романом с Аллилуевой, и ему было совсем не до Смольного, и не до Петросовета, и так далее. А с другой стороны, криминал, потому что об этом редко писали в нашей отечественной литературе, но на Западе есть литература, где очень подробно рассказывается о том, как Сталин добывал деньги для Ленина. имел при этом имя «кавказского Ленина», и как ограбление банка и какие-то вооруженные нападения были связаны с его революционной деятельностью. И в то же самое время мы понимаем, что Сталин это действительно человек, который железной рукой руководил страной в течение 25 лет. И с одной стороны, был автором не только ужасающего невероятного террора (в масштабах мирового сообщества), но и столь же мировой и совершенно невероятной славы. Он, конечно, был харизматической личностью, но ведь и юмор Сталина, его ирония — по отношению к его врагам или к его подчиненным — на самом

деле до сих пор занимают всех — и своим зловещим комизмом, и провокативностью, и жестокостью, и пронизательностью.

Так что это было погружение в бездну. В бездну, где бездна и зла, и добра оказались в такой чудовищной взрывоопасной смеси, что понять фигуру Сталина как некую загадку русского пути, загадку, в которой «pro et contra» смешались в таких невероятных пропорциях, что их действительно трудно отделить одно от другого, — это на самом деле был очень поучительный опыт обращения к русскому пути с позиций pro et contra. Мне кажется, что-то у меня получилось в этом составлении. Но должен сказать, что этот опыт погружения чрезвычайно тяжелый. Я временами просто не знал, как психологически выйти из этой бездны, в которую погружался невольно вместе с материалом.

Другой пример, к которому я обращаюсь сейчас, я сейчас работаю над составлением тома, посвященного великому русскому композитору Сергею Прокофьеву, это тоже в каком-то смысле погружение в совершенно непознанные вещи. Главная трагедия Прокофьева заключалась в том, что он всегда был «чужой среди своих». Когда он до революции был непризнанным гением, революционером в музыке, и все нападали на него, он пытался доказать, что он является правомерным продолжателем русской музыки уже в новую эпоху, что его эволюция звука закинула на такую далекую скалу, что только через сто лет, может быть, поймут, что он сочинил и что сочиняет. Впрочем, это ощущение своей «заброшенности» в будущее не покидало композитора и в дальнейшем, фактически вплоть до смерти.

А с другой стороны, когда он оказался в эмиграции, он тоже был непризнанным русским гением, которому приходилось воевать буквально за каждое свое сочинение. Белым он казался слишком «красным»; европейцам — русским варваром; западным модернистам — традиционалистом; традиционалистам — представителем крайнего авангарда, футуристом...

Когда он вернулся из эмиграции в Советский Союз, он для всех был белоэмигрантом. Ему приходилось огромными усилиями доказывать, что он советский художник, который способен написать кантату «Александр Невский», который может написать музыку к фильму «Иван Грозный», который может написать «Здравицу» в честь 60-летия Сталина.

Хотя, если задуматься, оказывается, что почти в каждом из этих сочинений есть свой секрет. Ну, например, «Здравица» — произведение, про которое С. Рихтер сказал, что «это просто какое-то озарение» с точки зрения музыки. Так вот «Здравица», во-первых, была написана как некий ответ на «Свадебку» Стравинского. Во-вторых, текст как бы сверстаный из разнообразного фольклора народов СССР, на самом деле был написан самим Прокофьевым и представлял собой в каком-то смысле ироническое воссоздание некой всесоюзной свадьбы, на которой всеобщим женихом явля-

ется Сталин. Его невестой, отправляемой в Москву, Аксиной, как бы заимствованной из «Тихого Дона», является традиционная русская девушка, воспринимающая свою «командировку» в Москву как заслуженную награду. На самом деле иронии и гротеска в этом произведении было не меньше, чем апологии сакральной власти. Так, во время безудержного славословия вождю одной частью хора, другая его часть распевает гаммы, в чем заключалась скрытая насмешка над светским культом вождя.

Наконец, почти никто и никогда не изучал религиозные взгляды Прокофьева, а ведь он был детищем не только православной церкви, потому что все его родители и предки были православными верующими, но и христианским сектантом. Еще в Америке он погрузился в мир Christianscience, т. е. христианской секты, которая пыталась интерпретировать научные данные с точки зрения Библии христианской морали. И именно благодаря идеям Christianscience Прокофьев решил вернуться в Советский Союз.

Сегодня это невероятно выглядит, ведь Прокофьев, зная о репрессиях в Советском Союзе, знал о терроре красном и сталинском Большом терроре, и он все-таки вернулся в Советский Союз, несмотря на это знание, потому что здесь ему помогало христианское убеждение в том, что зло, которое преодолено нравственно человеком, не является злом. И в этом смысле не нужно бояться зла, если ты можешь его преодолеть с позиции добра. Ну вот такое, во многом утопическое оправдание своего возвращения в Советский Союз двигало Прокофьевым не только в жизни, но и в творчестве. И когда Прокофьев столкнулся с массой совершенно непрогнозируемого противодействия своей музыке, которая называлась и антинародной, и непатриотичной, и заимствующей западные азы формализма и модернизма, он, конечно, был в недоумении: как его, всемирно известного композитора, так могут топтать.

Но, с другой стороны, ведь только Прокофьев мог позволить себе явиться на совещание деятелей музыки в Кремле, который вел Жданов, в лыжном костюме, в унтах, увешанный золотыми медалями лауреата Сталинской премии и золотым значком Королевского музыкального общества Великобритании. Пришел и сделал вид, что заснул (в первом ряду). Его стали будить, а он стал громко пререкаться с сидевшим рядом с ним председателем партийного контроля, членом Политбюро ЦК ВКП(б) М. Шкирятовым. И когда Жданов, прервав свой доклад о советской музыке, обращаясь к Прокофьеву, ему сказал: «К вам это тоже относится, слушайте внимательно, как нужно писать музыку, а если вам неинтересно, можете уйти», — Прокофьев, к всеобщему изумлению, встал и ушел. Когда Жданов доложил об этом Сталину, Сталин ударил кулаком (Это тот самый Сталин, который во время гастролей Прокофьева в 1927 году сказал: «Наш Прокофьев», указав на пианиста пальцем, и Прокофьеву стало об этом известно)... А тут

вождь сказал: «Будем учить!», ударив кулаком по столу, и вскоре первая жена Прокофьева, Лина Любера, была арестована как иностранный агент и провела 8 лет в пермских лагерях. А композитор до конца своих дней упрекал себя в том, что невольно поставил жену и своих детей в безысходную ситуацию, в которой он уже ничем не мог помочь...

Вот, казалось бы, жизнь музыкального классика, сегодня всемирно известного новатора... Насколько она полна внутренних противоречий, сплетения непредсказуемых обстоятельств, каких-то почти детективных историй, и на этом фоне особое значение приобретает та великая музыка, которая была создана в это время и живет сегодня. В этой музыке отразились те противоречия, в которых она создавалась и которые она впитала в свою образную ткань. Понимание этой музыки сегодня во многом зависит от сознания тех противоречий, которые двигали ее к новым горизонтам.

Я не буду, наверно, делать какого-то заключения, но мне кажется, что действительно, серия в целом и каждый отдельный том, в особенности — весь «Русский путь: pro et contra» как целое — имеет в образовании огромное значение не только как реальность, как те источники, с которыми можно и нужно работать, но и как некий методологический принцип, который сегодня оказывается особенно показательным и продуктивным. Этот принцип позволяет соединить в одно целое и общественную, и религиозно-богословскую мысль, и политику, и культуру, и понимание противоречивости объекта, и возможность многообразия точек зрения, и интерпретации различных оценок того или иного объекта, и многообразие того исторического контекста, в котором каждый объект гуманитарного знания существует, и в то же время историческую динамику и этого объекта, и этого контекста в большом времени. Все это и есть актуальные векторы ценностно-культурологического подхода к действительности и духовной жизни, важного всегда, и особенно сегодня, для науки, искусства, культурной политики, просвещения и, конечно, образования.

Всё это мне кажется знаменательным для современной российской и, в той или иной степени, для мировой культуры. Сегодня необходимо отметить большие, даже, можно сказать, великие заслуги создателей этой серии. Я думаю, что этой серии в отечественной культуре и образовании принадлежит большое будущее. Это — фундамент будущего полного и неискаженного представления о России и ее культуре во всемирно-историческом контексте и масштабе. Представления, по которому будут судить о прошлом и настоящем наши читатели — современники и потомки, иностранные ученые и художники, журналисты и блогеры. Не будем загадывать на 100 лет, когда нас уже не будет, но я думаю, в ближайшее десятилетие это значение будет продолжаться и расти.

ВЕЧНАЯ АКТУАЛЬНОСТЬ РУССКОЙ МЫСЛИ

В статье рассматриваются некоторые особенности формирования русской мысли в контексте мирового гуманистического движения.

Ключевые слова: Россия, философия, гуманизм

Страшно жить... Человеку, воспитанному в традициях классической русско-советской культуры, страшно перед наступающей громадой научно-технического монстра, который кормится желанием людей облегчить бремя своего существования. Совсем нетрудно видеть, что все им достигнутое — от завоеванного в космосе до завоеванного в геноме — достигнуто для того, чтобы сделать существование человека спокойным, сытым, безбедным. «В поте лица своего...» — говорил Создатель, а теперь человек отвечает: «Не буду. Труда не хочу, пота не хочу, боли не хочу... Хочу радости, легкости, секса, еды, сна — и много-много всего и для всех... Пусть все будут довольны!»

Россия включилась в это мировое гуманистическое движение при Петре Великом; петровская эпоха сменилась и завершилась советской, а ныне Россия опять включается в мировое «догнать и перегнать»... Но на этот раз — не в индустриализации (как у Сталина), а в искусственном интеллекте... Кто его создаст, тот будет владеть миром...

Путин — реинкарнация Петра Великого, Ленина-Сталина, так и сказал... Кто будет владеть искусственным интеллектом, тот будет владеть миром... А по-моему — не включиться в мировую пробежку нельзя... скупают.

И в ощущении неминуемого торжества трудолюбивого гуманизма мы обращаем свой взор к прошлому нашего сознания — к живописному полотну русской мысли, пытаясь вспомнить какой-то забытый урок...

Живописное полотно русской мысли прекрасно — многокрасочное, контрастное, с изящнейшим переливом красок, с широким диапазоном цветов — от темноты черного квадрата до солнечной акварельной нежности... На полотне можно найти составляющие всего спектра — даже не-

мыслимые.. Современный московский историк Михаил Александрович Маслин с восторгом говорит о стилистическом и содержательном многообразии единства русской философии, а В. Ф. Эрн сравнил такое единство с хором...

И все это родное, близкое, знакомое... Протяни только руку — достанешь, достигнешь... Я держал руку человека, которого в детстве баловали прибывшие из Сибири декабристы... В начале XX века, гуляя по Таврическому саду, я мог бы встретить сразу Дмитрия Сергеевича с его супругой, Вячеслава Ивановича Иванова, депутата Государственной Думы Сергея Николаевича Булгакова и приехавшего на визит к царю Сергея Николаевича Трубецкого. Другой наш современник москвич Валерий Александрович Кувакин спрашивает: «За что мы любим русскую мысль?» и отвечает: «Потому что она русская». Она родная и потому хорошая.

И вот что замечательно: скорость ее роста, скорость движения. Это как где-то в тундре, за полярным кругом — только-только солнце взошло и тут же все могущее расцвести расцветает боясь... Боясь... Вот-вот ударят морозы — успеть бы... В самом деле — все, что есть славного и значительного в нашей философии, значительно не только для нас — это все продукт одного века — девятнадцатого! От начальных прописей Дмитрия Вениветиновича, от Любомудров, собравшихся на свое первое заседание в 1822 году до печальной памяти «Обербургомистра Гаккена» и «Прусси» — ровно век, то есть сто лет.

Был такой человек, на жизни которого произошла вся русская философия. Когда был убит наш Пушкин, ему — в будущем деятелю либерального движения в постреформенной России Алексею Андриановичу Головачеву было 17 лет. Поступив в Московский университет, он сидел в одной аудитории со студентом Тимофеем Грановским и слушал лекции Михаила Григорьевича Павлова и Николая Ивановича Надеждина. В 1857 году с его мнением по крестьянскому вопросу с ним не согласился «Современник» и его критикует Н. А. Добролюбов. Позже он знакомится с Ф. М. Достоевским и М. Е. Салтыковым-Щедриным. Алексей Андрианович скончался в 1903 г., удостоившись внимания молодого Ленина.

На протяжении одной жизни прошли картины философского развития первой половины XIX века до 1860 г., второй половины — с 70-х годов и чуть-чуть он заступил в третий период, начавшийся с разброда среди русских марксистов. Определеннее же о третьем периоде мы говорим, начиная его с 1901–1902 года, когда появилась книга Бердяева-Струве «Субъективизм и индивидуализм в общественной философии» и сборник «Проблемы идеализма».

Вот теперь-то забурила и заиграла новая русская метафизика, которая за 15–20 лет воспитала мыслителей мирового уровня — от Бердяева

до Флоренского; часть из них на «Гаккене» и «Пруссии» отправилась в Европу, а другая часть сгинула в тюрьмах в СССР.

Думая, почему так скоро состоялся такой торопливый расцвет русской мысли, я попрошу слушателей определяться самим. Великое счастье (несчастье) — говорю я, что монгольское иго воспрепятствовало нашему движению по пути светского гуманизма, благодаря чему любомудрие было формой нашего мышления вплоть до XVIII века. Великое счастье (несчастье) — говорю я, что Петр I разделил нас на образованные классы и народ, который остался религиозным, а профессиональная философия, взошедши в XVIII веке, скромно цвела в горшочках на подоконниках домиков в голландском стиле, построенных на Васильевском острове. Великое счастье (несчастье) что у нас были Магницкие, Рунич и Строгановы, которые гнобили профессиональную философию, а она уступала место салонной, кружковой философии, из которой пришли к нам Веневитинов и Одоевский, Чаадаев, Хомяков и Киреевский, Кавелин и Герцен, Писарев и Антонович... Леонтьев и Данилевский... В этой среде, а не в университетских аудиториях родилась русская мысль.

Она началась с того времени, когда наши славянофилы Иван Васильевич и Алексей Степанович поняли, что философия есть одно из измерений сознания отдельного человека, личности индивидуума — какого-нибудь Макара Девушкина или Евгения Базарова.

У западников другим было начало русской философии. Александр Герцен кинул клич «перевода философии в жизнь» — в жизнь общества и каждого отдельного человека. А его партизан Белинский, оскорбленный отношением гегелевского Абсолюта к личности, бросается в огонь Французской революции и социализма. Слава Богу, что ни один из славянофилов не поддался гипнозу гносеологизма и рационализма профессиональной европейской философии, а продолжили русское любомудрие, говорившее о единстве слова и мысли, дела и поступка. Слава Богу, что западники, уверовав в силу рациональной европейской философии, устыдились собственного эгоистического обладания истиной и продолжили русское любомудрие, говорившее о единстве слова и мысли, дела и поступка. В желании одействования истины, обнаруживалось, что в наличном бытии Истины нет, но оно предрасположено к тому, чтобы ее принять.

Из этого видно, что русские почувствовали философию объективно, как структуру и человеческого индивидуального и общественного бытия. Слово — это и дело; истина — это деяние... Философы ранее только объясняли мир, а дело заключается в том, чтобы изменить его. Русская философия начинается как философия жизни, философия переустройства жизни — каждой в отдельности и всех вместе.

Но в желании «одействования истины» скрывалась большая опасность. Желание дела было сильнее желания думать... Высшая образованность еще не становилась ценностью всей жизни... Русская мысль не дозревала до теории, оставаясь на уровне философствующей публицистики, не становясь философией. Тогда же, в сороковые годы позапрошлого века, сложилась ситуация «Вех», ситуация антиномизма русского сознания, осознанного только в 1909 году. Выбор Белинского и Герцена был выбором «безусловного примата общественных форм, самодовлеющих начал политического порядка», и, значит, упрощением бытия. Упрощением, — говорю я, — потому что дух всегда сложнее самой сложной действительности.

Выбор упрощения аукнулся Чернышевским и Писаревым, которые, в свою очередь, проторили дорогу Марксу и Ленину. Но осудить Белинского и Герцена за выбор упрощенности мы не имеем права. В письме Белинского Гоголю много такой правды, которая могла бы и на революционеризм подвинуть... Значит, выбор просто был продиктован жалостью к людям, желанием облегчить их тяжелое и пожалуй, постыдное существование. Выбор Хомякова-Киреевского иной — в пользу «теоретического и практического первенства духовной жизни над внешними формами общежития», в пользу более сложного и трудного, рассчитанного на годы воспитания власти имущих, народа... А пока солнце взойдет, роса очи выест...

Так русская мысль начала свою историю с усиливающегося антогонизма двух своих полюсов, символизируемых именами Достоевского и Ленина, которое разрешилось Октябрем. (Возможна легенда, что когда мальчиком Володя Ульянов услышал о кончине великого писателя, то он сказал: «Нет, мы пойдем другим путем»).

Естественно, понимание философии как осуществленной структуры в психосоматическом единстве России требует ответа на вопрос, почему победило простое, количественное, почему победил Октябрь. Потому и победил, что это самое психосоматическое единство исторически сложилось ущербным. Татаро-монгольское иго и власть пространств над русской душой отяжелелись в огромное царство с неуклюжей и слабой культурой и социальной структурой. Чтобы выжить, XVIII век потребовал от России «догнать и перегнать», что и было сделано Петром Великим и Великой Екатериной. В начале XIX века ими созданная Россия достойно встретила военную Европу и ответила на это явлением Пушкина.

Но и теперь соматика России не соответствовала духу России и в Октябре соматика победила.

Русский XIX век был веком Возрождения для России, в самом прямом смысле, в том, в каком мы говорим о Возрождении в Европе. Возникал христианский гуманизм в прекрасной форме русской философии. Столетие от Любомудров до «Гаккена» и тогда же — дистанция огромного размера

от «Что написано пером» — до петербургского журнала «Мысль» и московского «Под знаменем марксизма».

В чем же ценность этого — во мгновение ока промелькнувшего явления русской мысли? Без ее существования невозможно помыслить существование русской культуры. Подобно тому как без мужественности невозможен воин-освободитель, подобно тому, как без красоты невозможна прекрасная женщина, так без русской мысли невозможна русская культура христианского гуманизма. Другой ценности от русской философии ждать не следует; ценность ее всего лишь в простом ее существовании как дыхания русской культуры. Она — легкие русской культуры — правое и левое — религиозная философия и философия секулярная. Биясь мыслью о жизни, словно рыба об лед, русские в последней трети XIX века поняли, наконец, достоинства профессиональной философии, осознали объективность философской проблемы, объективное бытие творческого Логоса и смогли выразить его в формах интуитивизма и праксеологии.

Вечная актуальность русской мысли создана ее прошлым — сознанием трудности проявления Логоса в жизни, в понимании того, что каждый отвечает за всех.

**ПРЕЗЕНТАЦИЯ ИЗДАНИЙ
ПРОЕКТА «РУССКИЙ ПУТЬ: PRO ET CONTRA»,
СЕРИЙ «КРАСНОЕ И БЕЛОЕ: PRO ET CONTRA»
И «БЕЛАЯ АЛЬТЕРНАТИВА»
ЛИДЕРЫ И ИДЕИ БЕЛОГО ДВИЖЕНИЯ
В ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ
РОССИЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ»**

УДК 12.11

Ипполитов Георгий Михайлович,
доктор исторических наук, профессор, Поволжский государственный
университет телекоммуникаций и информатики

ДЕНИКИН: PRO ET CONTRA

Выступление на презентации книги «А. И. Деникин: pro et contra. Личность А. И. Деникина и деяния его в историографических и исторических источниках, антология [СПб.: РХГА, 2018. — 1136 с. — (Русский Путь)]» ее автора-составителя доктора исторических наук, профессора, академика Академии военных наук по отделению военной истории.

Ключевые слова: Деникин, историография, русский путь

Уважаемые товарищи!

Мне выпала честь войти в состав авторов-составителей одной из более чем 150 антологий, выпущенных в свет издательством РХГА в книжной серии «Русский путь», которая существует в пространстве и времени культуры нашей Отчизны уже 25 (!) лет. Моя антология посвящена генерал-лейтенанту Антону Ивановичу Деникину — полководцу, политику, писателю.

Тому самому Антону Ивановичу Деникину, которому судьба уготовила роль одного из наиболее колоритных вождей Белого движения в безумии братоубийства российской Гражданской войны, а затем обрекла на изгнание из любимого им Отечества, коему он честно и праведно служил в рядах русской армии.

Тому самому Антону Ивановичу Деникину, яркой, диалектически противоречивой, трагической фигуре в истории Державы Российской, вокруг имени которого долгие годы в советское время витала не только полуправда, но и большая ложь.

Тому самому Антону Ивановичу Деникину, имя которого в постсоветское время было, усилиями честных исследователей, очищено от скверны, что, правда, не стало гарантией ее появления вновь.

Для тех, у кого большая часть жизни прошла в СССР, облик боевого русского генерала навеян, в первую очередь, работой В. И. Ленина «Все на борьбу с Деникиным», отчасти — «Хождениями по мукам» А. Толстого, «Тихим Доном» М. Шолохова, многосерийным фильмом известного советского режиссера Е. Ташкова «Адъютант его превосходительства»: ярый враг советской власти и, следовательно, Отечества. Здесь налицо один из результатов «промывания мозгов» мастерами коммунистической агитации и пропаганды, блестяще сумевшими внушить не одному поколению советских людей, что черное есть белое, а белое — черное. Не случайно же в советской исторической науке этот ярый враг советской власти и, следовательно, Отечества являлся «фигурой умолчания», *persona non grata*.

Но, как говорится, иные времена — иные песни. Сегодня имя боевого русского генерала на слуху. Его масштабность как исторической личности породила уникальный феномен: жизнь и судьба Антона Ивановича Деникина продолжает волновать в начале XXI в. не только историков-профессионалов, но и «смежников» из других сфер социокультурного знания. Его имя также на устах политиков, публицистов, деятелей культуры, литературы, искусства, служителей религиозного культа. Наконец, о нем вспоминают (правда, как правило, в преддверии сессии) рядовые российские студенты.

Причем личность и судьба Антона Ивановича представляют сегодня далеко не только сугубо академический интерес, но и предмет для политических спекуляций. Некоторые политиканствующие не прочь потрепать эпизоды из его жизни. Кто с пафосом и молитвенным трепетом, экзальтированным придыханием, а кто в формате обвинительного заключения «белым изуверам», произнесенного языком, которому мог бы позавидовать печально известный сталинский кровавый прокурор А. Я. Вышинский, но с единственной целью — наскрести сиюминутные своекорыстные политические дивиденды.

И что характерно: для тех, кому основную часть земного бытия придется провести в XXI в., облик Антона Ивановича приобрел ангельские крылья, вокруг имени его нагромодили множество красочных эпитетов и метафор. Здесь тоже налицо один из результатов «промывания мозгов», но только теперь мастерами не коммунистической, а либеральной агитации и пропаганды. Они также блестяще сумели внушить, в первую очередь молодежи, что черное есть белое, а белое — черное...

Между тем на самом деле все гораздо сложнее. Контрастные тона на историческом полотнище, конечно, имеются. Даже в избытке. Однако

муза Клио — дама капризная. Она не любит излишне категоричных рассуждений, изречений истин в последней инстанции, подгонки событий и явлений под априорные догматические схемы. И если спектр радуги включает семь цветов, то никто еще не уловил в полном объеме всего многоцветия исторической палитры. Тем более когда рисуются портреты крупных исторических персоналий, к числу которых, безусловно, принадлежит Антон Иванович Деникин.

При этом необходимо подчеркнуть, что писать портреты тех, кто завершил путь земного бытия, — дело трудное. Их силуэты подобно тени высвечиваются на экране истории. Поэтому реконструкция портрета крупного исторического персонажа, если она претендует на высокое качество, не может состояться без корректного, вдумчивого историографического анализа имеющихся наработок предшественников. Именно он дает нить Ариадны, при помощи которой можно выйти из лабиринта фактов, суждений, оценок на дорогу исторических обобщений. Задача сложная. Блуждания в лабиринте мифического царя Миноса, по сравнению с путешествием в лабиринте историографии, — всего лишь бег трусцой по хорошо асфальтированной дорожке. Но только так, и никак иначе, можно максимально приблизиться к подлинной исторической правде. Таковы «правила игры» для тех, кто посвятил себя служению науке истории.

Есть здесь и одно благоприятное обстоятельство: трагическая судьба Антона Ивановича Деникина не оказалась, к счастью для потомков, скупой на исторические источники, относящиеся к нему. Другое дело, что силами победителей-большевиков, предавших его имя анафеме (по ритуалу новой коммунистической религии), надежно скрыли от людских глаз многие свидетельства о деяниях Антона Ивановича Деникина.

Однако, как говаривал классик устами своего героя, «рукописи не горят». Сегодня многое из того, что предназначалось к превращению в архивную пыль, получило второе рождение: в архивной эвристике — поиске и исследовательском освоении ранее неизвестных документальных фондов — в постсоветский период появилась, а затем и укрепилась тенденция наращивания усилий и темпов. Как следствие, многие документы и материалы были не только извлечены из архивов, но осмыслены, что нашло отражение в публикациях различного рода, посвященных личности и судьбе Антона Ивановича. Естественно, все они разнятся по объему, жанру, научной значимости.

...Мелькают годы, словно верстовые столбы. Поезд жизни каждого поколения медленно приближается к своей вечной стоянке, на которой уравниваются шансы всех — и великих, и мелких, и благородных, и подлых... Но потомкам остается историческая память. Та самая историческая память, обеспечивающая интеллектуальное коллективное бессмертие чело-

вечества. Та самая историческая память, что выступает разграничительной линией между категориями «народ» и «население».

Люди ни при каких обстоятельствах не перестанут интересоваться историей. Прошлое всегда с нами. Оно не только цепко держит ныне живущих, но и существует — как в нашем сознании, так и в глубинах подсознания. Прошлое — это наше настоящее, поэтому оно актуально во всем и всегда. Вот почему потомкам далеко не безразлично, какими же именно человеческими качествами обладал тот или иной исторический деятель. Собственно говоря, без такого знания нет самой истории.

Антон Иванович Деникин являлся уникальной личностью с богатейшим внутренним миром. Сегодня трудно создать его полный психологический портрет. Именно психологические аспекты лика ушедшего генерала могут вызвать ожесточенные споры. Ведь в конечном итоге каждый видит то, что желает увидеть. Это наглядно отразилось в биографических произведениях, посвященных герою настоящей антологии. Для их авторов существовала реальная опасность стать необъективным, тенденциозным исследователем, что хорошо в свое время заметил знаменитый ученый Зигмунд Фрейд. Он, отговаривая писателя Арнольда Цвейга от замысла написать его биографию, выдвинул оригинальные аргументы: «Кто становится биографом, принуждает себя ко лжи, к утайкам, мошенничеству, укрывательству и даже маскировке своего исполнения. Правды в биографии достичь невозможно, а если бы можно было, то с такой правдой было бы нечего делать за ее непристойностью. Правда не пользуется спросом, люди не закладывают ее»¹.

Субъективное восприятие реальности и ирреальности — вот подарок и одновременно наказание, данное нам Всевышним. «Sine irastudio»² — так призывал писать историю один из великих мыслителей древности Тацит. Увы, он сам и нарушил сей прекрасный принцип. Да и не мог не нарушить. Не стоит доказывать доказанное: абсолютно беспристрастных историков не бывает. Разве только на кладбище. Снимает ли подобное обстоятельство ответственность с ученого? Нет!

Исследователь может принять любую точку зрения, но присваивать ее, например, объекту изучения, вряд ли оправданно. Как бы предвидя такой оборот, еще великий Г.-В.-Ф. Гегель отмечал недопустимость и «важность выявления того, что «содержится в скрытом виде». Но при этом предостерегал: «...не искать в древних философских учениях более того, что мы вправде там находить»; «не приписывать выводов и утверждений, которых они

¹ Freud S. Zweig A. Briefwechsel. Frankfurt-amMeine, 1968. S. 137.

² Без гнева и пристрастия (*лат.*).

(философы древности. — Г. И.) сами не делали»³. Другими словами, никто не имеет права запретить художнику сказать: я это вижу именно так, и никак иначе! Но общество вправе спросить: «Почему именно так, а не иначе? Доказана ли Ваша позиция? Нет ли в ней чего-нибудь от лукавого?»

В одной из записных книжек Василий Осипович Ключевский, блестящий русский историк, заметил: «История — зеркало — неосторожность»⁴. Нам не дано знать, что он подразумевал под отрывочной фразой. И все-таки, видимо, можно заметить следующее: если смотреть в зеркало истории через призму мифов и легенд, пусть даже, может, самых красивых и желанных, то это и станет неосторожностью.

Историческую память нельзя формировать на искаженных представлениях о явлениях и персоналиях исторического процесса. Мифы и легенды всегда красивы. Они — неотъемлемая часть культуры. Но мифотворчество для познания истины имеет исключительную опасность. Особенно тогда, когда роль демиургов (на худой конец, доморощенных Гомеров) берут на себя те, кого устраивает статус-кво дилетантов, замешивающих суждения на политиканстве. Поэтому максимально приблизиться к научной объективности, наступив на горло собственным пристрастиям, симпатиям, антипатиям, — дело совести, чести и профессионализма ученых.

Если упомянутый выше постулат Тацита по большому счету все-таки утопичен, то другой принцип древних римлян — *Salvo honore*⁵ — вполне приемлем для современных исследователей. Будет правильным констатировать, что, несмотря на все трудности как объективного, так и субъективного характера, новые подходы к изучению пройденного страной пути утверждаются все прочнее. А в их основу все увереннее кладутся стремление к беспристрастности в изложении исторических фактов, первозданность источниковой информации, не сенсационные, а вызывающие доверие архивные материалы.

В настоящей антологии собраны фрагменты текстов (сравнительно небольшого объема) из историографических и исторических источников, имеющих отношение к личности Антона Ивановича Деникина и деяниям его в историческом пространстве и во времени 1872–1947 гг.

Под историографическими источниками подразумеваются традиционные исторические источники, вовлеченные в процесс историографическо-

³ Гегель Г.-В.-Ф. Лекции по философии истории. Кн. 1. СПб.: Наука, 1993. Цит. по: [Электронный ресурс] Цифровая библиотека по философии [сайт] — URL: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000389/st001.shtml> (дата обращения: 08.06.2019).

⁴ Ключевский В. О. Записная книжка. [Электронный ресурс] Lib/ru.Классика. [сайт] — URL: http://az.lib.ru/k/kljuchewskij_w_o/text_1892_zapismaya_knizhka.shtml (дата обращения: 08.06.2019).

⁵ Без вреда для чести (*лат.*).

го анализа, результаты которого нашли отражение в различного рода научной, публицистической художественной литературе (монографии, книги, брошюры, статьи, эссе, повести, романы, стихотворения и пр.).

Под историческими источниками подразумевается комплекс документов и материалов (делопроизводственная документация, мемуары, дневники, эпистолярии, научно-справочные издания и пр.), отражающих тот период отечественной истории, в котором протекала жизнь и деятельность Антона Ивановича в трех ипостасях — полководца, политика, писателя.

Все тексты скомпилированы в формате *pro et contra*. Надо полагать, что подобный алгоритм составления антологии облегчит читателю самостоятельный поиск ответа на вопрос, кто такой генерал А. И. Деникин и кем он был для нашей Отчизны. Бытует расхожее суждение, возведенное иногда чуть ли не в ранг аксиомы, что истина находится посередине. Но как же тут не вспомнить глубочайшее философское обобщение великого И.-В. Гёте: «Говорят, что посередине между двумя противоположными мнениями лежит истина. Никоим образом! Между ними лежит проблема»⁶.

При всей многозначности и противоречивости глубинного философского обобщения И.-В. Гёте, вряд ли в нем можно найти оправдания крайностям. По крайней мере, история России, особенно XX в., наглядно иллюстрирует аксиоматичность тезиса о том, что любые крайности вредны. Поэтому автор-составитель, компилируя материал антологии в формате *pro et contra*, попытался все-таки избежать изложения прописных истин в императивном ключе, ибо они часто бывают верными, но только до первого исторического ухаба.

В моей антологии нашло отражение соединение проблемного и хронологического подходов. Проблемный подход является ведущим. Он представляется автору-составителю наиболее оптимальным, так как позволяет относительно полно охватить во времени и пространстве многоаспектность конкретно-исторической обстановки, в которой протекала многогранная деятельность А. И. Деникина в 1890–1947 гг., а также его детство и юность. Между тем учтено, что без реконструкции событий в их временной последовательности нельзя понять глубину содержания исследуемой проблемы.

В книге размещен ряд материалов, в которых нет фрагментов, имеющих непосредственное отношение к Антону Ивановичу Деникину. Но такие материалы помогут читателям глубже понять конкретно-историческую ситуацию, складывавшуюся в стране и в мире в то или иной период жизни героя этого труда. Они будут также сопутствовать более четкому осмыслению, в первую очередь, суждений и оценок генерала, данных в его произ-

⁶ Гёте И.-В. Избранные сочинения по естествознанию. М., 1957. С. 393.

ведениях. Появится возможность первичного понимания, в чем А. И. Деникин был прав, а в чем нет. Поможет здесь и ознакомление с обширными комментариями автора-составителя данной антологии.

Антология открывается размышлениями ее автора-составителя «И белое, и черное... Предварительные рассуждения об А. И. Деникине... — полководце, политике, писателе (вместо пролога).

Труд состоит из двух частей:

I. АНТОН ИВАНОВИЧ ДЕНИКИН: ЭТАПЫ БОЛЬШОГО ПУТИ

Этап первый. Под крыльями двуглавого орла (1872 — до 1917 гг.)

Этап второй. Год 1917: взорванный ад

Этап третий. В кровавом тумане русской смуты (ноябрь 1917 — апрель 1920 г.)

Этап четвертый. Горькая полынь чужбины (апрель 1920 — август 1947)

II. НЕДОРИСОВАННЫЙ ИСТОРИКО-ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ А. И. ДЕНИКИНА

От первого лица

Об Антоне Ивановиче Деникине

А. И. Деникин: ложная правда — правдивая ложь (вместо постскрип-тума)

А. И. Деникин: некоторые историографические итоги

Далее следуют итоговые размышления автора-составителя антологии «Антон Иванович, кем вы были для отчизны? Заключительные рассуждения о русском генерале и не только (вместо эпилога)».

Разумеется, антология снабжена обширными комментариями. Кроме того, в ее структуру входят сведения об основных датах жизни и деятельности А. И. Деникина; библиография, краткий словарь военных и военно-исторических терминов, указатель имен.

Было бы наивно претендовать на полноту освещения всех перипетий судьбы Антона Ивановича Деникина в формате *pro et contra*. Он — личность неисчерпаемая. Думается, что о боевом русском генерале еще появится (и не одно) научное, научно-популярное, литературное, публицистическое произведение. В итоге история нашей любимой Отчизны найдет отражение в новых исторических и историографических источниках, что, безусловно, станет способствовать выходу на уровень нового синтеза исторических знаний.

Черепенчук Валерия Сергеевна,
кандидат исторических наук,
методист Смольного института РАО

«ЧАСТНЫЙ МОМЕНТ» НА СТРАНИЦАХ ГАЗЕТ ВРЕМЕН ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ

В статье рассматриваются газеты периода Гражданской войны в России как ценный исторический источник, демонстрирующий нам «бытовую изнанку» одного из самых страшных периодов отечественной истории.

Ключевые слова: история, печать, Россия

Газеты периода Гражданской войны в России — ценный исторический источник. Но интерес могут вызвать не только сведения о ходе военных действий и характеристики политических противников, но и мелкие «хозяиственные» подробности, частные объявления, которые ярко высвечивают особенности жизни простого человека в военное время, демонстрируют нам «бытовую изнанку» одного из самых страшных периодов отечественной истории... Причем характерно это для всех изданий, независимо от их политической направленности.

Приведем несколько примеров.

Газета «Голос труда» издавалась в Барнауле и именовала себя «органом Алтайского губернского исполнительного комитета Советов крестьянских, рабочих и солдатских депутатов и Барнаульского Совета рабочих и солдатских депутатов». Издавалась она до мая 1918 года, затем была закрыта, но еще несколько раз возрождалась под новыми названиями. В начале марта 1918 года «Голос труда» довольно оперативно публикует сведения из «столиц» относительно «вопроса о войне и мире», призывая ради спасения революции присоединиться к февральскому решению петроградских профсоюзов относительно поддержки проектов мирного договора. И в то же время в газете можно найти объявления, казалось бы, совершенно неуместные для военного времени, но доказывающие: обыденная жизнь не только продолжается, но и приспособливается к меняющимся условиям. Обратим внимание хотя бы на то, что на «курсы пчеловодов» принимаются в первую очередь раненые воины:

«За неимением в продаже рамочных ульев и ввиду их дороговизны при настоящих условиях жизни, Алтайское сельскохозяйственное Общество

с 1-го и по 20-е марта старого стиля сего 1918 года устраивает в г. Барнауле при своей мастерской курсы по выработке ульев и других пчеловодных принадлежностей и искусственной вошины.

Обучающиеся на курсах будут работать под руководством Инструктора по пчеловодству И. И. Лаптева, который предлагает ознакомить их с постановкой продуктивной мастерской и с правильной выработкой рамочных ульев и других приборов пасечного хозяйства, необходимых в рациональном пчеловодстве. (...)

Обучение на курсах бесплатное при готовой квартире. (...) Предпочтение в приеме на курсы будет отдаваться раненым воинам» [5, с. 3].

Выпускавшаяся в Новочеркасске как «вестник войскового правительства» газета «Вольный Дон» в первом номере 1918 года публикует на первой полосе воззвания вступать в Добровольческую армию, называет Ленина и Троцкого «представителями воров и грабителей», то есть вполне соответствует всем позициям военной антибольшевистской прессы начала 1918 года. Но в то же время в ней можно увидеть любопытные частные объявления:

«За отъездом продаются калужские канарейки своего завода, поющие разными напевами днем и ночью при освещении, а также имеются канарейки русские, свистовые и тирольские по умеренным ценам. Адрес: гостиница «Лондон», № 1, угол Барочной и Горбатой» [15, с. 4].

Здесь же — еще одно:

«Интеллигентные барышни, брошенные судьбою в незнакомый город, оторванные от семьи, зовут таких же одиноких встретить вместе Новый год. Отвечать: до востребования предъявительнице паспорта за № 5927» [Там же, с. 4].

Газета, из которой взято процитированное объявление «от барышень», вышла 1 января — видимо, было оплачено размещение в нескольких номерах подряд.

Во многих газетах располагаются материалы, позволяющие судить о борьбе со спекуляцией и «кумовством» во время Гражданской войны. Например, эсеровская газета «Дело народа», неоднократно закрывавшаяся большевиками и несколько раз возрождавшаяся под разными названиями и в разных городах, 4 мая 1918 года пишет:

«Дорогой дядя Петруша! Будь так добр, отпусти, пожалуйста, Лизе, если можно, 3 штуки кур, да еще нет ли какого-нибудь мяса на суп. Да еще, если возможно, масла да яичек. Уважающая Вас Пелагея Грибанова». «Дорогой дядя Петруша» — это Петр Борисов, заведующий складом № 4 Рождественской районной управы. Его прямая обязанность — отпускать по ордерам продовольствие кооперативам и лавкам. Его косвенные обязанности — так он их понимал — облегчать все тяготы голодовки своим родным и близким.

«Ну, как не порадеть родному человечку», — рассуждал Петр Борисов. И «радел». Иногда бескорыстно, но чаще за мзду. (...) В итоге финал не совсем обычный для наших дней: «Дядя Петруша» попал все же в качестве обвиняемого в камеру народного суда Рождественского района.

Приговор — 9 месяцев тюрьмы или 5 тысяч рублей штрафа.

Приведенное письмо — одно из вещественных доказательств по делу» [11, с. 3].

Вспомним, что весной 1918 года в силу политических условий Петроград (где на тот момент издавалось «Дело народа») существует в обстановке жесткого продовольственного и товарного дефицита, поэтому подобные заметки были часты и не зависели от политических пристрастий авторов.

Статьи в ряде газет позволяют судить о том, что в годы Гражданской войны достаточно распространенной была практика отправлять детей — причем не беспризорников, а имеющих живых родителей — в «колонии», где можно было рассчитывать пусть на казенное, но более или менее регулярное питание. Так, «Петроградская правда» в июне 1918 года размещает рассказ некоей Елены Петушко о ее визите в Вятскую детскую колонию:

«Извещаю тех, кто отправил своих детей в Вятку, в детскую колонию, что я была там у своих детей. С тех пор как они уехали, я не находила себе покоя; иногда мое разгоряченное воображение рисовало мне грустные картины их жизни, — я решила ехать туда к ним в Вятку. (...)

Я радовалась отношению руководительниц и руководителей к детям, — у них не было слышно холодного, повелительного тона... (...) Я слышала от многих матерей, что будто бы детей заели насекомые, но я это отвергаю — в Вятской колонии этого нет. Также отвергаю те ложные слухи, что дети голодают. В день им дают $\frac{3}{4}$ фунта хлеба, в обед кушают хороший мясной суп, сколько хотят, а на второе иногда дают кашу. Здесь тоже не видно различия: дети и взрослые едят одну пищу из одного котла и за одним столом» [4, с. 4].

Практически неизменными спутницами военных действий были эпидемии. Та же «Петроградская правда» в номере от 13 июля 1918 года наряду с известиями о наступлении белых, организации комбедов в деревне и рассуждении о поддержке русской революции мировым пролетариатом, публикует материалы об угрозе холеры:

«Холера, грозная гостья, идет и на пути своего страшного шествия косит изголодавшийся пролетариат. (...) Не пейте сырой воды. Не пейте сырого молока и никаких квасов и лимонадов, если они приготовлены из непрокипяченной воды. Бойтесь лепешек и разной пищи на лотках, в них часто зараза. Будьте чистоплотны, мойте руки перед едой» [2, с. 1].

Казалось бы, под угрозой страшной болезни и наступления врагов должно быть не до «духовной пищи». Но нет: в этом же номере «Петроградской правды» расположено объявление:

«Культурно-просветительная комиссия союза картонажников устраивает экскурсию в Петергоф 14 июля. Собраться на Балтийском вокзале, от 6–9 ч. утра, в зале 1 класса; экскурсия бесплатная; предлагается захватить с собой провизию. Запись производится у секретаря в союзе (Конногвардейский бульв., д. 19, комн. 51 и 52) от 4 ч. До 7 ч. веч. (...)

14 июля Союзом Торгово-промышленных служащих организуется экскурсия по Неве на зафрахтованном специально для экскурсантов пароходе. Пароход отходит от пристани Летнего сада в 9 час. утра. По желанию экскурсантов, высадки в красивых местностях Павлово, Отрадное и пр. Необходимо запастись провизией, кипятком бесплатный. Плата за проезд 9 руб. Предварительная запись в районах союза» [там же, с. 2].

Интересно, что незадолго до этого схожие программы предлагала меньшевистская петроградская газета «Новая жизнь»:

«В воскресенье, 12-го организуется следующая экскурсия:

1. Исторические достопримечательности Петрограда (район Петропавловской крепости и ее осмотр) под руководством Столпянского. Начало в 12 ч. дня.

2. Исторические и художественные памятники Невской Лавры под руководством А. Я. Карлсон. Начало в 12 час. дня.

3. Осмотр скульптурных произведений И. Я. Гинзбурга — под руководством автора. Начало в 11 часов дня. (...) Культурно-просветительные организации и рабочие клубы, желающие участвовать в этих экскурсиях, просят обращаться в Общество «Культура и Свобода» (Греческий пр., 13) ежедневно от 3 до 5 ч. вечера...» [8, с. 4].

Подобное сочетание — статьи о сложных условиях военного времени и о культурных мероприятиях — характерно, например, и для газет Самары. Меньшевистская «Вечерняя Заря» в марте 1918 года пишет параллельно и о тяжелой эпидемической ситуации, и проблемах «уплотнения» в связи с этим, и о возможности повысить свой культурный уровень:

«Исполнительным комитетом губернского санитарного совета подано в срочном порядке в самарский исполнительный комитет совета и в его жилищный отдел следующее заявление относительно предполагаемого уплотнения квартир:

«Исполнительный комитет... обсудив обязательное постановление жилищного отдела об «уплотнении квартир», постановил выразить категорический протест против установленной жилищным отделом нормы помещения (2 куб. саж.), так как даже военный комиссариат в военное время устанавливал 6 куб. саж. на солдата; вместе с тем Совет постановил указать, что г. Самара должна считаться в настоящее время безусловно неблагополучной по сыпному и возвратному тифу, эпидемия каковых заметно усиливается в последнее время, поэтому безусловно эвакуация в таких размерах

различных управлений и частей с фронта в зараженную местность с врачебно-санитарной точки зрения является преступной, так как уплотнение города с таким расчетом кубатуры на человека грозит колоссальным развитием эпидемии...» [14, с. 3].

На этой же странице газета повествует о «культурной работе на окраинах»:

«Идя навстречу запросам окраинных культурно-просветительных организаций, самарский комитет р.с.д.р.п. (меньшевиком) намерен организовать на окраинах лекции и доклады на темы исторические и общественно-политические.

В минувшую субботу днем тов. Кравченко был сделан доклад в Монастырском поселке в помещении духовной семинарии на тему «Что дал России год революции»...

Вечером в тот же день тем же лектором была прочитана лекция... на тему: «Революция и Гражданская война во Франции в 1871 г.». Слушателей, ввиду «масленичного» настроения, было немного» [7, с. 4].

Во многих газетах приводятся показательные случаи, характеризующие моральное состояние многих обывателей в военное время. Петроградская меньшевистская «Новая жизнь» в мае 1918 года пишет:

«Необычайно тяжелую пору переживает сейчас русская деревня. Последняя почта принесла оттуда ряд фактов, которые ясно свидетельствуют о начинающемся процессе всеобщего одичания и какого-то особого ожесточения. Самосуды, расстрелы, пытки, истязания, бессмысленные и никому не нужные жестокости — вот чем сплошь да рядом заполняется хроника провинциальной жизни. (...) В селе Ново-Кулеве крестьяне совершили самосуд над учителем. Популярный среди рабочих большевик мусульманин Хамзин, учитель Ново-Кулевской земской начальной школы, агитировал среди местного населения за советскую власть...

...10-го марта, к вечеру, Хамзин зашел к одному гражданину по делу. Хозяина дома не оказалось, но учитель решил подождать его прихода. В это время следившие за Хамзиным граждане заперли дверь снаружи, а к ночи подняли в селе тревогу: учитель Хамзин пойман-де с чужой женой. Дверь взломали, и «виновных» повели в «казенный дом», избив по дороге, а там поставили над ними караул. Наутро Хамзина снова избили до бесчувствия...

Учитель пришел в себя, когда народ уже успокоился и вынес следующий обвинительный приговор: провести Хамзина по улицам села, привязав к нему соучастницу его преступления...» [6, с. 4].

В совершенно неожиданном аспекте в военное время выступало иногда переиздание литературной классики. В июле 1918 года «Петроградский голос» (газета издавалась с 1864 года, первоначально именовалась «Петер-

бургским листком», а к концу 1917 года заняла активно-антибольшевистскую позицию и в итоге была закрыта) размещает интересную статью отослательно издания пушкинской «Гавриилиады»:

«Совершенно невозбранно кощунствуют в «красных» органах печати г. г. Луначарские, Князевы, Демьяны Бедные, Шпицберги и прочие «богоборцы» наших дней. И столь же беспрепятственно выходят в свет явно непристойные, просто «похабные» книги... (...) Не постеснялись и с Пушкиным: только что вышли почти одновременно три издания знаменитой «Гавриилиады»: два издания в Москве (фирмы «Альциона»), одно «роскошное», дорогое, другое — для большой публики, и одно — в Петрограде, выпущенное г. Цукерманом. (...)

Для специалистов и культурных читателей «Гавриилиада» — вовсе не новинка: с небольшими пропусками, она была уже напечатана в 1908 году проф. С. А. Венгеровым в собрании сочинений Пушкина.

И поэтому перепечатка с этой, великолепной в художественном отношении, поэмы в наши дни, когда так невероятно дорого в России издание книг, и появление ее сразу в нескольких изданиях, должны быть признаны недостойной спекуляцией на дурных инстинктах толпы, на имени великого поэта» [9, с. 2].

26 июля 1918 года в петроградской газете «Вооруженный народ» (орган военной секции Петросовета) размещен материал за подписью «Моряк П. Братушев» — «Товарищи, не позорьте Балтийский флот!»:

«Проходя по Невскому пр., часов в 11-ть вечера, ежедневно можно видеть, как наши товарищи-матросы с фуражками на затылке шляются под ручку с какими-то накрашенными, напудренными, жалкими и голодными существами.

Товарищи матросы, как вам не стыдно позорить славный Балтийский флот, имя которого записано на страницах истории, как передового застрельщика и борца революции. (...) По моему мнению, чем идти вечером на Невский, так лучше посещать Общеобразовательные курсы. (...)

И еще скажу несколько слов о некоторых товарищах матросах, как мне пришлось заметить, как некоторые товарищи матросы ходят по улице и из-за брюк около пояса торчит ручка револьвера Нагана или Браунинга. Это, по-моему, тоже не совсем красиво — револьвер можно носить в кармане; да частенько кто-нибудь из граждан, увидя за поясом револьвер, скажет: посмотрите, вооружился, точно бандит...» [3, с. 4].

С критикой недоработок новой власти выступала подчас «Петроградская правда», публикуя на своих страницах, например, такие материалы от лица обычного жителя города:

«Комендатура революционной охраны. Один товарищ-коммунист сообщает нам следующее: «...проходя по Покровской площади, я увидел большую группу людей, о чем-то громко рассуждающих.

Меня это очень заинтересовало, и я поспешил примкнуть к группе разговаривавших. Ко мне присоединились еще два товарища. Подойдя поближе, мы услышали слова одного типа в армейской фуражке, очевидно, провокатора, говорившего против Советской власти. Мы спросили у него удостоверение личности. Оказалось, что он — советский служащий Пономарев, Учетного отдела, Фонтанка, 90.

Недолго думая мы позвали охрану и отправили его в комендатуру.

К сожалению, ни коменданта, ни его помощника мы не нашли, несмотря на то, что город объявлен на военном положении.

На наш вопрос «Где комендант?» — товарищи из охраны ответили, что он не обязан все время находиться здесь.

Через некоторое время к нам вышел какой-то гражданин в штатской одежде и спросил: «Кто привел его?»

— А вот они, — указывая на нас, ответили охранники.

— А вы кто такие? — спросил «в штатском», обращаясь к нам.

— Мы — коммунисты, — был наш ответ.

— А-а-а! — пробурчал он.

Тогда мы попросили его составить протокол на задержанного типа.

На нашу просьбу гражданин в штатском ответил:

— Мне некогда. Пусть кто-либо из охраны составит.

В то время, когда стали составлять протокол, один из охранников сказал:

— Буржуй буржуя не давил, а теперь рабочий рабочего давит. Не можете сговориться другим путем, что ли?

Наконец, протокол окончен. Мы обратились к охране с предложением не выпускать задержанного до суда. А тот товарищ, который писал протокол, грубо, не по-товарищески ответил:

— Это позвольте нам знать, куда мы его денем! (...)

Между прочим, никого из нас троих до сих пор не вызывали для опроса, как свидетелей всего происшедшего. (...)

Вот так порядки в революционной комендатуре, нечего сказать, да еще в городе на осадном положении. Необходимо, кому следует, обратить на комендатуры самое серьезное внимание» [13, с. 4].

Часто материалы газет позволяли подробно познакомиться с перечнями подарков, отправляемых на фронт — это позволяет нам сейчас судить о том, что именно являлось в то время наибольшим «дефицитом». Например, архангельская антибольшевистская газета «Северное утро» отчитывается осенью 1919 года:

«Председателем общества помощи воинам на Северном фронте, состоящего под почетным председательством главнокомандующего войсками Северного фронта генерал-лейтенанта Е. К. Миллера, доставлены на же-

лезнодорожный фронт следующие подарки нашим героям ж.-д. фронта: 200 пар кожаных рукавиц, 8500 сигарет, 5 пудов мыла, 2 пуда свечей, одна гармония, 500 кор. спичек, 3 п. теплых варежек, 10 шт. трубок, 1 пачка разных книг, 5 пар носков, 2 мешка — около 2 пудов — свежих архангельских калачей, 1 меш. сдобных булочек, 1 меш. с разными вещами от детей, 1 пуд винных ягод, 100 банок консервов» [12, с. 2].

И явным контрастом — впрочем, вполне характерным для рассматриваемого периода — выглядит размещенное на этой же странице «Северного утра» повествование «Артисты на фронте»:

«Подвижная труппа драматических артистов во главе с нашим неутомимым, дорогим В. Н. Давыдовым на фронте пользуется большим успехом. Спектакли идут ежедневно и в день по несколько раз, для того, чтобы имели возможность видеть все солдаты фронта, а также и гражданское население. (...) Солдаты очень рады приезду артистов и просят бывать чаще. (...) От души приветствуем благое начинание отделения военной пропаганды, которое сформировало подвижную труппу с целью дать фронту разумное развлечение» [1, с. 2].

Как видим, пресса времен Гражданской войны дает возможность характеризовать не только военно-политические события, но и создавать яркую картину жизни простого солдата или «гражданского обывателя».

Литература

1. Артисты на фронте // Северное утро. — 1919. — № 285. — 31 октября. — С. 2.
2. Борьба с холерой. К населению // Петроградская правда. — 1918. — № 147. — 13 июля. — С. 1.
3. Братушев П. Товарищи, не позорьте Балтийский флот! // Вооруженный народ. — 1918. — № 9. — 26 июля.
4. Из жизни детей в вятской колонии // Петроградская правда. — 1918. — № 117. — 7 июня.
5. К сведению пчеловодов и лиц, интересующихся пчеловодством // Голос труда. Орган Алтайского Губернского Исполнительного Комитета Советов Крестьянских, Рабочих и Солдатских депутатов и Барнаульского Совета Раб. и Солд. депутатов. — 1918. — № 40. — 5 марта.
6. Кудрявцев А. Деревенские кошмары // Новая жизнь. — 1918. — № 85. — 9 мая.
7. Культурная работа на окраинах // Вечерняя заря. — 1918. — № 50. — 19 марта.
8. Культурное строительство. Экскурсия // Новая жизнь. — 1918. — № 85. — 9 мая.

9. Литературный календарь. Гавриилиада // Петроградский голос. — 1918. — № 135. — 20 июля.
10. Об экскурсиях // Петроградская правда. — 1918. — № 147. — 13 июля.
11. «Письма к ближним» // Дело народа. — 1918. — № 35. — 4 мая.
12. Подарки на фронт // Северное утро. — 1919. — № 285. — 31 октября.
13. По Петрограду. При осадном положении // Петроградская правда. — 1919. — № 100. — 8 мая.
14. Самарская жизнь. К уплотнению квартир в Самаре // Вечерняя заря. — 1918. — № 50. — 19 марта.
15. Частные объявления // Вольный Дон. — 1918. — № 1. — 1 января.

Базанов Петр Николаевич,
доктор исторических наук,
профессор Санкт-Петербургского государственного института культуры

БЕЛЫЕ И СМЕНОВЕХОВЦЫ О ПРИЧИНАХ ПОРАЖЕНИЯ В ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЕ¹

В статье рассматривается отношение различных идеологических и политических направлений русской эмиграции по отношению к Гражданской войне в России в 1917–1922 годах. Выделены основные направления апологетов и критиков белого движения в русской эмиграции. Анализируются разные подходы к причинам поражения антикоммунистических сил в Гражданской войне.

Ключевые слова: история, идеология, Гражданская война, белые, красные, зеленые, сменовеховцы, монархисты, коммунисты, русская эмиграция

Автору данной статьи выпала честь составить антологию под названием «Красное и Белое: pro et contra: Русская эмиграция о Гражданской войне 1917–1922 гг.». В начале работы я немножко хочу пополемизировать и поспорить с уважаемыми коллегами — а кончилась ли у нас гражданская война? Совсем недавно скончался последний белогвардеец, красные, видимо, умерли еще раньше. До сих пор жив Ростислав Владимирович Полчанинов, который, наверное, может считаться последним «белым», потому что он родился в Новочеркасске в 1919 году, и его родители увезли его именно как белогвардейца из России.

В России любая аудитория воспринимает вопрос — «Вы за красных или белых» совершенно серьезно и ответ следует в зависимости от современных политических симпатий или убеждений. Но красные и белые для Гражданской войны 1917–1922 годов в России это условные цвета, были и зеленые (демократы и умеренные социалисты), черные (анархисты), синие (монархисты) и даже красно-зеленые (партизаны и бандиты, за эсеров и большевиков, против белых). Мы условно выделяем красных и белых, в то время никакого лагеря не существовало и среди них можно выделить все оттенки.

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-011-00783 «Социально-философская и политическая просветская мысль первой волны эмиграции русского зарубежья в периодических изданиях 20–50-х гг. XX века».

Поэтому, когда мне предложили этот проект, существовало две основные проблемы. Первая — какую стержневую идею сделать для антологии и вторая — кого выбрать из гигантского количества авторов-эмигрантов. Стержневой идеей стал основой вопрос, мучивший всю русскую эмиграцию — «В чем причины поражения белых в Гражданской войне и почему красные ее выиграли?». Вторая проблема была значительно сложнее. Конечно, начинать надо с самого лучшего русского писателя XX века, самого лучшего нашего стилиста, с признанного даже в советское время советской Россией, конечно, с классика нашей литературы Ивана Алексеевича Бунина. И тут мне помог мой коллега доктор филологических наук, профессор Евгений Рудольфович Пономарев, который нашел текст ранее неизвестных «Окаянных дней». Дело в том, что все знают «Окаянные дни» по тексту берлинского издательства «Петрополис» 1935 года, который И. А. Бунин специально обработал. А буниновед Е. Р. Пономарев воспроизвел первоначальный текст из парижской газеты «Возрождение» 1925 года, который значительно острее и политизированнее [4].

За И. А. Буниным были напечатаны другие авторы, которых условно можно назвать апологетами Белого движения. В их творческом наследии присутствует критика белых, указываются многочисленные недостатки, но у всех этих авторов обязательно выделяется положительная роль Белого движения в истории России. А что для них и наших современников является положительным в Белом движении: спасение чести России, это борьба с той мифопоэтикой, которая говорит, что русский народ и другие народы России без борьбы легли под большевистскую диктатуру. Вот если мы с вами посмотрим, какая у нас была Гражданская война, четыре года большевикам пришлось буквально брать штурмом каждый населенный пункт, в каждой деревне выявлять, кто против советского социалистического эксперимента, закрыть в стране почти все церкви. Напомню вам, что в 1941 году в Ленинграде осталось открытыми всего две. И то, почему не закрыли, это совершенно отдельная тема, но не связанная с большевистской идеологией.

Актуальность и непреходящий интерес к данной теме придает и тяга наших современников к т. н. «альтернативной истории». Именно в русской эмиграции мыслители различных политических взглядов могли посмотреть, что могло бы быть бы, если бы они выиграли в Гражданской войне. Почему это именно в эмиграции было возможно? Потому что в советское время коммунистическая идеологическая система не давала практически никакой возможности порассуждать на этот счет. Красные выиграли потому, что учение Маркса всесильно, а всесильно потому, что верно. Верно потому, что всесильно, соответственно никаких дискуссий на эту тему быть не могло. Социализм победил потому, что социализм должен был победить. Соответствует ли это действительности? Я думаю, что не соответствует.

Среди авторов, представленных в антологии, есть именно те мыслители, которые пытались понять, почему проиграли белые, и какие именно причины они называют. Прежде всего интересно мнение военачальников и руководителей Белого движения — Антона Ивановича Деникина и Петра Николаевича Врангеля. А. И. Деникин не только автор «Очерков русской смуты», он написал специальную работу «Кто спас советскую власть от гибели?» [9; 13, с. 194–202]. Т. е. один из лидеров Белого движения совершенно целенаправленно через 20 лет попытался обобщить свою точку зрения.

П. Н. Врангель, видимо, из-за своей внезапной болезни и загадочной смерти не смог написать такую работу. Но у него был друг, редактор, его воспоминания — Алексей Александрович фон Лампе, который для одного из самых лучших зарубежных русских журналов «Русского Колокола» написал работу «Причины неудачи вооруженного выступления белых» [15; 13, с. 203–220]. Вот в этом в принципиальном названии лежат все ответы на все проблемы, которые он выделил. Остальные авторы данного направления: И. С. Шмелев, И. А. Ильин, А. И. Лодыженский, Г. К. Гинс, Н. Н. Львов, К. Н. Соколов, С. Ф. Штерн, В. Кравченко, В. Е. Павлов, Н. В. Станюкович [40–43; 11–12; 16; 6–7; 30; 44; 14; 26; 34; с. 121–131; 132–164; 165–166; 169–193; 258–273; 284–2293 223–239; 245–257; 240–244; 294–297] пытались обобщить свой опыт и мнения единомышленников. Особняком стоит позиция Василия Витальевича Шульгина [46; 13, с. 303–326].

Если проанализировать современный научный дискурс, сложится такое впечатление, что все представители белой эмиграции умерли в 1941 году. Т. е. первая волна кончилась, и будто бы они, эти персонажи, дальше не жили и не творили. А на самом деле они очень много писали после войны. Обычно цитируют книгу Г. К. Гинса «Сибирь, союзники и Колчак», которые он опубликовал в Пекине в 1921 году. А он писал оригинальные работы даже в конце 1960-х годов, т. е. он уже был очень старым человеком, но именно про эти риторические вопросы хотел обязательно написать [6–7, 13, с. 169–193].

Сразу после окончания Гражданской войны к ее истории обратились профессиональные историки. По горячим следам, будучи уже известными историками в России, стали писать труды самый левый либерал Павел Николаевич Милюков и самый правый социалист Сергей Петрович Мельгунов. И тут, как часто бывает в нашей интеллигентской среде, выяснилось, что терпеть они друг друга не могут. Поэтому раздел называется: «Как поссорились Павел Николаевич и Сергей Петрович (Дискуссии первых историков Гражданской войны в эмиграции: Милюков против Мельгунова)» [19–23; 24–25; 13, с. 329–344; 363–396]. В раздел вошли отрывки не только из хорошо известных работ, но статьи, выступления и доклады, которые отразились в прессе Русского Зарубежья. Жалко было оставлять двух

историков в одиночестве, поэтому напечатаны отзывы и отклики писателей и журналистов А. В. Амфитеатрова, Ю. Ф. Семенова, Г. Ф. Фальчикова и Лоллия Львова [38; 13, с. 355–359; 350–362; 345–354; 397–400]

Далее последует непримиримая критика, т. к. русская эмиграция никогда не была монолитным идеологическим лагерем. Во-первых, всегда присутствовала критика справа — монархическая. Сверхидея монархистов — почему белые проиграли гражданскую войну, очень простая, по словам моего любимого участника белой борьбы Ивана Лукьяновича Солоневича: надо было выдвинуть идею крестьянского, мужицкого царя, и мы бы тут же разбили бы красных [13, с. 445–466]. Кто же еще стоял на монархических позициях? П. И. Залесский, Н. Н. Головин, П. Р. Бермондт-Авалов [10; 8; 1; 13, с. 403–421; 422–441] указывали и на второй фактор кроме провозглашения царя, союз с Германией. Союз с Германией в условиях 1918 года. В той обстановке, когда всем было понятно, что Германия пережила лето 1917 года только благодаря нашей февральской революции. У немцев начинался зверский голод, их промышленность уже не справлялась с теми темпами, которые нужно было давать для войны. И российский кризис 1914 года, вооруженный, это ерунда по сравнению с тем, что было в 1917–1918 году в Германии, у которой и ресурсов уже не было. Российское правительство могло купить оружие за границей, можно было построить свои собственные военные заводы. Немцы же свою экономику израсходовали. Так вот почти все перечисленные и отсутствующие в антологии, среди них знаменитый авантюрист генерал Бермондт-Авалов, они все сотрудничали с немцами в 1918 году. Соответственно, нужно ставить вопрос об объективности критики белого движения данного направления. Уже современники обращали внимание данных авторов на подробное изложение своего участия в контактах с немецкими оккупантами в Прибалтике и на Украине в 1918 году. Недаром статья В. В. Шульгина о германофилах называется символически «Клуб самоубийц» [46, 13, с. 303–302]. В данное направление органично вписываются ранние работы идеологов младоросского движения С. М. Толстого-Милославского [36; 13, с. 442–449] и О. Вильчковского (псевдоним по предположению автора К. С. Елиты-Вельчковского) [8; 13, с. 450–454].

Критика следовала и слева из эсеро-меньшевистского лагеря. Сами себя они называли сторонниками «третьей силы» или, как их остроумно окрестили современники, «нинисты». Название произошло от лозунга «Ни Ленин, ни Колчак». Особенность истории России — или Колчак, или Ленин, третьего не давно. В данном случае получилось — за кого все эсеры и меньшевики, выступавшие за демократическую республику, объективно выступили, конечно, за большевиков. Все их разговоры насчет того, что у А. В. Колчака, А. И. Деникина, или еще смешней, у Е. К. Миллера и Н. Н. Юденича была

зверская военная диктатура, вообще никуда не годятся и несерьезны. Если посмотреть, что было в советской России через 5–10 лет или на антиподов — фашистские режимы в Европе. Но даже колчаковский режим самый одиозный, реакционный и промонархический, с точки зрения красных, это полная демократия. Выходят левые меньшевистские газеты, открыто действуют какие-то сепаратисты, национальные партии, с этим никто и не думает бороться. Печать выходит какой хочешь политической ориентации. Уж, казалось бы, Крым при П. Н. Врангеле какая осталась территория, даже не область уже российская, часть губернии. Зато сколько там газет оппозиционных выходило, в которых говорилось про казнокрадство в штабе и правительстве у главнокомандующего. Критиковался земельный вопрос П. Н. Врангеля. Даже в Крыму уже под занавес белой борьбы все равно политический актив занимается пустыми разговорами. Среди авторов данного направления выделим философов и публицистов, связанных с партией эсеров: Ф. А. Степун, Е. А. Сталинский, Г. К. Покровский, Г. Н. Раковский [35; 33; 27; 28; 29; 13, с. 474–475; 476–477; 488–492; 493–516].

Как ни парадоксально, но среди апологетов третьей силы лучше всего известен журналист, историк и библиограф Георгий Николаевич Раковский (1889–1975). Его книги «В стане белых: (От Орла до Новороссийска)» [28; 13, с. 493–506] и «Конец белых: от Днепра до Боспора: (Вырождение, агония и ликвидация)» [29; 13, с. 506–516] цитируются в советских изданиях. Советский читатель всегда, конечно, обращал внимание на экзотические для него пражские или константинопольские издания. Но кто такой Г. Раковский, не знал почти никто. Дело в том, что он написал две книжки, уехал в США и там фактически не занимался никакими гуманитарными вопросами, только потом основатель русской исторической школы в Америке профессор Михаил Михайлович Карпович привлек его к изучению зарубежной русской истории. С 1920-х гг. советские авторы порой без ссылок переписывали критику белых из книг Г. Н. Раковского советских изданий. Также заимствования были из книги одного из лидеров эсеров, юриста Георгия Константиновича Покровского (1877–1937) — депутата Государственной думы II созыва от Саратовской губернии «Деникинщина. Год политики и экономики на Кубани (1918–1919 гг.)» [27; 13, с. 488–492]. Формально Г. К. Покровский не был эмигрантом, но его труд «Деникинщина» мог быть напечатан только за рубежом в Берлине в издательстве З. И. Гржебина № 7 в знаменитой серии «Летопись революции», когда автор уже был в советской тюрьме. В историографии творчество Г. К. Покровского относят именно к Русскому Зарубежью. Такой позиции придерживается и авторитетный в этом вопросе А. И. Ушаков [3, с. 92–97]. Критика А. И. Деникина у эсеров Г. К. Покровского более резкая и жесткая, чем в коммунистической историографии.

Со сторонниками «третьей силы» солидаризировались в критике красных и белых анархисты или черные. Действительно, надо было усилить анархистскую часть, но из-за проблем с авторскими правами и объемом антологии пришлось ограничиться анархистом Петром Андреевичем Аршиновым [2; 13, с. 563–572], т. к. у него лучше всех написано про махновщину. По его мнению, движение Нестора Махно есть подлинная, настоящая наша революция — сопротивление и красным, белым и зеленым.

Единственным высокопоставленным коммунистом, оказавшимся после Гражданской войны в эмиграции, был красный вождь Лев Давидович Троцкий (1879–1940). Гроза и гордость нашей революции, для современных коммунистов личность совершенно одиозная, более спокойно реагируют даже на русских фашистов. Делается вид, что Л. Д. Троцкий не был известным коммунистом и организатором нашей революции, руководителем красных на Гражданской войне и создателем Красной армии? Сама фамилия «Троцкий» воспринимается как матерное слово. Поэтому в парадигме «Красные против Белых» лучше, чем мемуары Л. Д. Троцкого «Моя жизнь: Опыт автобиографии» [37; с. 575–594], не найти.

На самом деле реально оказались красными в эмиграции сменовеховцы. В 1921 году в Праге вышел знаменитый сборник «Смена вех» [31], в котором приняли участие правые кадеты и левые октябристы, участники белой борьбы, «Смена вех» оказалась гениальной книгой, не просто оправдывавшая советскую власть с позиций государственности, но и краеугольным камнем советского патриотизма. Авторы «Смены вех», в том числе здесь публикуемый С. С. Чахотин со своей знаменитой статьей «В Каноссу» [31, с. 343–354; 13, с. 519–528], обозначили три основных постулата, на которых до сих пор у нас и держится патриотическая коммунистическая идеология. Первый постулат — осуждение за приветствие и организацию интервенции. Иностранная интервенция — это, по сменовеховцам, превращение России в колонию западноевропейских государств, США и Японии. Успехи и победы белых связаны с борьбой против немцев и их агентов большевиков. Проигрывать белые стали, когда выступали в союзе с Антантой, которая фактической помощи так и не дала. Второй аргумент сменовеховцев: большевики продолжили дело Ивана Калиты — собирание русской земли. Выполнили мечту славянофилов, перенесли столицу в Москву. Объединили республики, которые у нас возникли в 1917–1918 годах. Обычно вспоминают про Уральскую республику, про несколько сибирских, Донскую, Донецко-Криворожскую, несколько украинских и белорусских, отдельно литовско-белорусскую, дальневосточную (ДВР) и Волжско-уральские штаты. А ведь в 1917 году были провозглашены такие замечательные республики, как Кронштадтская, Шлиссельбургская и моя любимая Сестрорецкая, которая нагло захватила поселок Белоостров, перерезав столицу государ-

ства с Финляндией. Действительно, по ним прошелся красный каток и все эти территории влил в Советскую Россию. Но точно так же, смею вас уверить, и белый каток бы прошел и все бы это в себя влил, неважно какие это были государства. А раз большевистская власть народная, значит и национальная. Поэтому русская интеллигенция, принимавшая участие на стороне белых, должна встать на колени и ползти к советской власти, пойти «В Каноссу», как назвал свою статью С. С. Чахотин, потому что советская власть стала русской национальной властью. Другой сменовеховец Владимир Николаевич Львов в докладе «Советская власть в борьбе за русскую государственность» [17; 13, с. 541–560] еще более резко и прямолинейно выразил такие мысли.

В. Н. Львов, которого, я надеюсь, в следующем сборнике антологии «Сменовеховцы: pro et contra» опубликую, писал, что русское мессианство и православие, вера в справедливость и желание помочь всем людям, спасти мир, перешло в коммунистическую идеологию, которая стала религией, и теперь, как раньше хотели мир спасти православным христианством, хотят спасти идеей Третьего Интернационала и распространением социализма по всему миру. Как известно, на полях этой статьи Владимир Ильич Ленин написал фразу «потрясающая архичушь». И был, на мой взгляд, полностью прав. Потому что ничего, кроме вот этого, действительно, какого-то желания русского народа спасти мир, в этой фразе и не присутствует. Такая же глупость, как общее между Третьим Интернационалом и идеей Третьего Рима, общее слово «третий», как сказал Иван Александрович Ильин.

Продолжением антологии «Красное и Белое: pro et contra: Русская эмиграция о Гражданской войне 1917–1922 гг.» будет следующая антология «Сменовеховство: pro et contra», в которой внимательно будет сосредоточено, как сменовеховская идея вытеснила коммунистическую идеологию в отношении причин победы красных над белыми и способствовала созданию советского патриотизма. Почему вот эта сменовеховская идеология через товарищей Л. Д. Троцкого и И. В. Сталина проникла практически во всю советскую систему ценностей и живет в коммунистической парадигме до наших дней.

Белые проиграли Гражданскую войну 1917–1922 годов, и это реальный исторический факт. Но основной белогвардейский лозунг «За Великую, Единую и Неделимую Россию» заставляет сомневаться: проиграли ли они битву за умы людей?

Литература

1. Авалов П. М. В борьбе с большевизмом. — Глюкштадт; Гамбург, 1925.
2. Аршинов П. История махновского движения (1918–1921 гг.). Берлин, 1923.

3. Бордюгов Г. А., Ушаков А. И., Чураков В. Ю. Белое дело: идеология, основы режимы власти. Историографические очерки. М., 1998. М., 1998.
4. Бунин Ив. Окаянные дни (из одесского дневника 1919 года) / Подготовка текста и комментарии Е. Р. Пономарева // Красное и белое: pro et contra: русская эмиграция о Гражданской войне 1917–1922 гг.: антология. СПб., 2018.
5. Вильчковский О. «Не правда, а кривда // Двуглавый орел. 1926. № 2 (24 дек.). С. 13–17.
6. Гинс Г. К. Г. К. Адмирал А. В. Колчак (1873–1920) // Возрождение. — 1970. — № 225. С. 89–104; № 226. С. 89–106.
7. Гинс Г. К. Незабвенный патриот и подвижник: Памяти ген. В. О. Капеля // Возрождение. 1970. — № 232. С. 88–98.
8. Головин Н. Н. Российская контрреволюция в 1917–1918 гг.: В 12 ч. Париж, 1937.
9. Деникин А. И. Кто спас советскую власть от гибели. Париж, 1937.
10. Залесский П. Главные причины неудач Белого движения на Юге России // Белый архив. 1928. Т. 2–3. С. 151–169.
11. Ильин И. Белая идея // Белое дело. Летопись Белой борьбы. 1926. № 1. С. 3–15.
12. Ильин И. А. Идея Корнилова. Из речи, произнесённой в Праге, Берлине и Париже // Возрождение. Париж, 1925. 17 июня; № 15. С. 2.
13. Красное и белое: pro et contra: русская эмиграция о Гражданской войне 1917–1922 гг.: антология / Сост., вступ. статья, коммент. П. Н. Базанова. СПб.: РХГА, 2018.
14. Кравченко В. Дроздовцы от Ясс до Галлиполи. Т. II. Мюнхен, 1975.
15. Лампе А. А. Причины неудачи вооруженного выступления белых // Русский колокол. 1929. № 6. С. 37–48; № 7. С. 38–48.
16. Лодыженский А. Белая идея // Вера. Родина. Семья. Женева, 1941. С. 9–11.
17. Львов В. Н. Советская власть в борьбе за русскую государственность. Берлин, 1922.
18. Львов Н. Н. Белое движение: Доклад. Белград, 1924.
19. Мельгунов С. П. Гражданская война в освещении П. Н. Милюкова: по поводу «Россия на переломе»: критико-библиографический очерк. — Париж, 1929.
20. Мельгунов С. П. Гражданский подвиг А. И. Деникина. (К пятилетию со дня смерти) // Возрождение. 1953. № 25. С. 166–169.
21. Мельгунов С. П. Милюков о гражданской войне и эмиграции // Голос минувшего на чужой стороне. 1926. № 4 (17). С. 277–283.
22. Мельгунов С. П. Милюков как историк революции: доклад С. П. Мельгунова // Возрождение. Париж, 1927. № 689. 22 апр. С. 3.

23. Мельгунов С. П. «Российская контрреволюция (Методы и выводы генерала Н. Н. Головина). Париж, 1938.
24. Милюков П. Н. Россия на переломе: Большевистский период русской революции. Т. 1, 2. Париж, 1927.
25. Милюков П. Н. Эмиграция на перепутье. Париж, РДО, 1926.
26. Павлов В. Е. Марковцы в боях и походах за Россию в освободительной войне 1917–1920 годов. Париж, 1964.
27. Покровский Г. Деникинщина: год политики и экономики на Кубани (1918–1919 гг.). Берлин, 1923.
28. Раковский Г. Н. В стане белых (От Орла до Новороссийска). — Константинополь, 1920.
29. Раковский Г. Н. Конец белых: от Днепра до Боспора (Вырождение, агония и ликвидация). Прага, 1921.
30. Соколов К. Н. Правление генерала Деникина. София: Российско-болгарское книгоиздательство, 1921.
31. Смена вех. Прага, 1921.
32. Солоневич И. Л. Народная Монархия. Сан-Франциско, 1978.
33. Сталинский Е. А. Патриотизм и либерализм в Белом движении // Воля России. — 1924. — № 8/9. — С. 140–157.
34. Станюкович Н. В. «Непредрешенчество» // Возрождение. 1957. № 66. С. 137–139.
35. Степун Ф. Бывшее и несбывшееся. 2-е изд. Л., 1990.
36. Толстой-Милославский С. М. Причины неудач белых выступлений // Двуглавый Орел. Берлин, 1921. Вып. 9. 1 (14). С. 40–46.
37. Троцкий Л. Д. Моя жизнь: Опыт автобиографии. Берлин, 1930. Т. 2.
38. Фальчиков Г. Ф. Белое движение: По поводу доклада П. Н. Милюкова // Воля России. Прага, 1924. № 18–19. С. 203–212.
39. Устрялов Н. В. В борьбе за Россию. Харбин, 1920.
40. Шмелев И. С. Душа России // Возрождение. 1927. 27 ноября. С. 1.
41. Шмелев И. С. Защитнику русского офицера Конради — г-ну Оберу, как материал // Душа России. Париж, 1967. — С. 184–188.
42. Шмелев И. С. Памяти «Непримиримого». А. И. Деникин // Душа России. — Париж, 1967. С. 325–328.
43. Шмелев И. С. Подвиг (Ледяной поход) // Душа России. Париж, 1967. — С. 297–299.
44. Штерн С. Ф. В огне Гражданской войне: воспоминания, впечатления, мысли. Париж, 1922.
45. Шульгин В. В. Клуб самоубийц // Монархисты. Статьи В. Шульгина. Екатеринодар, 1918. Вып. 1. С. 18–19.
46. Шульгин В. В. 1920 г. Очерки. София, 1921.

НАУКИ ОБ ОБЩЕСТВЕ: ПОИСК МЕТОДОЛОГИЧЕСКОЙ ПЛАТФОРМЫ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОГО СИНТЕЗА

УДК 12.01

Гончаров Сергей Александрович,
доктор филологических наук, профессор,
заслуженный деятель науки РФ, президент НОКО

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЙ СИНТЕЗ В ОСМЫСЛЕНИИ ФЕНОМЕНОВ СОВРЕМЕННОСТИ

В статье речь идёт о необходимости выработки методологии междисциплинарных исследований по современной антропологии, обозначаются методологические и практические аспекты, актуальные для культурно-антропологической парадигмы современности

Ключевые слова: методология, образование, парадигма

1.1. В поиске векторов новой антропологии: основания междисциплинарного синтеза

Серьезное развитие современной антропологии должно осуществляться на стыке философской и культурной антропологии, теорий коммуникации, социально-психологических и эмпирических социологических исследований. В этом контексте антропология города является как ресурсом этого междисциплинарного синтеза, так и его возможной исходной точкой¹.

Поиск научной интерпретации современных антропологических процессов осложняется непредсказуемостью и интенсивностью процессов, протекающих в мегаполисах, которые часто приводят к синергетическим эффектам. Новые формы социальной солидаризации, социальных коммуникаций, групповых идентичностей становятся новыми антропологическими характеристиками, описать которые возможно лишь объединив установки и научные позиции разных сфер знания.

¹ См., например: Lynch O. Urban Anthropology, Postmodernism and Perspectives // City&Society. 1994. No.7 (1). P. 35–52; Low S. The Anthropology of Cities: Imagining and Theorizing the City // Annual Review of Anthropology. 1996.No. 25. P. 383–409.

Отечественная традиция урбанистики (начиная от Н. П. Анциферова²) традиционно стремится к разработке внетехнологических, гуманитарных подходов к пониманию города в контексте его ментального мира³. И здесь очевидны проблемы, которые связаны с поиском методологий и междисциплинарных взаимодействий.

Аспектуальность практикоориентированных исследований, связанных с давлением традиционных подходов, не позволяет путем механического сложения получить целостный образ. Исследования по антропологии современного города (особенно мегаполиса) сигнализируют о необходимости смены парадигм в предметных научных мирах и формирования новых междисциплинарных сфер, с одной стороны, с другой — актуализирует герменевтическую проблему, связанную с пониманием особых мегатекстов, каковым является мегаполис.

В этом смысле особое значение приобретает поиск новых подходов к пониманию человека и современности, поиск исследовательских установок, стилей мышления и языков описания, которые позволили бы зафиксировать в научном дискурсе целостность активных факторов ценностно-эмоциональной, мотивационно-волевой и рецептивной специфики человека.

Необходима разработка междисциплинарного подхода, в котором было бы выстроено структурное и содержательное взаимодействие целого ряда дисциплин, описывающих жизненный мир человека — философии, герменевтики, теории систем, социологии, антропологии, этнологии, психологии, культурологии, коммуникативистики и т. д.

Сегодня, когда гуманитарные науки переживают очевидный дисциплинарный кризис, связанный с ограниченностью традиционных методов и языков описания, а также со своеобразной «исчерпанностью» предметной сферы, перераспределение предметных границ между разными дисциплинами — это требование не только времени, но и запрос внутреннего развития научного дискурса.

Как в свое время философия постмодернизма опиралась на открытия лингвистических теорий (от Фердинанда де Соссюра до Н. Хомски и др.)

² Анциферов Н. П. Душа Петербурга. Пг., 1923; Анциферов Н. П. Пути постижения города как социального организма: Опыт комплексного подхода. Л., 1925; Анциферов Н., Анциферова Т. Город как выразитель сменяющихся культур: Картины и характеристики. Л., 1926.

³ См. работы Т. М. Дридзе, Б. В. Маркова (Культура повседневности. СПб., 2008), Ю. Ц. Тыхеевой (Человек в городском пространстве (философско-антропологические основания урбанографии), Андрея Андреева (Антропология города или Ситимен в современном мире // Альманах «Остров Крым», № 3, апрель, 1999); новосибирского философа С. А. Смирнова, а также «Метафизика Петербурга» Д. Л. Спивака.

и сделала категорию «языка» фундаментальной интегративной основой для новых междисциплинарных концептуализаций, так сегодня возможно воспользоваться перспективным ресурсом работ Бодрийара, Лакана, Деррида, Делеза, Гваттари⁴ и др. в их прикладных и междисциплинарных аспектах.

С другой стороны, сами предметные границы наук стали перераспределяться между разными дисциплинами. При этом до сих пор не ясна общая теоретическая основа взаимодействия, а также основания инструментального перехода с высокого уровня абстракции и обобщения философских учений и концептуализаций к прикладным аспектам и конкретизациям. Заметим, что наиболее продвинутыми в современной антропологии, учитывающей как базовые и универсальные свойства человека, так и его конкретное историческое бытие в определенном времени и пространстве, возрасте и половой принадлежности и т. п. оказались именно прикладные науки, которые группируются вокруг современных маркетинговых исследований «общества потребления» и «человека потребляющего».

Однако очевидно и то, что формирование междисциплинарности в антропологических областях знания естественным образом должно отталкиваться от факторов и контекстов, которые влияют на человека.

1.2. Глобализационная модель как «объективированная современность»

Мегаполис сегодня — не только уникальный и специфичный для современной эпохи феномен; мегаполис с научной точки зрения может рассматриваться как универсальный мировой тренд, такой, как глобализация. О необходимости глобального подхода к пониманию феномена современного мегаполиса пишут Anthony D. King (*Global Cities*. London, 1991) и Sassen S. (*The Global City: New York, London, Tokyo*. Princeton, 1991). Однако здесь необходимо существенное уточнение: современный мегаполис — это своего рода «объективированная современность», модель мира с его трендами. Именно поэтому методологической предпосылкой исследования мегаполиса и его антропологии должен стать контекст специфики и свойств глобализации/мондиализации. Среди большого количества зарубежных и отечественных работ в первую очередь отметим работы Алена де Бенуа⁵ и Бертрана Бади⁶.

В этой связи, применительно к мегаполису, мы считаем принципиально важным разработку двух ключевых понятий, которые порождены

⁴ Предельно выразительно сформулировали ответ на вопрос «что такое философия?» Делез и Гваттари в одноименной книге (Пер. с фр. и послесл. С. Н. Зенкина. — М.; СПб., 1998) — это «дисциплина, состоящая в творчестве концептов» (С.14).

⁵ Бенуа А. Против либерализма к четвертой политической теории. СПб., 2009.

⁶ Bertran Badie. Mondialisme et societies ouvertes // *Après-demain*, 04–05. 1996.

глобализацией — это понятия «сети» и «границы» в их пространственно-временном, ценностно-смысловом и антропологическом смысле. Для мегаполисов (при всех различиях их национально-региональных моделей) эти свойства являются важнейшими; это своего рода генеративные механизмы, определяющие специфические типы коммуникаций и общностей.

Главным свойством глобализации является снятие/отмена категории «границы». Понятие «границы» является базовым принципом социального мироустройства и человеческого сознания, и тем не менее именно отмена «границы» обеспечивает сетевой характер всех отношений в глобальном мире, так как «сеть» — ключевое технологическое качество глобализации. Категория «границы» аннигилируется глобализацией в социально-философском, финансово-экономическом, политическом и антропологическом смысле.

По словам Бертрана Бади, мондиализация ломает и трансформирует традиционные социальные суверены и страты. Ален де Бенуа добавляет, что современный глобализованный мир — это, прежде всего, мир сетей: «Сети создают новый, „фрактальный“ тип общественных отношений. Устанавливая связи между людьми, живущими на огромном расстоянии друг от друга, базирующиеся на их общих целях, интересах или мнениях, они создают наднациональные идентичности»⁷.

Отмена «границы» приводит к релятивизации и десакрализации ценностей в различных смыслах (этическом, эстетическом, гендерном и проч.). При этом нивелировка, разрушение уникальности и специфичности отдельных культур является следствием временной экспансии отдельных локальных образований (США, ЕС и т. п.), которые претендуют на универсальность и монополию в понимании мира, человека, порядка и моделей отношений.

1.3. Травмы мондиализации и природа пограничных состояний мегаполиса

Важным элементом специфических черт глобализационной модели мегаполиса является тотальная медиализация пространства, когда проникновение информационных технологий во все сферы повседневной жизни приводят к рождению особых фантомных социофизических практик в виртуальном пространстве, неотличимых от действий в эмпирическом мире. Так рождается глобальная антропологическая «лиминальность», которая парадоксальным образом напоминает процесс, описанный Виктором Тэрнером в книге «Символ и ритуал»⁸ — с разрывами, пороговыми

⁷ Ален де Бенуа. Лицом к глобализации // *Universum: Вестник Герценовского университета*, 2/2012. СПб., 2012. С. 155.

⁸ См.: Тэрнер В. Символ и ритуал. М., 1983.

состояниями, социальными конфликтами, спонтанными коллективными протестами и вообще с подвижными формами жизни. Это болезненный процесс в прямом и переносном смысле.

Утрата стабильности становится универсальным переживанием. Вот как описывает травматичный процесс современности R. Eyerman: «Когда все привычное пошатнулось для всего сообщества, мы говорим о начале культурной травмы. Культурные травмы начинаются с разрыва установленных оснований коллективной идентичности, что может полностью уничтожить коллектив или в лучшем случае потребует переописания основных для сообщества мифов и верований»⁹. Как отмечает R. Eyerman, используя термин Фрейда, культурная травма впоследствии требует «создания чрезвычайно сильной компенсации (Gegenbesetzung)¹⁰». Это, несомненно, должно привести или к серьезной перестройке общественных практик, или к непредсказуемым девиациям в социальном устройстве.

Признаки наличия культурной травмы в современном обществе обнаружить достаточно просто. Как пишет Шарлотта Керина, «при наличии различий, зафиксированных при сравнении травматического и спонтанного невроза, бросается в глаза одно немаловажное сходство: и те, и другие пострадавшие фиксируются на моменте травмы. Эти происшествия не просто потрясают все основы прежней жизни, но навсегда оставляют людей перед зиянием травмы»¹¹.

В этом контексте уместно привести пример с нашумевшими кампаниями в интернете и социальных сетях, начиная от мирового флешмоба #metoo¹², заканчивая демонстративностью современных мероприятий в поддержку ЛГБТ. Здесь также можно вспомнить тезис Карла Густава Юнга о том, что коллективным проблемам удовлетворяют коллективные компенсации¹³.

Если учитывать, что «культурные травмы — это не вещи, а процессы создания смыслов и атрибуций, длящаяся борьба, в которой разные индивиды и группы стремятся определить ситуацию, управлять ею и контролировать ее»¹⁴, очевидно, что они могут быть использованы в целях мани-

⁹ Eyerman R. (2013). Social theory and trauma // Acta Sociologica. Vol. 56. № 1. P. 41–53.

¹⁰ Термин из: Фрейд, Брейер (1893).

¹¹ Шарлотта Керина. Дискурс травмы как методология изучения современности // <https://pandia.ru/text/80/372/70961.php>

¹² Современное женское движение против сексуальных домогательств, активно продвигаемое в мировых СМИ.

¹³ Юнг К. Г. Сознательное и бессознательное. М.: Академический Проект, 2009. С. 72.

¹⁴ Eyerman R. (2013). Socialtheoryandtrauma // ActaSociologica. Vol. 56. № 1. P. 41–53.

пуляции сознанием человека и в интересах продвижения деструктивных идей. Достаточно обратить внимание на то, как активно в современном обществе действуют экстремистские организации, как новых сторонников обретают волны интереса к расизму и фашизму.

1.4. Открытость пространства мегаполиса и нелинейные логики

Макс Вебер в своей книге «Город» писал о том, что «дефиниции «города» могут быть самыми различными по своему характеру. Общее для них всех только одно: то, что город представляет собой замкнутое (во всяком случае, относительно) поселение»¹⁵. Между тем современный мегаполис — это как раз модель открытого, разомкнутого вовне пространства. Это важнейшее его свойство, влияющее на особенности городской антропологии, сочетающей в себе подвижность, непредсказуемость и тем не менее присутствие синергетических эффектов системы.

Как в свое время отмечал Зигмунт Бауман¹⁶, специфика современности состоит в постоянной изменчивости векторов развития и движения. Отсюда проистекают случайность и спонтанность человеческих реакций, эмоций, отношений, непрерывно меняются векторы самоактуализации, самореализации, идентификации. Это и есть проявление нелинейности с ее мощным потенциалом непредсказуемых результатов и комбинаций.

В условиях мегаполиса с его нелинейной организацией и логикой, происходит разлом традиционных линейных связей с историей личной, семейно-родовой, этнической, локально-территориальной, с традиционными социальностями, общностями, солидарностями. Человек быстро входит в различные «фрактальные» типы общественных отношений» (А. де Бенуа) и через новые солидарности и социальности ассоциирует себя с «наднациональными идентичностями».

Поэтому мегаполис, генерирующий различные формы, виды, смысл универсализаций представляет собой открытую и разомкнутую вовне систему с подвижными, текучими «границами» и сетевыми сообществами. При этом у жителей мегаполиса утрачивается ощущение города как единого пространства; возникают своего рода внутригородские кластеры, гетто, диаспоры.

Социоантропологические процессы в мегаполисах обусловлены несколькими специфическими факторами, среди которых, наряду с глобализационными механизмами — свойства нелинейных миров и логик. В этом контексте запрос на антропологический анализ городской жизни может

¹⁵ М. Вебер. Город // электронный ресурс: www.gumer.info/Weber/_Gor_Index).

¹⁶ Зигмунт Бауман. Индивидуализированное общество / Пер. с англ. под ред. В. Л. Иноземцева. М., «Логос», 2005.

быть актуализирован именно процессами нелинейности городского мира, чреватыми конфликтами и антропологическими кризисами.

И хотя представляется, что понятия линейности и нелинейности — это понятия, рожденные в недрах механики, физики, математики (линейные и нелинейные дифференциальные уравнения), сегодня они могут стать продуктивными ориентирами и установками в междисциплинарных исследованиях человека и мегаполиса.

Комбинации линейности и нелинейности определяют специфику современности и человека в мире. Сегодня эти понятия начинают проникать в различные дисциплинарные и междисциплинарные сферы в качестве языка описания, с одной стороны, и, с другой стороны, в качестве моделей с определенными свойствами, позволяющими описать другие, не собственно математические, явления и процессы. Так, с начала 2000-х годов происходит актуализация концепта «нелинейный мир»¹⁷, ученые разных дисциплинарных областей говорят о нелинейном мышлении. Понятие нелинейности становится магистральным для междисциплинарных исследований. Эти процессы подпитываются нелинейной постнеклассической наукой (Г. Хакен, И. Пригожин, С. П. Курдюмов, В. С. Степин, А. А. Самарский, Ю. Л. Климонтович и др).

1.5. Перспективы трансформации жизненной среды мегаполиса

Открытость векторов социальной, экономической, психологической жизни мегаполиса формирует пространство перспективной междисциплинарности, и здесь принципы базовых моделей нелинейной динамики и свойств нелинейного мира будут востребованы при описании гуманитарной сферы деятельности, социума и человека. В этом контексте нелинейная постнеклассическая наука с ее теорией открытых и саморазвивающихся систем, в свою очередь, должна входить в контекст взаимодействия с различными видами антропологий — социальной, культурной и т. д.

Несмотря на то что базовой для человеческого восприятия является все-таки линейная модель мира, которая лежит в основании деятельности сознания, ориентирования, суждения и т. п., современный мегаполис как нелинейный мир формирует столкновение линейности и нелинейности как разных логик мышления и как разных векторов поведения. Как отмечает С. Капица в работе «Общая теория роста человечества»¹⁸, «с понятием линейности связаны и прочно укоренились в нашем сознании причинно-

¹⁷ Так, например, с 2003 г. в России выходит журнал «Нелинейный мир», проводятся конференции по проблематике «нелинейного мира».

¹⁸ Капица С. П. Общая теория роста человечества. Как рос и куда идёт мир человека. М., 2009 // <http://nikitskyclub.ru/wp-content/uploads/2015/02/Спецвыпуск-2.pdf>

следственные отношения <...> в нелинейных явлениях причинно-следственная связь событий оказывается неоднозначной, и простая линейная зависимость причины и следствий больше не отвечает сложной картине движения». Человек мегаполиса сталкивается с различными проявлениями нелинейности, что требует от него герменевтической компетенции — способности «читать» мегаполис, ориентироваться в нем и реализовываться в своей «линейной» принадлежности к семейно-родовым, национально-культурным корням, ценностям как основанию его целостности и идентичности.

Современные большие города сегодня активно развивают креативные индустрии, обустривая пространства заводов, фабрик, торговых центров как креативные пространства, в которых могут реализовываться различные социокультурные практики. Вектор продуктивный, если экономическая сторона развития этих индустрий не сузит возможность обретения жителями разных категорий субъектности — проявления себя как ценности и уникальности независимо от социального статуса, меры талантливости, возраста, пола и т. д.

В свое время Т. М. Дридзе предложила «экоантропологический»¹⁹ подход к изучению и конструированию городской среды. Она отмечала, что должен произойти своего рода «**метаболизм** (обмен веществом, энергией и информацией) **между человеком и средой его обитания**»²⁰. Тезис о «взаимообмене» позволяет провести позитивные трансформации линейных логик классических социальных установок, адаптируя их к меняющейся действительности. «Экоантропоцентрическая парадигма» социального синтеза утверждает модель, в которой человек рассматривается не как продукт общества, но как субъект взаимосвязей, которые он сам порождает и одновременно включается в логику порожденных им форм.

В этом контексте творческое преобразование жизненной среды мегаполиса может дать положительный импульс не только к адаптации городского жителя к процессам современности, но и к преодолению травматических явлений нелинейного мира.

¹⁹ «эко» — от др.-греч. οἶκος — обиталище, жилище, дом, имущество.

²⁰ Дридзе Т. М. Социально значимые процессы как объект управления (к экоантропоцентрической парадигме научного познания социальной реальности): введение в учебную программу // Социология: методология, методы и математическое моделирование». М., 1993–1994. № 3–4.

УДК 12.01

Преображенская Кира Владиславовна,
Кандидат философских наук, доцент, начальник управления
научных исследований и социальных проектов РХГА

АНТРОПОЛОГИЧЕСКОЕ ЗНАНИЕ В РАКУРСЕ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОСТИ

В статье предлагается философско-антропологический анализ процессов современности на основе раскрытия понятий лиминальности, границы и антропологического кризиса. Дается методологическая основа междисциплинарности в гуманитарной сфере

Ключевые слова: методология, образование, гуманитарная сфера

Поиск антропологического знания в эпоху антропологического кризиса

Современная эпоха в философских, социальных и культурологических научных исследованиях заслужила громкие названия: «смерть субъекта», «антропологическая катастрофа», «конец истории» и т. п., которые указывают если не на финальность антропологических и социальных процессов, то как минимум — на состояние глубокого сущностного кризиса, когда ничто не может сохранить классические, разумные, выверенные историей формы. Оставляя за скобками вопросы о ценностной оценке происходящих изменений, стоит отметить их основной характер — речь идет о критическом или предельном состоянии, и сама по себе эта характеристика подводит нас к теме переходности или «лиминальности»¹ как к качеству, присущему современному состоянию человеческой цивилизации в целом.

С другой стороны, современность как целостность множества стихийных и сконструированных факторов воздействия на человека, очевидно, требует такой междисциплинарности, которая позволила бы «не упустить» ни одной детали от исследовательской оптики. Но возможна ли такая оптика в принципе?

Синтетические или синергетические подходы подразумевают не только внешний учет факторов, но и следование за внутренней логикой процес-

¹ См. Arnold van Gennep. Les rites de passage. Etude systematique des rites. Paris, Librairie critique, Emile Nourry, 1909; Turner Victor. The Ritual Process: Structure and Anti-Structure. Cornell University Press, 1991

сов, что способно породить принципиально новые подходы, неразложимые на исходные составляющие. В целом же попытки системного рассмотрения антропологических и социальных процессов предполагают, что движения систем прогнозируются и подчиняются математическим или количественным закономерностям.

Можно ли что-то подобное сказать о феномене человека, находящегося в пограничной ситуации? И — следующий вопрос, уже со стороны философского дискурса современности: а есть ли вообще человек как то, что можно описать или изучить?

Антропологический кризис современности. Смерть субъекта?

Парадоксальным образом тема «смерти субъекта» стала логическим продолжением «антропологического поворота» в философии XX века. И это первая ступень в развертывании постантропологического дискурса. Поиск средств описания человеческого обернулся дилеммой концептуального выбора между тавтологией модернизма («человек есть человеческое») и универсальными моделями психоанализа и структурализма, которые демонстрируют полную зависимость эмпирического субъекта от формирующих его факторов. Человек при ближайшем рассмотрении оказался фантомом, неуловимым средствами прямого научного исследования. Он или есть «здесь и сейчас», или его нет, потому что есть язык, культура, власть. Для философского дискурса второй половины XX века человека нет, потому что он всецело принадлежит коммуникативным моделям и логике потребления.

Оставив в стороне собственно философские толкования термина «смерть субъекта», отметим, что информационная эпоха, которая оказывается исторически постантропологической эпохой, тем не менее оставляет открытыми вопросы о том, действительно ли умер субъект (в этом случае антропологические подходы в научном плане окажутся чистой археологией) или существует нечто, что преодолевает «смерть субъекта? Речь идет о том ядре субъективности, которое, ускользая от рациональной логики, тем не менее попадает в фокус маркетинговых исследований, порождая вполне конкретные и эффективные стратегии работы с «человеческим».

Неопределенность как пространство риска

Понятие «открытое общество», отсылающее нас к работам А. Бергсона и К. Поппера, в XX веке однозначно читалось как идеальный образец, противостоящий обществам «закрытым», тесно связанным с традициями прошлого и «тоталитарными» моделями. Известное оптимистическое за-

явление Ф. Фукуяма о том, что «либеральная демократия... лишена фундаментальных внутренних противоречий»², находится в той же парадигме понимания социального как естественной составляющей человека рационального.

Понятие открытости — одно из базовых для описания процесса развертывания субъективности. И не случайно всякая предопределенность структурами, будь то символическими, ценностными или социальными, в этой парадигме видится как ограничение самих качеств человечности. Так, в статьях 1996 года, «Норма и ее неопределенность» и «Норма должна исчезнуть», Деррида обращается к парадоксу свободы: условие существования свободы и ответственности — не-существование или отсутствие норм³.

В интерпретации советского философа Мераба Мамардашвили западная цивилизация путем отказа от принципов Декарта (человек как источник мысли и действия) и Канта (человек как моральное существо) производит «зомби»-ситуации, внешне человекоподобные, лишь имитирующие человечность. «Их продуктом, в отличие от Homo sapiens, т. е. от знающего добро и зло, является „человек странный“, „человек неопикуемый“»⁴.

В статье «Сознание и цивилизация» (1984 г.) М. Мамардашвили отмечает: «Из всего множества катастроф, которыми славен и угрожает нам XX век, одной главной и часто скрытой от глаз рассудка является антропологическая катастрофа, выражающаяся совсем не в таких красочных, эффектных явлениях, как предположительный взрыв близкой сверхновой или столкновение Земли с крупным астероидом, и не в драматическом истощении естественных ресурсов Земли или чрезмерном росте народонаселения, и даже не в экологической или «ярче тысячи солнц» ядерной трагедиях. Я имею в виду событие, происходящее с самим человеком и связанное с цивилизацией в том смысле, что нечто жизненно важное может необратимо в нем сломаться в прямой зависимости от разрушения или просто отсутствия цивилизационных основ процесса жизни и общения. А это событие уже идет полным ходом»⁵.

Это событие М. Мамардашвили описывает через понятие «неопределенности»: «Аномальное знаковое пространство затягивает в себя все, что с ним соприкасается. Человеческое сознание аннигилирует, и, попадая

² Fukuyama F. The End of History and the Last Man. L. — N. Y., 1992.

³ См. Petar Bojanic. Институтция и жизнь. К пределам биополитики (готовится к публикации на русском языке).

⁴ Мамардашвили М. К. Сознание и цивилизация // Мамардашвили М. К. Как я понимаю философию. М.: Издательская группа «Прогресс» «Культура», 1992. С. 107.

⁵ Там же. С. 107.

в ситуацию неопределенности, где все перемигивается не то что двусмысленно, но многосмысленно, аннигилирует и человек: ни мужества, ни чести, ни достоинства, ни трусости, ни бесчестия»⁶.

Как отмечает Э. Гидденс, смена общественной парадигмы от традиционных моделей, связанных с прошлым, к открытости будущему — один из факторов, повышающих ощущение страха.

«Именно общность угрозы, неуверенности и страха есть основной социальный факт общества риска. И характерно, что, во-первых, эта неуверенность не носит конкретного, направленного характера и, во-вторых, это состояние страха и неопределенности образуется «поверх» общества, его институтов и его норм»⁷.

Как отмечает А. А. Грякалов, все мы оказываемся в переживании глобального посттравматического синдрома⁸.

⁶ Там же. С. 121.

⁷ Грякалов А. А. Контекст глобализации и философия события // Глобализация: Pro et contra: Материалы Международной конференции «Глобализационный вызов истории на рубеже тысячелетий: приоритеты российской культуры и искусства». СПб.: Астерион, 2006, с. 30.

⁸ См. Holger H. Globalization of the Work Society: Proposal for a Re-interpretation of the Work Society as a Posttraumatic Syndrome // TRANS-HUMANITES. 2009. Vol. 1. P. 21–24.

Шевченко Никита Витальевич,
студент факультета конфликтологии
Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов

СОСУЩЕСТВОВАНИЕ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО И НЕЧЕЛОВЕЧЕСКОГО В ТЕОРИЯХ ПОСТАНТРОПОЦЕНТРИЗМА

В статье рассматривается проблема совместного существования человека и нечеловеческих существ, её освещение в современных гуманитарных и социальных науках. Анализируется ряд теорий антропологии и философии, критикующих антропоцентризм, задающихся вопросами пересмотра границ человеческого и отношений человека с окружающим миром. Также рассматривается концепт идиоритмии и «жизни вместе» у Ролана Барта.

Ключевые слова: постгуманизм, онтологический поворот, антропология, идиоритмия.

Введение: общее место?

Ситуация современного кризиса, принимающего различные формы — климатических изменений, массовых миграций, сокращения разнообразия видов, эпидемий, экономических и социальных кризисов, — свидетельствует о неэффективности и опасности того способа отношений, который развитая цивилизация установила с миром. Некоторые учёные характеризуют эту ситуацию как «антропоцен» — геологическую эпоху, отмеченную высоким уровнем влияния людей на естественную экосистему Земли и вызванными этим процессами [8, с. 12–13]. При этом отношения человека с окружением характеризуются рядом жёстких несимметричных оппозиций: своего и чужого, человеческого и нечеловеческого, разумного и неразумного, природы и культуры, субъекта и объекта, — которые необходимо поставить под вопрос и переопределить (научиться постоянно их переопределять), чтобы изменить текущее положение вещей. В сегодняшней ситуации больших данных и попыток мониторинга глобальных экономических и экологических процессов, не подчиняющихся воле человека, представляется невозможным больше игнорировать голоса многочисленных вытесненных «других»: сущностей и коллективов. Всё это обуславливает необходимость поиска новых форм

существования, позволяющих совместно преодолевать кризисы, затрагивающие всех.

Попытка пересмотра старых границ и оппозиций предпринята рядом теоретических течений в конце XX — начале XXI века. Эти непохожие и часто противоречащие друг другу школы и направления, а точнее те новые формы мышления, которые они возвещают, здесь весьма условно объединены как теории постантропоцентризма или критика антропоцентризма. Все они, так или иначе, имеют целью поиск новых способов описания реальности, пересмотра отношений человека и нечеловеческого, делая это различными путями и в разных дисциплинарных областях. В первую очередь, это так называемые онтологические повороты в гуманитарных науках, наиболее значимыми из которых для данной тематики являются объектно-ориентированные онтологии (ООО), исследования науки и технологий (STS), переосмысляющие процессы производства знания, а также онтологический поворот в антропологии, использующий этнографический материал для пересборки собственного мышления [9, с. 136].

Другим направлением является критическая постгуманитаристика или исследования постгуманизма, развиваемые Розы Брайдотти. В этих исследованиях предпринимается попытка переосмыслить роль гуманитарных наук в эпоху заката господства универсального Человека [2, с. 27] и ведётся поиск новой реляционной этики, новых схем мышления для понимания взаимосвязанных процессов в природной и технической среде [2, с. 35]. С этими исследованиями также связаны некоторые течения нового материализма и феминизма, такие как агентный реализм Карен Барат или критическая теория Донны Харауэй [10, с. 1].

Также стоит упомянуть о тёмной экологии — проекте Тимоти Мортон, направленном на концептуализацию восприятия среды как аффективности и травмированности окружающим, ведь исследуя, мы заражаемся и находимся всегда под воздействием своего объекта. Эта чувственность и восприимчивость порывает с рациональным, предметным мышлением о «Природе» — от искусственного концепта которой Мортон, как и Бруно Латур, отказывается, однако совершенно иным путём [7, с. 1].

Все эти теории так или иначе проблематизируют совместное существование человека и нечеловеческих существ, отношения человека с «окружающей средой». Происходит осмысление и сознание нового типа коллектива, включающего множественность существ, динамичного и постоянно собираемого, о котором писал Бруно Латур [6, с. 81]. Такой подвижный и в самом своём основании проблемный коллектив нуждается в постоянном согласовании позиций его членов, в постоянном «танце» проблематизированных Роланом Бартом ритмов деятельности, конституирующих темпоральность сообщества и его властную иерархию [1, с. 49–52].

Взгляд не только лишь человека

Конечно, новый материализм, постгуманизм или онтологический поворот в социальных науках — очень неоднородные теоретические движения. При всех различиях в подходах, общим их пафосом является стремление сконструировать новую этику (которая оказывается по-спинозовски неотличима от онтологии) отношений человека и нечеловеческих акторов, новую эпистемологию, которая бы описывала мир с точки зрения не только лишь человека. В этом отношении чрезвычайно интересен опыт современных антропологов, которые не только исследуют племенные общества, но воспринимают их мысль, концептуализируют её и используют для развития собственных теорий. Подобная теоретическая апроприация интересна не только как пример осознания другого и его мысли, но и из-за своего интереса к анимистическим верованиям, а значит проблематике субъектности не-людей. Рассмотрим некоторые фрагменты из трудов этих антропологов.

Эдуарду Вивейруш де Кастру, развивая теоретическое наследие Жиля Делёза и Клода Леви-Стросса, делает важнейший шаг для антропологии. Это шаг навстречу к неприрученной, туземной мысли. Он пытается использовать идеи индейцев, рассматривать их как концепты, осмыслить мир через трансверсальный шаманизм амазонских аборигенов [4, с. 137].

Шаман занимает особенно важное место в структуре индейского племени, он — медиум, способный контактировать с духами и животными. Однако чем является этот контакт? Он основан на идее перспективизма: шаман, совершая трансгрессивный переход, определённым образом (в ходе ритуальных практик, транса и употребления различных веществ) занимает место другого существа, и мир становится для него совершенно другим, он видится глазами (в самом буквальном смысле) этого существа. Из этого возникает основание для теории де Кастру. Отказ от мультикультурализма — предполагающего наличие множества способов описания одного данного мира, и переход к мультинатурализму. Мультинатурализм предполагает переворот: в одну систему описания, универсальную структуру, использующуюся всеми существами, могут включаться совершенно разные вещи: ягуары для себя являются людьми, «ягуар видит в крови кукурузное пиво, в червях, копошащихся в гнилом мясе, жареную рыбу» [4, с. 24]. И у ягуаров, и у других животных есть свои шаманы, способные к трансгрессивному переходу — но каждое существо, вступающее в контакт с представителем другого вида, способно в некоторой степени стать другим. Эта онтология является универсальной для всех существ, но совершенно различны существа и различны наборы вещей, которые занимают места в этой структуре.

Ягуары, люди, соколы и змеи могут включать и исключать различные сущности из своей онтологии, определяющим здесь является их физическое тело, мясо и кости. Для индейского перспективизма нет вопроса о наличии у другого души — важно его тело. При этом тело де Кастру понимает перформативно, как «совокупность образов и модусов бытия, которые образуют габитус» [4, с. 39]. Взгляд, образ мира, напрямую зависит от тела — «пучка аффектов и способностей». Увидеть мир чужими глазами, «захватить» чужой взгляд — принципиально хищнический акт. Контакт и совместные действия неразрывно связаны с насилием.

Вивейруш де Кастру отводит важное место описанию каннибальского обряда. Подготавливая захваченного чужака к ритуалу, индейцы ведут себя с ним предельно доброжелательно, кормят его и общаются. Примечательным тут является пение воинами песен от лица мёртвого врага [4, с. 97–101]. Поедая во время обряда его части и распевая его песни, они рождаются с ним, крадут его взгляд. Они буквально становятся своим врагом, переваривая его, как когда-то делали его родственники с предками этого племени. При этом размывается их собственная самость, антропофагия является здесь актом совместного становления жертвы и каннибала. Логика этого динамического каннибальского альянса (описываемого де Кастру на языке «Капитализма и шизофрении» Делёза и Гваттари) и мультинатуралистской иерархии становится основой сложной перспективистской онтологии «Каннибальских метафизик».

Принципиально другой подход применяет Эдуардо Кон в книге «Как мыслят леса: к антропологии по ту сторону человека», предпринимая попытку описать сложную множественную экологию самостей на основании своих полевых исследований племени Руна, живущего в амазонских лесах Эквадора. Главная цель работы Кона — распространив семиотические связи за границы человеческого языка, дать слово населяющим лес ягуарам, свинкам пекари, пальмам и духам, тем самым преодолев привилегированное положение человеческого способа описания мира.

Экология самостей амазонского леса, в котором проводил свои полевые исследования Кон, отличается огромным разнообразием видов животных и растений, и соответственно высокой интенсивностью и сложностью связей между ними. Эти связи, как и жизнь в принципе для Кона являются семиотическими [5, с. 38–39]: они образуют постоянный процесс производства усложняющейся и уточняющейся интерпретации происходящего. Это и есть, для Кона, живые знаки живого мыслящего леса, где одна мысль порождает другую. Чтобы выжить в этом месте, необходимо постоянно быть начеку: воспринимать окружающие сигналы, считывать информацию через других интерпретантов, успешно мимикрировать — уметь быть хищником в глазах ягуара. «Душевная слепота» — неспособность распо-

знать, кто перед тобой: забежавший в поселение пекари или твой родственник, злой дух или незнакомая девушка, хищник или жертва, — оказывается губительной в амазонском лесу [5, с. 178–179].

Коммуникация человека и существ, языком не обладающих, дестабилизирует — приводит к изменениям в способах видения мира обеих сторон, в некотором смысле происходит их временное единение (отчасти «becoming-with» (становление-с) двух существ, о котором пишет Донна Харауэй [13, с. 15–19]), размывание самостей, но при этом расширение и усложнение репрезентаций окружающего. Такая семиотическая космология Кона оказывается предельно живой, предполагающей постоянное переосмысление населяющими её существами своего окружения [5, с. 48]. В этом отношении она оказывается более полно осмысляющей процессы сосуществования различных сущностей, чем перспективизм Вивейруша де Кастру. Хотя он острее Кона описывает опасную политическую игру «поедания» и «захвата» чужих точек зрения, иерархию, где животные, духи и люди постоянно меняются местами, его структуры остаются статичными, не способными ухватить сложную реляционную онтологию амазонских лесов. Они также не замечают новые важные элементы этого леса — технологии белых людей: самолёты, лекарства, пластик и Facebook, которые часто оказываются успешно осмыслены и использованы не только индейцами, но и проживающими с ними живыми существами. Напротив, индейцы Руна, о которых пишет Кон (более свободный, видимо, от монтеневского или руссоистского представления о «чистых» дикарях), успешно сосуществуют с этими новыми явлениями, проводя в некотором смысле собственную колонизацию белой администрации и современных технологий и показывая нам удивительный пример постантропоцентристского коллектива.

Бытие вместе до постгуманизма: дистанция и идиорритмия у Ролана Барта

Разговор о языке, расставляющем властные диспозиции, объединяющем и разделяющем людей, является территорией Ролана Барта. И хотя лингвоцентристское постструктуралистское видение Барта и других отвергается современным материализмом (Харауэй, Барад), осмысление темы сожительства и границ человека и человеческого, произведённое им в курсе лекций «Как жить вместе», а также движение к границам языка, к поэзии и аффекту, характерное для всего его творчества, являются крайне важными для проблематики данной статьи.

Центральным фантазмом этой работы является понятие «идиорритмии» — характеристики особого рода сообщества, где персональному ритму каждого находится место [1, с. 49–52]. Ритм играет ключевую роль в эти-

ке сожительства Барта, структурируя пространство и время жизни членов сообщества, их работу и отдых, упорядочивая их властную иерархию. Ритм — такой же инструмент-проводник власти, как и дискурс. Одним из примеров идиорритмического сообщества, а также одной из первых фигур (они выстроены в алфавитном порядке, дабы избежать возможных смыслов, навязанных логикой расстановки) является Афон (Athos) — греческий комплекс монастырей на горе, в некоторых частях которого монахи живут в одиночестве, сохраняя при этом связь с монастырём, оставаясь членами сообщества [1, с. 89–92]. Барт приводит обширный материал вариантов жизни в монастырях, в которых варьируется соотношение частной и общественной собственности, строгость и количество ритуалов, организация совместных трапез и труда. В широком смысле идиорритмия — любая попытка примирения индивидуальной независимости и коллективного сожительства; игра дистанций — сохранение совместного уклада, но и забота о себе самом. Репрессивный, фашистский смысл ритма пытается сократить эту дистанцию, устранить, полностью поглотив и подчинив частное.

Барт описывает язык как пространство общежитности [1, с. 30], ситуацию, когда речь конституирует субъекта — утверждает его власть над собеседником, над другим, служит выражением его воображаемого, его самовлюблённости. Продолжается ли течение власти в пространстве семиотическом, но не символическом, в иконических и индексальных интеракциях нечеловеческих акторов, о котором пишет Эдуардо Кон? Это большой вопрос, играет ли репрезентация за пределами человеческого языка властную, конституирующую роль, характерную для символических структур. Но наверняка можно сказать, что процессы несимволической репрезентации, описанные Коном, также формируют пространство сосуществования человеческих и нечеловеческих сущностей, как язык формирует пространство существования людей в обществе. В амазонском лесу происходит постоянная переключка и синхронизация ритмов существования населяющих его существ, в этой полифонии идёт непрерывный процесс репрезентации, обучения и переопределения границ (как у другого Барта — норвежского антрополога, писавшего о подвижности и процессуальности границ между Я и Другим).

Барт подробно рассматривает отношения человека и животного (animaux) в отдельной фигуре (из таких «глав-фигур», разрабатывающих поле знания вокруг определённого объекта, и состоит весь курс), а также два разнонаправленных движения: от животного к человеку и обратно, связывая последнее с опытом анахоретства — радикального отшельничества и отказа от общества, которое в отдельных случаях переходило в буквальное бытие животным (не подражание, а становление) [1, с. 78]. Для Робинзона Крузо, часто приводимого Бартом в пример, животное являет-

ся не только вытесненным другим, благодаря которому он конституирует свою человечность, но и, в пограничных состояниях, существом равным человеку [1, с. 79–80]. Так, Робинзон признавал за человека-противника дикую кошку, пристально смотрящую ему в глаза, «точно выражая желание познакомиться». Ситуация, так знакомая индейцам и у Э. де Кастру и у Э. Кона — чтобы не быть съеденным, нужно стать хищником, быть наравне с ягуаром, выдержать его взгляд. При этом никогда нельзя становиться «слишком» ягуаром — всегда нужно балансировать на границе, сохраняя свою самость, но и считывая ритм другого, принимая этот ритм.

Иная ситуация, описанная Бартом, — это вторая стадия одомашнивания, связанная с антропофилией. В этой ситуации животное вновь становится равным человеку, буквально его сотрапезником (идентично с тем, что пишет Харауэй: делить стол с животным, быть его сотрапезником). Барт приводит в пример попугая, который становится необходимым для Робинзона Ты, называющим по имени [1, с. 79]. Он дрессирует его повторять несколько фраз, чтобы слышать своё имя и поддерживать этим самым свою человеческую самость. Зверь может замещать не только язык, но и аффект: так прирученный с ранних дней козлик выступает «любящим и милым слугой», сосуществующим рядом, покорным, дарующим приятное ощущение покровительства. Как пишет Барт: «в Робинзоне Крузо родился человек — от козлёнка» за счёт этой асимметрии власти-аффекта [1, с. 80]. Такую же аффективную роль выполняют в современном обществе домашние животные, полностью зависимые от человека, мирно сосуществующие с ним в одном пространстве.

Так животное включается в пространство сожительства с человеком: форма, ритм их отношений выстраиваются в процессе совместного пребывания. Процесс аффективного существования с домашними животными контрастирует с эксплуатацией, фабричным воспроизводством сельскохозяйственных видов — капиталистической формой хищнических отношений, или с использованием мышей и других видов для экспериментов в лаборатории (о чём пишут Харауэй и Латур).

В этих разных формах совместного бытия разнятся как симметрия власти и влияния, так и логики описания этих отношений: от аффективных до производственных и инструменталистских. Стоит с аккуратностью и ответственностью подходить к описанию этих разнообразных форм отношений, помня о влиянии контекста. Так, Харауэй предостерегает от использования жертвенной, аффективной логики в ситуации с лабораторными мышами [13, с. 73–75]. Отношения учёных, онкомышей (живых существ, порождённых лабораторией и для лаборатории), компьютеров и научного метода выстроены в специфическую систему, где существование каждого элемента конституировано общими целями (борьба с раком, повышение

цитируемости, получение грантов), строго подчинено инструменталистской логике и лабораторному ритму жизни. Эти инструментальная этика и ритм жизни лаборатории и все те «физические» и «дискурсивные» элементы, выстроенные по их нарративу (и определяющие этот нарратив своим сопротивлением), образуют тяготеющий к чисто экспрессивной гомогенности ассамбляж, множественный в своей основе [3, с. 42–44].

Заключение

Совместное существование предполагает постоянный динамический процесс коммуникации индивидов, согласование их способов видения и ритмов жизни. Признание и включение нечеловеческих сущностей: животных, технологий, духов, произведений искусства — важная роль которых отрицалась или сводилась исключительно к объектному существованию в антропоцентристской картине мира, — предполагает необходимость выстраивания новых форм отношений с ними, пересмотр старых иерархий. Такая множественная реальность может пониматься как радикальная текучесть и имманентность или же сохранять плотность и относительную устойчивость объектов [12, с. 3–4].

Использование критической теории постгуманизма и онтологического подхода в антропологии позволяет деколонизировать собственный взгляд, научиться мыслить мир в преимущественно субъектно-объектной оппозиции, принять логику сосуществования и совместного становления, постоянно обучаясь у окружающего многообразия сущего. Но не стоит видеть в подобном подходе политический пафос гетерархии и равенства: такие онтологии, вдохновлённые сложными амазонскими космологиями, не лишены иерархий и хищнического поведения. Одни сущности перетекают в другие (в некотором смысле тотальное переваривание и гумус [11, с. 182–134], границы между своим и чужеродным, частным и общественным постоянно переопределяется, альянсы заключаются и распадаются на всех уровнях. Необходимо сохранять аккуратность и внимательность в ходе выстраивания новой этики сосуществования, ответственность за описание реальности, которым мы делимся с другими, формируя тем самым бытие-с-ними.

ЛИТЕРАТУРА

- Барт Р. Как жить вместе: Романические симуляции некоторых пространств повседневности. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. — 272 с.
- Брайдотти Р. Критическая постгуманитаристика // Опыты нечеловеческого гостеприимства: Антология — М.: V-A-Cpress, 2018. — 336 с.
- Деланда М. Новая философия общества: Теория ассамблей и социальная сложность / пер. с англ. К. С. Майоровой. — Пермь: Миле Пресс, 2018. — 170 с.

Кастру, Эдуарду Вивейруш де. Каннибальские метафизики. Рубежи постструктурной антропологии. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. — 200 с.

Кон Э. Как мыслят леса: к антропологии по ту сторону человека — М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. — 344 с.

Латур Б. Политики природы / пер. Е. Блинова. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. — 336 с.

Мортон Т. Экология без природы. — URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/18/article/252> (дата обращения: 03.05.2019)

Опыты нечеловеческого гостеприимства: Антология — М.: V-A-C press, 2018. — 336 с.

Сивков Д. Как говорить с нечеловеками? Проблема делегирования в «Политиках природы» // СТАДИС Контрантропология и онтологическая анархия I. — URL: <http://doxajournal.ru/stadis/1-19> (дата обращения: 04.05.2019)

Харауэй Д. Антропоцен, Капиталоцен, Плантациоцен, Ктулуцен: создание племени. — URL.: <http://moscowartmagazine.com/issue/39/article/771> (дата обращения: 27.04.2019)

Харауэй Д. Тентакулярное Мышление // Опыты нечеловеческого гостеприимства: Антология — М.: V-A-Cpress, 2018. — 336 с.

Харман Г. Сети и ассамбляжи: возрождение вещей у Лаура и Деланда. — URL: http://logosjournal.ru/arch/95/118_1.pdf (дата обращения: 15.05.2019)

Naraway, D. When species meet. — University of Minnesota Press, 2008. — P. 424.

МИРОВАЯ ФИЛОСОФИЯ И КУЛЬТУРА В РУССКОЙ И ЗАРУБЕЖНОЙ РЕФЛЕКСИИ

УДК 12.01

Никоненко Сергей Витальевич

доктор философских наук,

профессор Санкт-Петербургского государственного университета

СОВРЕМЕННЫЙ ЗАПАДНЫЙ ФИЛОСОФ НА СТРАНИЦАХ АНТОЛОГИИ СЕРИИ «РУССКИЙ ПУТЬ»: ПЕРСПЕКТИВЫ ЖАНРА (НА ОСНОВЕ ПРОЕКТА «Л. ВИТГЕНШТЕЙН В РОССИИ»: ПРОБЛЕМЫ ВОСПРИЯТИЯ И ПОНИМАНИЯ¹

Автор настоящей статьи выступает как составитель, редактор и автор одного из томов серии антологий «Русский путь», которые вот уже 25 лет выпускает в свет издательство РХГА. Антология «Людвиг Витгенштейн. Pro et contra» посвящена жизни и философскому творчеству Людвиг Витгенштейна (1889–1951) — одного из самых великих философов XX века — в интерпретации отечественных авторов. Данный том является вторым томом в серии, посвященным современному философу (есть том, посвященный А. Бергсону). В настоящий момент ведутся работы по составлению антологии, посвященной рецепции творчества М. Хайдеггера. Потенциально могут быть реализованы еще целый ряд проектов. В этой связи представляется актуальным формирование общей стратегии составления антологий, посвященных современным западным философам. Как нам кажется, выбор персоналий определяет специфику направления серии; имеются некоторые особенности, требующие теоретического рассмотрения.

Ключевые слова: философия, Витгенштейн, русская мысль

Прежде всего, зададимся вопросом, в чем заключается значимость антологии серии «Русский путь» для российского читателя. Этот вопрос принципиален, поскольку далеко не всегда имеет однозначный ответ. Ведь мыслитель может быть признанной знаменитостью, но при этом иметь значение только в научной области, оказывая влияние на определенные разделы философского знания, но никак не на культуру нашей страны. Здесь можно выдвинуть первую теоретическую предпосылку выбора персоналии для антологии серии «Русский путь»: современный западный философ

¹ Работа выполнена в рамках проекта РФФИ № 19–11–00033 «Л. Витгенштейн: pro et contra, антология».

должен иметь прямые или косвенные связи с нашей страной, позволяющие утверждать о том, что он оказывает существенное духовное влияние на отечественную мысль.

К примеру, Людвиг Витгенштейн выдерживает «испытание» на такую роль в полной мере. Он не только оказывает существенное влияние на становление отечественной логики, теории познания и истории зарубежной философии, но имеет тесные духовные связи с нашей страной. Во-первых, Витгенштейн побывал в СССР с визитом в 1935 г., проведя две недели в непрерывном общении с деятелями науки, высказав целый ряд важных теоретических соображений, причем не только о логике и математике, но также о политике, образовании и даже архитектуре. Во-вторых, Витгенштейн формируется и как мыслитель, и как личность под влиянием русской классической литературы. Даже на фронте, в условиях боевых действий, Витгенштейн не расстается с сочинениями Толстого и Достоевского. Как пишет Т. В. Федяева: «В 1916 г. Витгенштейн берет на фронт среди немногих вещей „Братьев Карамазовых“. Термина вспоминает, что Витгенштейн хотел быть, подобно Алеше Карамазову, „иноком в миру“» [6, с. 114].

В-третьих, Витгенштейн знал русский язык и высказал целый ряд новаторских лингвистических суждений о несоответствии структуры русского языка структурам западных языков. Потребность изучить русский язык была вызвана желанием читать русскую литературу на языке оригинала, но затем переросла в постоянное чувство симпатии и уважения к нашей стране, вплоть до желания переселиться на постоянное место жительства. В антологии «Л. Витгенштейн: pro et contra», подготовленной к изданию в рамках исследовательского проекта (поддержанного РФФИ) «Л. Витгенштейн в России: проблемы восприятия и понимания», раздел I называется «Л. Витгенштейн и Россия». В него вошли публикации отечественных философов, посвященные пребыванию Витгенштейна в России и связям философа с деятелями русской культуры.

Лишь осознав значимость современного западного философа для нашей духовной культуры в целом, следует обратиться к рецепции его теоретических взглядов. Необходимым условием для осуществления тома серии «Русский путь» является достаточно высокая публикационная активность отечественных авторов, посвященная творчеству рассматриваемого философа. При этом следует учесть и тот факт, что все западные философы по-разному интерпретируются в советский и российский периоды истории философии. Для антологий серии характерна объективность и историческая правдивость, лишенная того или иного идеологического отношения. Несмотря на то что зависимые от господствующей идеологии марксизма-ленинизма теоретические оценки Витгенштейна являются устаревшими в теоретическом отношении, они с необходимостью должны быть пред-

ставлены в том, поскольку отражают объективное состояние изучения наследия философа на определенном этапе истории. Здесь уже не так важно, были ли правы советские историки философии, называя Витгенштейна «субъективным идеалистом» и «логическим позитивистом»; важно то, что подобные оценки стали существенной частью менталитета, сами по себе являясь памятником истории мысли в нашей стране. Поэтому, как нам кажется, читатель антологий серии «Русский путь» должен иметь возможность познакомиться со всеми существующими оценками и интерпретациями, созданными в разные эпохи.

В данной статье мы не будем касаться чисто редакторских особенностей составления антологий, посвященных современным западным философам. В целом такие антологии по стилю ориентируются на уже вышедшие тома, вписываясь в единый ряд серии. Однако здесь есть специфика, которая отсутствует в подавляющем большинстве других разделов серии. Поскольку тома посвящены современным западным философам, то значительная часть публикаций принадлежит перу ныне живущих, действующих философов, для которых, к примеру, изучение Витгенштейна является процессом как становления теоретического отношения к его творчеству, так и собственной самореализацией как философа. Выражаясь иначе, большинство контрибьюторов антологии потенциально еще не высказали всего, что желали бы высказать о Витгенштейне. Кроме того, следует учесть и тот факт, что выдающийся современный западный философ способен породить в нашей стране не только интерпретаторов, но и сторонников, последователей. К примеру, М. С. Козлова, А. Ф. Грязнов, З. А. Сокулер, В. П. Руднев считали себя не просто «историками философии», авторами работ о Витгенштейне, но витгенштейнианцами, последователями его идей. Аналогично можно судить и о М. Хайдеггере. Например, В. В. Библихин не просто переводчик и исследователь Хайдеггера, а лидер становящегося российского «хайдеггерианства». Таким образом, антологии серии «Русский путь», посвященные западным философам (особенно учитывая то, что статьи и фрагменты монографий собираются под одну обложку), позволяют наилучшим образом ознакомиться с отечественной «школой» понимания и развития идей философа в идейном пространстве российской философской мысли.

Для подтверждения выдвинутых выше тезисов обратимся к опыту составления антологии, посвященной Л. Витгенштейну. В 1934 г. Витгенштейн долго готовился к визиту в СССР. Политически Витгенштейн был настроен левым образом, сочувствовал большевизму, одобрительно отзывался о Ленине, ценил фигуру И. Сталина. Впрочем, политические представления Витгенштейна, равно как представления о СССР, были довольно запутанными.

Планируя визит в СССР, Витгенштейн вовсе не ставил перед собой только ознакомительные цели. Его охватило желание переселиться в нашу страну, найти в ней работу и новую родину. Витгенштейн основательно изучил русский язык, читая произведения Толстого и Достоевского в оригинале. В русском языке Витгенштейна особенно заинтересовало отсутствие обязательного для западноевропейских языков глагола-связки «есть». По этому поводу он пишет: «В русском языке вместо “Камень есть красный” говорится: “Камень красный”; ощущают ли говорящие на этом языке отсутствие глагола-связки “есть” или же мысленно добавляют ее к смыслу предложения?» [2, с. 88]. Витгенштейн отмечает: носители русского языка по-иному «прикладывают» предикат «красный», нежели носители немецкого и английского языка. «Красный» для русского — это не сущностное определение, а, скорее, некое окрашенное цветом пространство, в которое попадает вещь, приобретая его свойства. Во многих отношениях русский язык для позднего Витгенштейна был примером «иног» словоупотребления, иног синтаксического и грамматического строя.

В настоящий момент биографы Витгенштейна склоняются к тому, что у Витгенштейна не было не только приглашения на работу, но даже и четких представлений о том, чем он сможет заняться в СССР. Сам Витгенштейн высказывал желание отправиться в научно-исследовательскую экспедицию на Север. Однако он подразумевал и возможность устроиться преподавателем математики в один из советских университетов.

Витгенштейн крайне мало рассказывал о своих впечатлениях от визита в СССР. По некоторым сведениям, Витгенштейн испытал разочарование, столкнувшись с советской действительностью. Его оттолкнули тоталитаризм, воинствующий атеизм и холодность официальных лиц.

Как человек, не лишенный архитектурного таланта, Витгенштейн высказал свои взгляды на архитектуру новой Москвы. Пристрастия Витгенштейна лежали в области конструктивизма; поэтому он очень высоко оценил архитектуру Мавзолея Ленина. Витгенштейн считал, что архитектура должна преследовать чисто утилитарные цели; всякие излишества он решительно отвергал. Посетив в Москве архитектурную выставку, Витгенштейн остался крайне недовольным увиденным. В середине 1930-х гг. на смену конструктивизму пришла новая модификация неоклассического стиля (получившая впоследствии название «сталинский ампир»). Витгенштейн считал это направление «неправильным и ложным». Тем самым, мы видим, что архитектурные представления Витгенштейна созвучны его логическим идеям: архитектура должна быть функциональна; она должна оперировать строгим, лаконичным языком, не прибегая в своем «самовыражении» ни к чему лишнему. Взгляды Витгенштейна на архитектуру формировались в 1910-е гг., в период появления строгого функционального

модерна, или «протоконструктивизма», — с большими гладкими плоскостями стен, крупными окнами, переходом на язык формы и объема, сопровождающимся отказом или минимализмом в отношении декоративных средств.

Визит Витгенштейна оказал значительное влияние на логиков и математиков СССР. Именно после знакомства с Витгенштейном С. А. Яновская начала активно заниматься математической логикой, популяризировать эту дисциплину, и, в частности, идеи Фреге, Рассела и Витгенштейна в научных кругах нашей страны. Трудно переоценить вклад Яновской в пропаганду необходимости перевести и издать «Логико-философский трактат» на русском языке.

Можно с уверенностью предположить, что в 2000-е гг. складывается новая российская традиция в витгенштейноведении, когда авторы трудов являются уже не только историками философии, но и убежденными последователями идей аналитической философии. В Москве, С.-Петербурге, Томске, Новосибирске, Саратове и др. городах складываются центры изучения аналитической философии и творчества Витгенштейна. По аналитической философии и творчеству Витгенштейна (преимущественно в Москве, С.-Петербурге и Томске) проводятся чтения, конференции и круглые столы. Поэтому процесс комментирования и изучения творчества Витгенштейна в России в наши дни продолжается.

Одним из главных смыслов Антологии, с нашей точки зрения, является то, что под одной обложкой собрано большое количество текстов, многие из которых «разбросаны» по периодическим изданиям или представляют собой библиографические редкости. Настоящее издание открывает новые перспективы для популяризации и изучения философии Витгенштейна в нашей стране.

Каким является общий портрет «Витгенштейна в России»? М. С. Козлова отмечает, что Витгенштейн — особый философ. Хотя он создал не одну, а целых две системы, его «амплуа»: ставить, генерировать вопросы. «Подсчитано, что “Философские исследования” содержат 784 вопроса, и лишь на 110 из них даны ответы, причем 70 из них тут же охарактеризованы как ложные» [4, с. 220]. Получается, что Витгенштейн дал положительные ответы всего лишь на 40 вопросов; остальные же 744 вопроса предоставляют интерпретаторам широкие возможности «додумать» собственные ответы. Вместе с тем стиль Витгенштейна соответствует духу современной философии, которая не просто учит и теоретизирует, а «вовлекает» в диалог читателя, побуждая его к собственному мышлению. Тем не менее, как полагает Козлова, ошибочно относить Витгенштейна к философам-модернистам; он остается верным классическому образу философии. «Преобладающий стиль мышления XIX—XX вв. — Модерн — был ему чужд, и он смолоду

дистанцировался от него, осуждал его филистерские черты. В настрое Витгенштейна Вригт высвечивает то, чего многие просто не видят: он не разделял оптимизма Модерна», — пишет Козлова [5, с. 27]. Некоторые аналитические философы относят Витгенштейна к «неклассическим» философам; Рорти же вообще считает, что Витгенштейн показал, как можно «разделаться» с классической проблематикой. Однако в отечественной критике подобных оценок мы не встретим: Витгенштейн воспринимается как один из последних философов классического типа. По этому поводу В. П. Руднев иронически замечает: «Так что же, Витгенштейн — устаревший философ? В определенном, техническом смысле да» [6, с. 349]. В некотором смысле слова В. П. Руднева соответствуют истине. К концу 1980-х гг. лингвистическая философия окончательно утратила потенциал для своего развития; и тезис Д. Дэвидсона о том, что на смену эры анализа языка приходит эра анализа опыта, завершает витгенштейнианскую парадигму в философии. Но, как известно, великий философ продолжает жить даже после завершения истории его школы. В начале XXI в., можно констатировать, наблюдается всплеск исследовательской литературы о Витгенштейне. В. П. Руднев имеет в виду также, что устарел язык, подход Витгенштейна. И в самом деле, если брать монографии последних десятилетий, то в аналитической философии утвердился наукообразный стиль, свойственный работам неопозитивистов. При этом значительное внимание уделяется проблематике сознания (особенно субъективного опыта); лингвистический же анализ отходит на второй план.

Вопрос о том, насколько «устарел» Витгенштейн, вряд ли может сплотить критиков. Более конструктивным нам кажется вопрос о соотношении воззрений раннего и позднего Витгенштейна — классический вопрос витгенштейноведения. В отечественной критике превалирует мнение авторов советского периода о том, что ранний и поздний Витгенштейн — представитель единой философии с выраженными двумя этапами эволюции. А. С. Богомолов пишет: «В самом деле, “ранний” и “поздний” Витгенштейн — это один и тот же философ, выдвигающий одну и ту же программу: освобождение от “метафизики”. Последняя, как в “Трактате”, так и в “Философских исследованиях”, решительным образом отвергается, представляясь бессмысленностью, которую нужно устранить» [6, с. 201]. В этом, как нам кажется, заключается характерная черта именно «русской» точки зрения на Витгенштейна, в отличие от точек зрения западных философов. Аналогично А. С. Богомолову рассуждает и Е. Д. Смирнова, которая пишет: «Мы имеем дело с двумя различными способами описания, двумя различными подходами к языковым системам. В “Трактате” реализуется один из них, в “Философских исследованиях” — другой, и нет смысла их противопоставлять. “Трактат” — попытка дать метод конструирования модели

познавательного аспекта языка. Идеальный язык выступает как *сложившаяся система*, где новые предложения порождаются согласно схеме, следуя правилам — внутренним правилам системы, не выходя за ее границы» [6, с. 492]. Е. Д. Смирнова считает, что философию Витгенштейна фундирует одна-единственная тема — язык. Присутствуют только разные подходы и трактовки языка. В отечественной философии, находящейся за пределами сферы влияния аналитической философии, лишь к концу XX в. намечилось появление не просто описательных, но теоретических трудов по проблематике лингвистического анализа, в которых идеи аналитической философии творчески развивались. До 1990-х гг. витгенштейноведение (за исключением некоторых отступлений) было предметом историко-философских исследований. Как ни парадоксально, такая отстраненность позволила отечественным авторам дистанцироваться от необходимости занимать какую-либо позицию в отношении раннего и позднего Витгенштейна. Для нас — в СССР, а затем в России — Витгенштейн не был частью собственной, национальной философской эволюции. Поэтому и единство воззрений Витгенштейна, их неаявная, но сущностная монолитность, были восприняты уже в конце 1960-х гг.

Как отмечает Н. В. Печерская о Витгенштейне: «Философ редко давал однозначные, исчерпывающие определения вводимым им терминам и понятиям» [9, с. 39]. Это обуславливает значительные трудности в комментировании и теоретическом развитии положений Витгенштейна. Поэтому вряд ли будет оригинальным, если мы предположим, что завершение исследований о Витгенштейне в нашей стране произойдет еще не скоро. Важнейшим этапом в изучении Витгенштейна, как полагает А. Ф. Грязнов, стало появление возможности изучать западную философию без цензурных запретов и выдерживания линии марксистской идеологии, а также появление переводов трудов Витгенштейна, лингвистических философов и некоторой переводной критической литературы. А. Ф. Грязнов в 1980-е гг. справедливо считал, что отечественное витгенштейноведение пока отстает от западного ввиду недостаточного знакомства с литературой. Он пишет: «Важно охватить саму динамику происходящих за рубежом философских процессов. Даже небольшое запаздывание неминуемо создает трудности в их понимании и критическом осмыслении. Новая терминологическая оболочка, обычно вызревающая в ходе интенсивных философских дискуссий, оказывается в данной связи отнюдь не второстепенным фактором. Недооценка этого обстоятельства часто приводит к возникновению лакун в нашем изучении философской мысли Запада» [6, с. 711]. За 1990–2010-е гг., как мы полагаем, сложились достаточные основания для появления в нашей стране широких дискуссий о философии Витгенштейна, которые по своему уровню (в том числе уровню работы с источниками)

не уступают исследованиям, проводимым в Великобритании, США, Германии и других странах Запада. Поэтому прогноз А. Ф. Грязнова, по существу, сбился. «Автор [А. Ф. Грязнов. — С. Н.] исходил из убеждения, что отдельные введенные Витгенштейном философские темы могли бы быть “узаконены” и получить дальнейшее развитие в отечественной философской науке» [6, с. 713]. Взгляды отечественных критиков позволяют судить о том, что они являются не только исследованиями, но и интерпретациями учения Витгенштейна. А это (учитывая то, что по Витгенштейну регулярно издаются монографии, статьи, проводятся конференции и круглые столы, переводятся работы) означает лишь то, что современное российское витгенштейноведение находится на творческом и плодотворном пути.

В заключение вернемся к общим соображениям. Подготовка и издание антологий серии «Русский путь», посвященных современным западным философам, является перспективным и многообещающим начинанием. Это не только позволяет расширить и углубить представления о выдающихся мыслителях, но и ускорить процесс интеграции российской философии в мировую мысль. Ведь дискуссии о Витгенштейне, Расселе, Хайдеггере, Сартре, Фуко вовсе не достояние истории. Это продолжающийся процесс, имеющий общемировое значение для философии. Антологии серии «Русский путь» позволяют создать «русский образ» современного философа с мировым именем, который индивидуален, поскольку на первый план выходит национальная (в плане менталитета российской нации) составляющая. «Русский Витгенштейн» или «русский Хайдеггер» — состоявшиеся теоретические события; лишь с помощью антологии серии «Русский путь» есть возможность получить об этом целостное представление.

Литература

1. Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. М.: Изд-во иностранной литературы, 1958.
2. Витгенштейн Л. Философские работы. Ч. I. М.: Гнозис, 1994.
3. Витгенштейн Л. Дневники 1914–1916. М.: Канон+, 2018.
4. Козлова М. С. Философия и язык (Критический анализ некоторых тенденций эволюции позитивизма XX в.). М.: Мысль, 1972.
5. Козлова М. С. Витгенштейн: новый образ философии // Вопросы философии. 2001. №
6. Л. Витгенштейн: pro et contra, антология. СПб.: Изд-во РХГА, 2019.
7. Л. Витгенштейн: человек и мыслитель. — М.: Прогресс, 1993.
8. Монк Р. Людвиг Витгенштейн. Долг гения. М.: Издательский дом «Дело», 2018.
9. Печерская Н. В. Справедливость в контексте поздней философии Л. Витгенштейна. СПб.: Европейский дом, 2000.

Кирилл Андреевич Ермилов,
кандидат философских наук, доцент,
Санкт-Петербург, Россия

ОТНОШЕНИЕ ВЛАСТИ И ТВОРЧЕСТВА В ФИЛОСОФИИ МАРТИНА ХАЙДЕГГЕРА

В статье речь идет об отношении власти и творчества в контексте философии Мартина Хайдеггера среднего периода. При этом имеется в виду именно бытийное осмысление связи власти и творчества. Оказывается, что отношение власти и творчества в греческом начале носит не столько характер непосредственного противостояния, сколько заключается в онтологическом взаимоподдерживании перед лицом того, что превосходит их общие возможности.

Ключевые слова: Хайдеггер, философия, власть, творчество

«Введение в метафизику», этот яркий и глубокий философский текст XX века, рождалось в постректорский период Хайдеггера. Или, иначе, после возвращения из так называемых политических «сиракуз», как иронично называли коллеги состояние Хайдеггера в 1934 году, связанное с разочарованием философа. Довольно странное обвинение со стороны французского социолога Пьера Бурдьё в неспособности Хайдеггера понимать политику именно из-за своего онтологического подхода и якобы иллюзии всемогущества мысли [1, с. 183] должно нам помочь правильно поставить вопрос о бытии в свете политического. Если Хайдеггер понимал бытие, а это вероятнее всего именно так, но при этом не понимал политику, то, может быть, тем хуже для «политики»? Отношения философа и политической власти представляют собой совершенно иную проблему, рассматривать которую следует отдельным образом и в другое время.

Для того чтобы получить возможность понимать современность в ее актуальности, Хайдеггер предлагал выбрать нужную дистанцию для «разбега». «Отказ от общепринятого и возвращение к вопрошающему толкованию есть прыжок. Прыгнуть может лишь тот, кто берет правильный разбег. В этом разбеге решается все; ибо он означает, что мы действительно вопрошаем и только этим вопрошанием и создаем направление взгляда. Но это свершается не как попало и не с опорой на некую объявленную нормой систему, но в исторической необходимости и из нее», — говорит Хайдеггер о своем методе во «Введении в метафизику» [2, с. 249]. Таким понимающим

«дистанцированием» и является для мастера из Германии [3, S. 5] обращение к грекам в их древности, которую они сами мыслили совершенно справедливо наоборот, как утро и детство, т. е. как Начало (Anfang). Немецкое «ver-stehen» уже предполагает пере-ставление, пере-мещение, в конечном счете смену дистанции для формирования нужной точки зрения и видения. Такое видение не является для нас «позднейших» чем-то само собой дающимся и разумеющимся. Но уже сформированное дистанцией видение уместнее будет назвать оптикой.

Насколько современным является обращение к грекам во «Введения в метафизику» помимо «технического» создания дистанции для понимания? Хайдеггер утверждал, что греческое понимание бытия «донныне является господствующим» [2, с. 140] и не только в философских учениях, но и в повседневности и в политике. Определяющее величие мысли Парменида и Гераклита таково, что они являются в некотором отношении нашими «современниками» в истории бытия. И чем меньше мы это осознаем, тем меньше мы имеем права называть себя *современными*, т. е. имеющими доступ к подлинному со-бытию, и становимся со-временниками, в смысле скучивания в отдельном моменте и поэтому присутствующими не целостно-исторически. Обращенность к истоку и позволяет говорить о возможности творчества и свежести [4, с. 247] в противоположность подражанию и повторению расхожих толкований, быстро устаревающих и к тому же закрывающих возможность подлинного понимания. Исток, которым для Хайдеггера является мышление греческого начала, и есть подлинная актуальность и нужная дистанция для понимания современности.

Во «Введении в метафизику» исходной ситуацией для речи о творчестве, власти и человеке является утверждение принципиальной *неуютности* человеческого присутствия в мире. Хайдеггер прибегает для обоснования понятности этого положения к истолкованию первого хора из «Антигоны» Софокла. Как это ни странно звучит, но безысходность *исходна* по своему началу до всякой истории. Человек ввергнут в бытие посреди сущего и нигде не находит покоя, разрывает Землю, выворачивая ее нутро, обращает (и обращается) в рабство. Перед лицом смерти оказывается беспомощным, хотя многие болезни ему и удается обмануть. Господствует над местом, сам лишенный приюта.

Много ужасных вещей на свете, но самый ужасный — человек, неуютнейший, превосходящий самое неуютное. «Неуютное мы понимаем как нечто, что рождается из “уютного” (Heimlich), т. е. домашнего (Heimisch), привычного, обжитого, повседневного, безопасного. Неуютное не позволяет нам быть у себя дома. В этом заключено сверхвластительное (Überwältigende). Но самое неуютное есть человек», — говорит Хайдеггер [2, с. 228]. Человек исходно, до культуры и истории, присутствует в неуют-

ности, покидая границы и преодолевая пределы, нарушает границы и лад. «До» культуры и истории мы должны понимать не в хронологическом, а, если угодно, в «логическом» смысле. В хронологическом смысле человек пребывает в неуютности даже и в культуре. Границы истолковываются Хайдеггером как то, что и позволяет вещам быть в подлинном смысле в исходной неопределенности и неуютности. Человек движется в направлении к неуютному в смысле сверхвластительного. «Быть неуютнейшим — есть основная черта человеческой сущности, в которую неизбежно вписывается все остальное». «Der Spruch: „der Mensch ist das Unheimlichste“, gibt die eigentliche *griechische* Definition des Menschen» [5, S. 160]. Как мы видим, Хайдеггер настаивает, что высказывание «человек есть неуютнейшее» — является подлинной греческой дефиницией человека. Соответственно, поэтому следует сделать вывод о том, что такие определения, как «живое существо, обладающее логосом», и тем более «разумное животное», не являются в полном смысле изначальными и безусловно подлинными в греческом понимании человека.

В истолковании Софокла Хайдеггером человек как таковой направляется на испытание сверхвластительного сущего в целом, неподвластного расчету, и отбрасывается обратно в безысходность. Обходя все сущее в целом, испытывая и подчиняя его, человек остается вне соприкосновения со своим родным и домашним. Сущее не является домом для человека. Его дом в бытии. Даже если сущее схвачено (*fassen*) в целом, рассчитано, подчинено, потреблено и приведено к уничтожению, укрыться в нем неуютнейшему невозможно.

Это неуютнейшее является вызовом для творческого учреждения того, что Хайдеггер называет историей (*Geschichte*). Сущностной стороной данного вызова является бесполисность, ἀπολις присутствия в мире [2, с. 229]. Такое предельно острое проживание неутной бесполисности вызывает решимость учреждения *политического* в его историческом и бытийном смысле, которое следует отличать от различных концепций политического, например, «общественного договора», понятий «друг — враг» и т. д.

Именно те, кто наиболее остро проживают неуютность и неучрежденность, могут являться в подлинном смысле творцами. Сама власть (*Gewalt*) и искусство (*τέχνη*) являются средствами обуздания сверхвластительного. Покой и творчество в греческом смысле, как указывает Хайдеггер, совсем не первичны и не являются результатом улаживания, а являются прямым обузданием спора с сущим, о котором ведется речь еще у Гераклита. Творцы наиболее уязвимы не потому, что они обладают тонкой организацией или еще чем-то подобным, а потому, что берут на себя прямой риск учреждения истории. Уязвимость творца связана с учреждающей силой самого творчества, первой жертвой которой может стать он сам. Бытие есть риск,

как, впрочем, и история (Geschichte), что более очевидно. Именно неуютность, как было сказано, вызывает и вынуждает творца на творческое учреждение места.

О каком месте здесь идет речь? В противоположность безместной неуютности учреждается полис. В истолковании Хайдеггера, *polis* — это не город, и не государство, и даже не их роковое смешение. Полис представляет собой место средоточия судьбы исторического человека. Полис — это совершенно особое место, это сама местность, где может расположиться возможность для сущностной истории греков, вместилище бытия. Во «Введении в метафизику» полис и предстает как такое средоточие исторического бытия. «Средоточие, в котором, из которого и для которого история начинает и проявляет себя» [2, с. 229]. Стоит вслушаться в эту речь предлогов, которые в тексте Хайдеггера начинают сказывать нечто само по себе важное, *indem, ausdemundfürdas*. Предлоги, которые акцентируются Хайдеггером, раскрывают сущность греческого места как *круг*, указывая на прямую герменевтическую ситуацию политического. «Сущность греческого „места“ заключается в том, что оно, выступая как то или иное „где“, удерживает собранным в себе *круг* того, что в своем единстве принадлежит ему» [6, с. 256], скажет Хайдеггер о том же самом, но несколько позже, уже во время войны, в 1943 году.

Полис как *круг* учреждается и удерживается в истории. Насколько учреждающая сила связывает и отталкивает творцов, принадлежащих к этому *кругу*? Истолкование этой проблемы как представление о подавлении мыслителей, поэтов, художников со стороны политического *круга* представляется недостаточным для понимания исходной ситуации греческого начала. На подобную недостаточность такого истолкования указывает хотя бы тот факт, что сами мыслители, поэты и художники принадлежат здесь изначально к *кругу* властительных творцов, что требуется рассмотреть более детально.

Греческий полис является не условием и не следствием договора, а является *творческим* обузданием неуютности (Unheimliche) и продолжением неотвратимой борьбы-спора (πόλεμος) со сверхвластительным сущим в целом. Полис не является местом исторического свершения и результатом «разделения труда», хотя именно так и может показаться на первый взгляд. Полис сущностно является укрывающим раскрытием перед лицом неутности и ужаса сверхвластительного сущего. Подобное укрытие не позволяет рассматривать возможность открытого общества, такое рассмотрение явилось бы извращением самой исторической и бытийной сути греческого начала в сфере политического.

Обратимся к самому тексту, где описывается *круг* полиса и политического в греческом смысле. «Принадлежностью этого исторического ме-

ста являются боги, храмы, жрецы, празднества, игры, поэты, мыслители, правители, совет старейшин, народное собрание, армия и корабли. Все это не только потому является принадлежностью πόλις, не только потому является политическим, что вступает в отношения с государственными деятелями, полководцами и государственными делами. Скорее всего, оно является политическим, т. е. занимает историческое место, по той же причине, по какой, например, поэты суть только поэты, но именно поэтому действительно поэты, мыслители суть только мыслители, но именно поэтому действительно мыслители, жрецы суть только жрецы, но именно поэтому действительно жрецы, правители суть только правители, но именно поэтому действительно правители. Суть, это ведь означает: нуждаются как власти-деятельные во власти и возвышаются в историческом бытии в качестве творцов, деятелей. Возвышаясь, они вместе с тем суть ἀπολις без города и места, одинокие, бесприютные, безысходные посреди сущего в целом, в то же время без границ и устава, без лада и склада, ибо как творцы, они все это должны еще учредить» [2, с. 229]. В переводе мы читаем слово «учредить», а в оригинале «gründen». Однако русское слово «учредить» гораздо больше подходит в данном случае, ибо указывает не только на основание, но и на творческое размежевание (Auseinandersetzung), чреду, что соответствует смыслу контекста полемос-борьбы, на фоне которой и через которую и происходит творчество. Отметим здесь продуктивность высказывания о соотносимости слов «чреда» и «полис», в которой раскрывается устанавливающий и распределяющий характер политического в соотношении с топосом-местом в бытии и времени греческого начала.

Таким образом, творец и государственный деятель находятся в одном круге политического, сцепленном глубинным образом учреждающей силой полиса. Здесь следует отказаться от вульгарных и «эмпирических» представлений и воспоминаний об особенностях взаимоотношений между властью и творчеством. Расхожие представления об отношениях между творцом и властью совершенно не отражают сути дела, о котором здесь идет речь, даже если такие представления действительно встречаются «реализованными». Поэт, мыслитель, жрец и политический деятель как творцы являются теми, кто наряду с подлинно безместными учреждает власть и историю в месте политического. Безместность проживается творцом как вызов к учреждению, как было сказано ранее. Этот вызов есть предельный риск перед лицом Ничто, разверзающимся в неуютности. Ответ на этот вызов невозможен без стояния в ужасе (Angst), который не запугивает, а, наоборот, проясняет, а также решимости (Entschlossenheit), как сказано было в «Бытии и времени» [7, S. 305]. Решимость не следует в данном случае понимать как решимость на что-то, в смысле решимости на сущее (Seiende). Скорее здесь следует понимать это слово как раз-решимость

быть, «неопределенную определенность», как истолковывал кроме всего прочего Хайдеггер смысл бытия во «Введении в метафизику». Власть нуждается в творчестве, но не в смысле информационной «поддержки» или воспевания «политического» режима. Власть и есть творчество, но вместе с творцом и мыслителем, поэтом и жрецом, и при этом составляя единое первичное целое. Изгнание творчества и искусства (техне) из полиса приводит к обнажению неуютности, не в смысле опустошения эфира массмедиа. Всегда существовали способы заполнить шифрами пустоты массы людей, поллоі, толпу, которая понимается не как уровень развития, а как способ бытия «предпочитающих солому золоту», как говорил Гераклит. Современные медиа лишь доводят эту способность до абсурдного предела. Обнажение неуютности является результатом *разрыва* круга политического при отсутствии, а значит, и прекращением истории места-топоса в его самостоятельности. Но и государственные деятели, ослабленные и выброшенные вон из полиса, делают невозможным присутствие творчества, переводя войну-полюмос, спор между творчеством и властью в бессмысленную войну всех против всех, вероятно, уже в смысле Гоббса.

Итак, творцы оказываются, как было уже отмечено, предельно безысходными. Поэтому творцы и вынуждаются к *творческому* учреждению политического круга, в котором они находят себя уже в границах, дающих вещам быть, а им самим творить. Начало этого учреждения полиса является в подлинном смысле «мифологическим», т. е. обращенным к нераскрытости и, точнее сказать, *нераскрываемости* до самого конца. Учение об общественном договоре в Новое время тоже является своего рода мифом, но уже в совершенно другом смысле. Подобная позиция находится далеко от стремления сделать понимающую «остановку» возле тайны греческого начала и уже заранее вынимает то, что сама предлагает в качестве истолкования. Такие вещи, как язык и политическое, не могут в строгом смысле являться изобретением человека, говорит Хайдеггер, в том числе и благодаря своей обращенности к предельной сверхвластительности. Возможно ли утверждать, что человек является творцом самого себя? Хотя это и утверждается в т. н. гуманизме, но здесь следует задать вопрос о том, сотворил ли человек себя творцом? Обращение к текстам эпохи Возрождения, например к «Речи о достоинстве человека» Мирандолы, показывает, что творчество является результатом *неопределенности* и человеческого существа, а не вызвано усилием человека самого по себе. Такая неопределенность граничит в соотнесенности с неуютностью, о которой говорит Хайдеггер, со всеми оговорками, разумеется. «Власть и творчество существуют раньше, чем они начали существовать» [8], на этот парадокс указал и Джорджо Агамбен.

Властвование и творчество выявляют себя, выходя из несокрытости (Verborgenheit), имея, таким образом, прямое отношение к онтологии исти-

ны. Такое выявление есть изначальная борьба, которую Хайдеггер истолковывает как властвующий спор, а не войну в человеческом смысле. Борьба, являясь размежеванием, побуждает занять позицию и чин в присутствии. «Inder Aus-einandersetzung wird Welt». В раз-межевании становится мир. Такое размежевание не нарушает мир, оно есть собрание.

Таким образом, открывается конечное родство $\rho\lambda\epsilon\mu\omicron\varsigma$ и $\lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$. «Борьба, которая подразумевается здесь, — изначальная; ибо она прежде всего дает возможность самим борющимся произойти из своего истока; она не есть простой штурм наличного. Борьба набрасывает и развивает лишь неслышанное, доселе не-сказанное и не по-мысленное. Эту борьбу взваливают себе на плечи те, кто творит: поэты, мыслители, государственные мужи. Они бросают сверхвластительному властвованию (*dem überwältigenden Walten*) слиток творений и заключают в их плен ими же раскрытый мир. Лишь вместе с творениями (*Werke*) властвование $\phi\acute{\upsilon}\sigma\iota\varsigma$ приходит в стояние в присутствующем. Сущее как таковое только теперь становится сущим. Это миростановление и есть собственно история» [2, 142]. Логос в родстве с полемос-борьбой есть связующее начало полиса. Представляется важным еще раз спросить о связи творчества и власти. Перечисление мыслителей, поэтов, государственных деятелей и армии в одном ряду совершенно не случайно. Художник, строго говоря, не служит власти. Также он не является и независимым от власти. Он уже включен в круг власти учреждающего начала в смысле изначального политического *до* всякой зависимости и независимости. Следует подчеркнуть, что он включен наряду с другими творцами, о которых уже шла речь выше. Вопрос о равенстве творца и государственного деятеля в данном отношении следует ставить не в социальном контексте. Движение в круге предполагает исключение прямых представлений о равенстве или неравенстве. Значение власти и политического не может рассматриваться поэтому как нечто «положительное» или «отрицательное» относительно чего-либо или само по себе. Вопрос состоит не в том, чтобы определить, что же лучше — подчиниться власти полностью, частично или не подчиниться вовсе. Как известно, этот сюжет описывался Гегелем в «Феноменологии духа», где мы можем встретить «низменное» сознание, видящее в любой власти только оковы и подавление, и противостоящее ему «благородное» сознание, жертвующее собой ради общего блага [9, с. 394]. Понятно, что низменное сознание, не знающее смысла государства, заблуждается хотя бы уже потому, что власть на основании одного подавления не может существовать. И дело не столько в том, что, как пишет Гегель, благородное сознание, знающее смысл государства, лишится двусмысленности лишь после того, как государственная власть возвысится до «собственной самости». Хайдеггером во «Введении в метафизику» проблематика принятия или непринятия власти вообще не рас-

смачивается, текст посвящен более глубокому вопросу учреждения полиса перед лицом сверхвластительного в круге места истории.

Выше было указано на раскрытие исходного греческого определения существа человека как неуютнейшего среди всего сущего. Более того, Хайдеггер вводит в оборот довольно необычное истолкование. Дефиниция «человек — живое существо, наделенное разумом», является концом раскрытия сущности человека, утверждает он. Исторически это действительно верно. Ничего принципиально нового в западной философии после сложения данной формулы не случилось, все «определения» человека являются лишь ее вариантами. Хайдеггер предлагает рассмотреть возможность раскрытия сущности человека как отношение логоса, обладающего человеком, к фюзису. Таким образом, бытию в себе, которое мыслится как логос, как «собранность противоборствующего» [2, с. 250], как восходящее властвование, будет сохранена сокрытость. Истолкование логоса как утверждение рассчитывающей рациональности калькуляции будет в этом виде невозможным. Логос будет мыслиться как то, что он есть на самом деле, как то, что точно превосходит полное подчинение человеку. Dasein как потребность поражения и возрождения своевластия против бытия будет откровенно пронизано всевластием самого бытия и тем самым в бытии сохранится [2, с. 251]. Такое пронизывание бытием и возможно через всевластие самого бытия и обращение Dasein в источник своего явления.

Литература

1. Бурдые П. Политическая онтология Мартина Хайдеггера, М.: Практис, 2003.
2. Хайдеггер М. Введение в метафизику / Пер. с нем. Н. О. Гучинской, СПб., 1998.
3. Safransky R. Ein Meister aus Deutschland: Heidegger und seine Zeit. Frankfurt-am-Main, 1998.
4. Кант И. Критика способности суждения, СПб.: Наука, 2006.
5. Heidegger M. Einführung in die Metaphysik. Gesamtausgabe. Bd.40. Frankfurt am Main: Vittorio Klosterman, 1983.
6. Хайдеггер М. Парменид, СПб.: Владимир Даль, 2009.
7. Heidegger M. Sein und Zeit. — Max Niemeyer Verlag Tübingen, 2006.
8. Агамбен Дж. Homosacer. Суверенная власть и голая жизнь. М., 2011.
9. Гегель Г. В.Ф. Феноменология духа. М.: Академический проект, 2008.

Техов Денис Антонович,
студент кафедры истории древней Греции и Рима
Института истории Санкт-Петербургского
государственного университета

**НАРРАТИВ «ПИРА» ПЛАТОНА
В РАБОТЕ «EROTIC WISDOM»
АНГЛИЙСКИХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ
УИЛЬЯМА ВЕЛТОНА И ГАРРИ СКОТТА**

С целью подробного изучения «Пира» Платона мы решили представить монографию Уильяма Велтона и Гарри Скотта «Erotic Wisdom». В этой не переведенной работе поочередно анализируется текст речей каждого из участников «Пира» Платона.

Ключевые слова: Платон, диалог, поэзия и философия

Первой темой, проходящей через весь текст, становится соперничество между философией и сценической поэзией. Ее суть сводится к тому, что философия обращается к внутреннему мыслительному процессу отдельно человека, а поэзия предстает перед скоплением народа.

Сначала это всплывает, когда встречаются Аристодем и Сократ. Ученик философа удивляется тому, что Сократ прихорошил, хотя тот никогда так не делал. Учитель объясняет, что хочет «явиться к красавцу красивым» и уговаривает ученика пойти вместе с собой, произнося фразу «к людям достойным на пир достойный без зова приходит» [174a–c]. Исследователи усматривают в них злую иронию. Во-первых, Сократ остается позади Аристодема, заставляя его прийти на Симпозиум незванным, чем он ясно показывает, что для него мысль, которая пришла к нему в голову по пути, намного важнее хорошего тона. Во-вторых, одно лишь то, что Аристодем увлекается философией, делает его вполне достойным прийти без приглашения на праздник, воспевающий успехи известного трагика Агафона.

Когда Сократ наконец приходит на Симпозиум, Агафон, заблаговременно легший отдельно от всех, призывает его возлечь с собой. Он говорит: «располагайся рядом со мной, чтобы и мне досталась доля той мудрости, которая осенила тебя в сених». На это Сократ отрезает, что было бы замечательно, если бы мудрость передавалась от соприкосновения, но в таком

случае напитался бы не Агафон, а он сам, ведь третьего дня мудрость Агафона блистала на сцене перед множеством народа, а его мудрость расплывчата и разве что похожа на сон. Агафон заявляет, что мудрость каждого из них рассудит Дионис [175d–e]. Здесь видно два момента. Сократ не настроен делиться с трагиком тем, что надумал по дороге. Агафон намеревается превзойти Сократа перед судом Диониса.

Перед речью Агафона соперничество возобновляется [193d–e]. Сократ использует похвалу Эриксимахом речи Аристофана, чтобы в очередной раз подшутить над Агафоном. Он жалуется Эриксимаху: «очутись ты в том положении, в каком я нахожусь или, вернее, окажусь, когда и Агафон произнесет свою речь, тебе было бы очень боязно». Задетый насмешкой Агафон резко реагирует: «ты хочешь, Сократ, одурманить меня, чтобы я сбился от одной мысли, что эти зрители ждут от меня невесть какой прекрасной речи». Далее Агафон неосторожно признается, что стыдится более сказать что-то плохое перед умными людьми, чем перед толпой. Сократ уже готов схватить Агафона на том, что тот считает правильным сказать глупость перед толпой, но на этом его прерывает Федр. Таким образом Агафон показывает, что его искусство не имеет ничего общего с истиной, т. к. не преследует эту цель. Сам Агафон признает свое искусство ничтожным в деле выяснения истины, по сравнению с общением в небольшом кругу понимающих лиц. Более того, последний вопрос Сократа — «Ну, а большинства ты не стал бы стыдиться, если бы считал, что делаешь что-то плохо?» намекает, что Агафон не поступится и соврать зрителю, если бы у него была к тому причина.

Далее идет речь Агафона, в которой он заявляет, что его предшественники говорили о благах, приносимых Эротом, но упустили главное — самого Эрота, и обещает выяснить, что есть Эрот само по себе. Сначала Агафон опровергает высказанное мнение Федра, что Эрот — самый древний из богов тем, что им больше всех одержимы молодые, а следовательно, и сам он молод. Эрот последовательно оказывается справедливым, рассудительным и храбрым. Первым, потому что ему подчиняются добровольно, вторым, потому что нет страсти сильнее любовной, а третьим потому, что Арес был одержим Эротом. Эрот принес мир между богами, вытеснив богиню необходимости Ананке. Участники состязания ликуют, расхваливая красоту подготовленной Агафоном речи [194e–198a]. В рассматриваемой работе все эти аргументы расстраиваются простым замечанием, что все они строятся на том действии, которое производит Эрот, но не говорят о том, что он есть само по себе. Из этого делается вывод, что Агафон уже потерпел поражение, т. к. не справился с поставленной самим собой задачей.

Речь Агафона противопоставляется речи Аристофана. Трагик составил внешне серьезную речь, но, если задуматься, изнутри не состоятельную.

Аристофан перед своим выступлением опасается: «не того боюсь я, что скажу что-нибудь смешное, — это было бы мне на руку и вполне в духе моей Музы, — а того, что стану посмешищем» [189b]. Но на самом деле его речь несет в себе серьезный мотив в комической форме. Причину любви он видит не в чем-то прекрасном, а в преступлениях человечества перед богами. Возмутившиеся против богов, они были разделены ими надвое в наказание за свою гордость. Он обрисовывает картину древних людей, округлых и трехполых. Любовные чувства — это следствие разъединения человека со своей округлой половиной [189c–194d].

Изначальная очередность речей была нарушена Аристофаном, т. к. когда до него дошла его одолел приступ икоты. Таким образом лекарю Эриксимаху пришлось говорить вместо него. Для того чтобы понять этот эпизод, нужно подумать, каким образом говорит лекарь. Он произносит научную, логическую речь. Нужно держать в уме, что по совету самого же Эриксимаха, на фоне этой серьезной речи Аристофан задерживает дыхание, полощет горло и щекочет у носа чтобы унять икоту [185c–d].

Рассмотрим первые две речи. По мнению авторов монографии, они идут парой, потому что говорящие их Федр и Павсаний на самом деле любовники. На это указывает их совместное появление в другом диалоге — Горгий, но и из самого текста можно сделать такой вывод. Например, Федр, младший, восхваляет достоинства влюбленного, готового пожертвовать собой ради любимого. Павсаний, наоборот, говорит о возлюбленных и о том, какие возлюбленные достойны почитания, а какие нет. Под возлюбленными Павсаний понимает юношей. Достойны почитания из них те, которые желают от влюбленных набраться образованности и мудрости. Федр относится именно к таким. Из Горгия мы узнаем, что он намного младше Павсания, а на самом Симпозиуме он становится инициатором интеллектуального состязания похвал Эрота.

Главной темой Пира является истинная природа Эрота. Речь Сократа из заявленных идет последней. Следующая за ней речь Алкивиада по сюжету не была запланирована и о ней мы скажем чуть ниже. Сначала Сократ закрепляет поражение Агафона, а вместе с ним и всех остальных участников. Сократ шутит, что боялся быть превращенным в камень речью, столь красиво составленной по заветам Горгия. Это сравнение с медузой Горгоной Сократ продолжает жалобой, что, видимо, он не понял цель состязания и не может приложить свое умение говорить правду. Он говорит: «оказывается, умение произнести прекрасную похвальную речь состоит вовсе не в этом, а в том, чтобы приписать предмету как можно больше прекрасных качеств, не думая, обладает он ими или нет» [198e]. Далее он затевает разговор с Агафоном. При помощи своего умения вести диалог он заставляет Агафона признать, что Эрот это тот, кто постоянно желает

прекрасное. Поскольку желать можно только того, чего не имеешь, то Эрот не прекрасен. Агафон после этого ретируется, признавая превосходство Сократа в умении спорить [199с–201с] и отказывается от диалога, ведущего к истине, в очередной раз показывая собственную несостоятельность.

В свою очередь Сократ также составляет речь в виде его диалога с мантинейкой Диотимой. В споре с Агафоном Сократ вывел, что Эрот желает прекрасное. Будучи дитя Пороса и Пенни, Эрот не обладает в полной мере ни одним из качеств своих родителей. Эрот Диотимы это среднее между обладанием прекрасным и его отсутствием. Диотима приравнивает прекрасное к благу. По ее словам, Эрот знает, что есть божественное благо, но не может его аккумулировать. В этом смысле он есть истинный философ. Потому что он знает, чего именно хочет, то есть блага, но лишь стремится к нему, еще им не обладая. Он стремится к небожителям, но не может стать одним из них, в силу своей природы. Находясь между людьми и богами, он является связующим звеном между ними. С помощью Любви люди могут прикоснуться к божественному. Это выражается в приобщении к бессмертному в рождении детей и творчестве. Поскольку Сократ, как и Эрот, философ, он говорит: «я утверждаю, что не смыслю ни в чем, кроме любви».

Последней идет речь Алкивиада. Авторы монографии считают, что нужно держать в уме сложную историю жизни Алкивиада, а также дальнейшую судьбу присутствующих. В 415 году Алкивиад обвинили в осквернении герма и пьяном пародировании Элевсинских мистерий. По одному из этих двух обвинений были обвинены почти все присутствующие. По мнению авторов монографии, речь Сократа подобна Элевсинским мистериям. Внезапный приход пьяного Алкивиада нарушает это настроение. В отличие от всех присутствующих, он говорит о Сократе. Таким образом он одновременно пародирует мистериальную речь Сократа и посягает на его образ. Не просто так он сравнивает Сократа с сатиром, потому что, по его мнению, Сократ может заморозить своей речью любого. Это и привлекло Алкивиада во время их совместной службы при осаде Потидеи. Но выясняется, что Алкивиаду нечем очаровать Сократа, потому для Сократа важнее нравственность и философия. На примере Алкивиада, активно втянутым в политическую жизнь, показано, что существующая политика враждебна духу философии, т. к. она привержена внешнему блеску. В этом она похожа на сценическую поэзию.

В заключение скажем, что авторы рассматриваемой работы подводят в качестве итогов. В Симпозиуме представлен новый взгляд на философию Эрота, находящегося между высшим и земным. В этом видении философии Сократ представлен как воплощение Эрота. Разные речи показывают разные формы Эрота, его понимание и заявки на него, как на мудрость.

Полное понимание Эроса возможно рассмотреть, только соотнося все речи диалога. Персонажи Сократа, Агафона и Аристофана драматизируют соперничество между философией и поэзией. Второе соперничество — это соперничество между политикой и философией. Платон подразумевает параллель между гермами и Сократом и между учением Диотимы и Элевсинскими мистериями, в осквернении которых был обвинен Алкивиад.

ЛИТЕРАТУРА

1. Garry Alan Scott & William A. Welton. *Erotic Wisdom: Philosophy and Intermediacy in Plato's Symposium* — NY.: State university of New York Press, 2008

Черных Андрей Александрович,
студент Санкт-Петербургского Гуманитарного университета
профсоюзов, факультет культуры

МАРКСИСТСКАЯ ТРАКТОВКА «ОРЕСТЕЙ» ЭСХИЛА

В данной статье с опорой на исследования И. Я. Бахофена и Ф. Энгельса мы будем трактовать «Орестею» Эсхила сквозь призму антропологии и исторического материализма.

Ключевые слова: Эсхил, антропология, исторический материализм

В данной статье с опорой на исследования И. Я. Бахофена и Ф. Энгельса мы будем трактовать «Орестею» Эсхила сквозь призму антропологии и исторического материализма. Вопросы эстетики и морали мы опустим, так как видится необходимым рассмотреть «Орестею» в контексте истории и антропологии как интерпретацию мифа, который ранее был отражением реальности. Также мы не станем рассматривать произведения Эсхила с точки зрения политической злободневности для современников автора, которая, несомненно, имеет место [см. об этом подробнее: 4, с. 122–123]. Безусловно, в «Орестее» представлено множество смысловых пластов, но цель настоящей статьи заключается в анализе лишь одного из них, который фиксируется знаменитым исследователем античности, филологом И. М. Тронским: «Судебный спор представлен Эсхилом как борьба между принципами отцовского и материнского права» [4, с. 122]. Рассмотрим трагедии «Агамемнон», «Хоэфоры» и «Эвмениды» как иллюстрацию борьбы материнского права с отцовским.

Согласно марксистской теории, материнское право существовало при первобытнообщинном строе, когда ещё не было частной собственности на средства производства, и мужчина ещё не угнетал женщину. На данном этапе развития общественных отношений женщина являлась хранительницей очага, наряду с мужчиной выполняла свою социально-экономическую роль, отличную от его роли. При этом важно помнить, что Энгельс сам термин «право» в контексте древней истории считал некоей фикцией, условностью, так как ни о какой юриспруденции не может быть и речи в период матриархата и перерождения его в патриархат, в период возникновения классов и государства. Ведь само понятие материнское право носит

такое название не потому, что мать обладает какой-либо властью в семье, а потому, что в ранней форме семьи наследование имущества рода и ведение происхождения осуществлялось сообразно кровному родству. Таким образом, дети не могли наследовать отцу, так как принадлежали к роду матери, а не отца.

Отцовское же право возникает параллельно со становлением частной собственности мужчин на средства производства (домашний скот, позднее также рабы). То есть смена материнского права отцовским правом является первой ступенью при переходе от первобытнообщинного строя к рабовладению; изменение отношений в семье как бы подготавливает изменение отношений во всём обществе. Женщина остаётся хранительницей очага, но теперь она выполняет эту роль сперва как зависимая, позднее как угнетаемая, а не как свободная. Мужчина и женщина более не равны. Женщина вынужденно подчиняется мужчине, так как он сменяет свою роль с охотника на земледельца и/или скотовода. Иными словами, мужчина подчиняет себе женщину, получая сначала право распоряжаться собственностью рода как глава этого рода; позднее собственность рода закономерно трансформируется в частную собственность на средства производства (подобно тому, как греческие военные вожди, базили, не сразу стали царями в том смысле, как мы сегодня понимаем этот титул).

Таким образом, с развитием частной собственности и техническим прогрессом возникают социальные классы: 1) рабовладельцы, которые суть мужчины, главы семейств, и родственники, которые живут вместе с мужчинами, и 2) рабы, то есть несвободные трудящиеся, которые обладают статусом «живого орудия», они и становятся новой формой частной собственности на средства производства. Причём оба класса представляют собой одну «семью» (хотя в первое время, по Энгельсу, familia у римлян означала совокупность рабов, принадлежащих одному человеку). «Существенными признаками такой семьи являются включение в её состав несвободных и отцовская власть» [5, с. 71]. Причём к несвободным можно причислить также жену и детей, если рассматривать семью только с точки зрения отца.

Согласно Бахофену, Эсхил в «Орестее» проиллюстрировал борьбу между материнским и отцовским правом. Причём первое терпит поражение, а последнее, сообразно тому, как это было в действительной истории, побеждает.

Эринии как представительницы и вместе с тем охранительницы старых порядков — материнского права — считают, что убийство матери сыном является непростительным преступлением, в то время как убийство мужа женой возможно искупить. Ведь, как утверждают богини возмездия: «Мужеубийство — не убийство кровного» [6, с. 168]. Узы крови для Эриний стоят превыше всех прочих. «Их дело — преследовать убийство лишь

среди родственников по крови» [5, с. 14]. Причём мать является ближайшим из всех возможных кровных родственником, в то время как муж для жены — не родственник вовсе, поэтому Эринии не стали преследовать Клитемнестру за убийство Агамемнона.

В противовес им Орест (при поддержке Афины и Аполлона) как представитель новых порядков — отцовского права — считает, что «Клитемнестра совершила двойное злодеяние, убив своего супруга и вместе с тем его отца» [5, с. 13–14]. То есть кровное родство теряет то значение, которое имело при материнском праве. Род теперь ведётся от отца — и поэтому принципиально важен тот факт, что Клитемнестра, убив своего мужа, убила отца её сына.

Как при материнском праве, так и при отцовском праве непростительным преступлением является убийство человека, по линии которого ведётся род. До возникновения частной собственности этим человеком была мать как наиболее близкая по крови, а с переходом к частной собственности на средства производства этим человеком стал отец, сперва только как глава рода, а позднее также как владелец частной собственности.

Таким образом, по отцовскому праву Орест поступил справедливо, а по материнскому праву — несправедливо. Конфликт старого порядка с новым не может нивелироваться, неизбежна гибель одного и торжество другого.

Энгельс соглашается с такой трактовкой: «Это новое, но совершенно правильное толкование „Орестей“» [5, с. 14]. Но он также указывает на следующий недостаток: согласно Бахофену, религия предстаёт решающим фактором в переходе от материнского права к отцовскому. По Энгельсу же, такая интерпретация «Орестей» верна с позиции Эсхила и его современников, так как они верили в Эриний, Афины, Аполлона и пр. А с точки зрения науки (марксизма, в частности) следует объяснять данный переход революционным преобразованием общества, вследствие которого мужчина обретает средства производства (скот и рабов) в качестве собственности, которой он распоряжается как глава рода или рабовладелец. Здесь стоит сказать, что революция семьи в эсхилловской интерпретации не показана как таковая, показан скорее неестественно затянувшийся конфликт по поводу уже совершившейся революции. Смертные уже давно пришли к рабовладению и образованию государств, в то время как старшие и младшие боги так и не смогли условиться между собой о новом порядке семьи и рода. Но данная неточность оправдывается тем простым фактом, что Эсхил не обладал и не мог обладать должным познанием антропологии и истории, чтобы безошибочно изобразить первую революцию.

Иными словами, с позиции древних греков, «Орестей» есть иллюстрация борьбы материнского права с отцовским, рупором которой выступает

религия (в данном случае язычество эллинов). Однако с позиции марксизма, «Орестея» суть художественное отображение реально происходивших событий, которые совершились в результате изменения социально-экономических отношений между мужчиной и женщиной. Эти события представляют собой качественное скачкообразное [см. об этом подробнее: 2, с. 330–335] изменение общества, то есть революцию.

Данная революция представляет собой переход от материнского права к отцовскому, произошедший ещё в доисторический период (до первых письменных источников и возникновения классов). Эта революция необходимо должна была произойти, и она произошла; об этом свидетельствуют данные о следах существования материнского права. К тому же в исторический период уже укоренилось отцовское право. Это свидетельствует о том, что данная революция действительно была (см. об этом подробнее: [5, с. 68–69]).

По мнению Энгельса, «не было надобности затрагивать ни одного из живущих членов рода» [5, с. 69]. То есть каждый человек мог оставаться на своём месте в социальной структуре общества; изменилось лишь право наследования и ведение происхождения. Если при материнском праве то и другое было завязано на материнском роде, то при отцовском праве стало завязано на роде отца. Так как средства производства естественным образом оказались сконцентрированы в руках мужчин, не было необходимости насильственно принуждать те или иные слои общества к переходу к новому порядку. Рабовладение, по всей видимости, возникло несколько позже, так как «рабочая сила человека на этой ступени не даёт ещё сколько-нибудь заметного избытка над расходами по её содержанию» [5, с. 67]. По этой причине рабы были бесполезны: захваченных либо убивали, либо принимали в род. Иными словами, первая революция в истории человечества произошла почти незаметно.

Именно такую революцию с позиций исторического материализма Эсхил проиллюстрировал в своей трилогии «Орестея». Однако трагик изобразил её драматически, даже с жертвами (Агамемнон, Кассандра, Эгисф, Клитемнестра). На первый взгляд, это перечит утверждению Энгельса о мирном характере данной революции. Но, во-первых, трагедия суть художественное, а не документальное отображение реальности. Во-вторых, если бы в сюжете «Орестей» не было драматического, то ей не было бы места ни в эллинском театре, ни в трагическом искусстве как таковом.

Таким образом, правильно будет предположить, что Эсхил по-своему осмыслил и в искажённом виде изобразил данную революцию. Тем более, не будем забывать, что она относится к доисторическому периоду человечества, а Эсхил жил уже в исторический период. Иными словами, он писал не о том, что видел, а о том, что, вероятно, слышал в форме устных пересказа

зов: будь то миф об Оресте или же похожая на этот миф ситуация. Эсхил не был современником событий, подобных сюжету «Орестей».

ЛИТЕРАТУРА

1. Аристотель. Сочинения: В 4 т. Т. 4 / пер. с древнегреч., общ. ред. А. И. Доватура. М.: Издательство «Мысль» (Филос. наследие. Т. 90. АН СССР. Ин-т философии), 1983. — 830 с.
2. Гегель Г. В.Ф. Наука логики. Т. 1 / пер. с нем. Б. Г. Столпнера. М.: Издательская фирма «Primedia E-launch LLC», 2017. — 540 с.
3. Маркс К. Капитал. Критика политической экономии. Т. 1. 3 т. / пер. И. И. Степанова-Скворцова. Л.: Государственное издательство политической литературы, 1952. — 794 с.
4. Тронский И. М. История античной литературы: Учеб. для ун-тов. и пед. ин-тов. 5-е изд., испр. М.: Высш. шк., 1988. — 464 с.
5. Энгельс Ф. Происхождение семьи, частной собственности и государства / пер. с нем. СПб.: Азбука-Аттикус, 2019. — 384 с.
6. Эсхил. Трагедии / пер. Вяч. Иванова. М.: Наука, 1989. — 588 с.

Преображенская Кира Владиславовна
кандидат философских наук,
доцент Русской христианской гуманитарной академии

ЛИТЕРАТУРА КАК ОПЫТ МИСТИЧЕСКОГО: ЖОРЖ БАТАЙ

В статье дается описание опыта переживания мистического и пограничного в философском дискурсе Жоржа Батая в контексте мировых мистических практик, что позволяет выделить специфические черты философских подходов Батая и линии, сближающие его творчество с литературным жанром.

Ключевые слова: Батай, литература, философия

Современный философский дискурс часто заставляет нас сопоставлять понятия «философия» и «литература». Объединяет ли эти универсумы форма изложения или более глубокое родство? И почему, например, мистический опыт предпочитает выражать себя в форме, предельно близкой к литературе?

Еще Гегель отметил, что потребность в философии возникает «там, где наступает разрыв между внутренним стремлением и внешней действительностью, где прежняя форма религии и т. д. уже не удовлетворяет, где дух высказывает равнодушие ко всему живому существованию и пребывает в нем неудовлетворенным». В. В. Зеньковский уточняет: «Философия есть там, — говорит В. В. Зеньковский, — где есть искание единства духовной жизни на путях ее рационализации». Рационализация и вербализация — характерная черта философствования, однако *умозрение* (видение умом), как отмечают сами философы, может оформляться и в «мета-логической форме».

Работая с текстом в пространстве мистического опыта, мы часто сталкиваемся с размытостью границ и форм; поэтому часто мы «идем на поводу» у автора, который сам так или иначе указывает на жанр своего произведения. Что касается творчества Жоржа Батая, на первый взгляд перед нами жанр литературного текста. Учитывая очевидную протестную форму и содержание всего его творчества, лучше сразу вынести вердикт: это не философия. Прежде всего потому, что в понимании самого Батая, то, что он делает — это не философия, не умозрение и не логика. Это сметание границ и жанров, выход за пределы любых предписанных форм.

В этом смысле Батай является фигурой, естественной для периода начала XX века с его особой атмосферой: экзистенциализм, ницшеанство, популярность идей отказа от ценностных установок, девиз «по ту сторону добра и зла».

Первый вызов философии и общепринятому дискурсу от Батая, как и от многих его коллег — это призыв выйти за грани добра и зла, которые неразрывно связаны с понятием Абсолюта. С точки зрения экзистенциализма, человек не сам в себе обретает эти измерения — добро, зло, нравственность, безнравственность — эти определения ему предписываются обществом. Батай выступает низвергателем Абсолюта прежде всего как образа всего, что ограничивает человека извне. В одной из его работ есть такое высказывание: «Божественное не менее парадоксально, чем порок». Он сразу берет шокирующий тон; уверена, что всё же он говорит не совсем то, что хочет сказать. Он хочет сказать, что порок столь же значим, как и божественное; однако эту мысль он облакает в формулу, заведомо задевающую обывателя или сторонника классического дискурса: «Божественное не менее парадоксально, чем порок».

Между тем, проблематика переживания Абсолюта у Батая наводит на совершенно определенные ассоциации с миром мистического опыта и миром традиционной культуры. Во многих мистических практиках есть метод описания абсолютного через «неподобный образ». Помимо двух характерных мистических путей — апофатического (отказ от всякого именованного) и катафатического (именование Абсолютного с представлением, что оно превышает всё известное, в некоторых мистических традициях), время от времени реализуются попытки найти третий путь, выйти за пределы всего мыслимого. Надо сказать, что это общий посыл мистического чувства. Если апофаза на какое-то время, как кажется, закрывает нишу парадоксального, то истинный мистик в своем стремлении к выходу за все возможные грани неизбежно пытается попробовать опрокинуть и эти границы. В случае с неподобным образом мистик говорит об Абсолютном не как о пределе совершенства и не как о «ничто» (неопределенном), а, напротив, стремится вызвать образ, который своей противоречивостью будет обозначать, что Абсолютное совершенно превосходит даже оппозицию «познаваемое — непознаваемое», «положительное — отрицательное».

Любопытно, что многие идеи Батая в разных формах озвучивались в XX веке. Например, тема (которая, несомненно, у Батая присутствует) ценности мистического опыта самого по себе, идея чистого опыта присутствует и в работах замечательного российского мыслителя Евгения Алексеевича Торчинова «Религии Мира: опыт запредельного», «Пути философии Востока и Запада», и у его предшественников — феноменологов опыта трансцендентности, таких, как С. Гроф и т. д.

Как раз творчество Е. А. Торчинова как исследователя тоже может служить иллюстрацией взаимоотношений философии и литературы. Переводчик Е. Торчинов оказывается в некотором роде медиатором между мирами литературы и философии, поскольку для полноценной передачи аутентичного смысла текста необходимо возвышение в сферу метафизики, видение своеобразной «картины мира». Именно так достигается мастерство передачи аутентичного содержания культуры, в своих истоках очень далекой от концептуальных клише европейской цивилизации.

Примеры и факты, которые отбирает в своих исследованиях Торчинов, близки тем самым интенциям, которые вдохновляли и Жоржа Батая. Вот что он пишет о тенденциях противоречивого переживания Абсолюта в восточной культуре: «Дзэнские парадоксы — коаны и мондо — имеют своей целью вызвать у подготовленного должным образом человека трансперсональное переживание (сатори — "пробуждение"; кэнсё — "видение природы-сущности" и т. д.). Однако форма коана обусловлена культурой и эпохой: то, что парадоксально и суггестивно для японца XVII в., может показаться нам просто бессмысленным или, наоборот, банальным». Торчинов указывает на поразительный феномен мистики дзен-буддизма: «Нужно быть глубоководным амидаистом, чтобы вначале ужаснуться кощунству фразы „Зуб щелкнул блоху, а уста прошептали «наму Амида буцу»“; а потом пережить чувство освобожденности от авторитарного давления традиции и прочувствовать свою собственную природу как природу будды». Вообще стоит отметить, что в восточной традиции «трансперсональный опыт в наибольшей степени свободен от культурно-доктринального редактирования: декларируя принципиальную невыразимость этого опыта, дзен отказывается от его преднахождения, задавая лишь направление поиска („Смотри в свою собственную природу — и станешь буддой!“)».

Действительно, мистическая практика иногда использует шокирующие обычное сознание формы для того, чтобы вывести человека из повседневного восприятия. В этом плане Батай оказывается созвучен общей «культуре» мистических традиций, и в его парадоксальном протестном опыте выражаются, на самом деле, не новые модели. То, что тревожит Батая в повседневном дискурсе религии как социальной институции — это «очередная редукция божества (и стремления к божеству) к профанному состоянию вещи».

Итак, Батай отказывается в первую очередь от ценностей и понятия Абсолютного как того, что препятствует непосредственному и точному восприятию. Второй элемент, от которого отказывается Батай — это язык описания. Он говорит: «Язык не оправдал моих надежд... выразалось нечто иное, не то, что я переживал, ибо то, что переживалось в определенный момент, было непринужденностью... Язык отступает, ибо язык образован

из предложений, выступающих от имени идентичностей». Эта достаточно сложная цитата подводит нас к мысли, созвучной тезису Гадамера о том, что «мышление всегда движется по колее, проложенной языком». Язык — форма высказывания мысли, но в данном случае для Батая — это форма сковывания переживаний. Для Батая переживание является первичным по отношению к умозрению или к дискурсивным формулам. Здесь философия отступает, потому что для философии умозрение — это все-таки «зрение умом», т. е. необходимая осознанность и условная дискретность.

И, наконец, третий пункт, который сближает Батая с литературой. Именно в сфере литературы Батай находит выход из повседневности восприятия. Литература рубежа XIX–XX веков, начала XX — это исчезновение классического героя, отказ от сюжета, который интересен сам по себе; того сюжета, который нам знаком из нашей бытовой жизни (проснулся, прожил день, уснул, и так каждый день). И литература потока сознания хоть и фиксирует повседневность («что вижу — о том пою»), но на самом деле передает опыт преодоления повседневности: здесь литература говорит о том, что «я», «моя экзистенция» на самом деле расположена где-то в другом месте. Для Батая это важнейшее достижение мира литературы.

Однако если идти до конца, в своем реальном переживании и восприятии, Батай отказывается и от философии, и от литературы. Для него из повседневности выводят не текст, не слово и даже не зрение. Это понятие энергии. Батай пишет: «Только смерть и чувственное желание обладают энергией, от которой сжимается горло и перехватывает дыхание. Только чрезмерность, присущая желанию и смерти, позволяет достичь истины». Оставляя в стороне тему энергетики, которая для Батая имеет совершенно принципиальное значение, отмечу только, что Батай в своем первом послые пытается снять пределы и границы, но вторым послыем, практикой своего текста, устанавливает новые границы, и в очень большом количестве. В статье Жана Брюно «Техники озарения у Батая», техника — это принципиальное понятие для Батая. Само название — «Метод медитации» — показательно.

Нужно ли предположить, что медитация — это именно техника, и тот, кто не владеет ей, может практиковать хоть философию, хоть литературу, но окажется за границами искомого опыта?

Представления о том, что достижение мистического опыта — техника или «технология», достаточно популярны в поле современного осмысления мистики. В работе Е. А. Торчинова «Религии мира» просматривается недосказанная мысль о том, что, похоже, исихаст в своей келье, наркоман или пьяница — испытывают один и тот же опыт (опыт трансцендентности); просто идут к опыту они разными путями. Идея чистого опыта («неважно, как я к нему пришел, но я его испытал») дает возможности, с одной сто-

роны — предельно «маргинализировать» мистическое, вынеся его за границы естественного (нормального), с другой — проложить дорогу к мистическому, доступную и «профану», который будет способен осуществить чрезмерность в свободных формах. Это, по сути, идея мистического опыта, достижимого вне мистической культуры.

Батай, при всей своей протестности по отношению к традиции, тем не менее использует методы традиционных мистических практик. Это становится очевидным при более детальном рассмотрении. Батай, конечно, не видел в этом никакого противоречия.

Возвращаясь к традиционным техникам — и неважно, говорит ли это Е. Торчинов о дзен-буддизме или Жан Брюно о техниках озарения у Батай — мы оказываемся лицом к лицу с базовым понятием мистики — это видение собственной природы, и обнаруживаем, что методология достижения этого состояния связана с чрезвычайно схожими действиями. Замечу, что многое из того, что авторы в XX веке находили революционным, при внимательном рассмотрении наводят на мысль о том, что либо традиционная культура настолько универсальна, что дает базу для любых восприятий или переживаний, либо мистический опыт неизбежно укладывается в одну парадигму.

И все же важно отметить особенность, которая отличает монотеистический в целом или христианский в особенности мистический опыт: мы не можем уверенно говорить об одном переживании и даже об одной технологии, сколь бы похожими они ни казались, поскольку перед нами ярко выраженный персоналистический опыт.

Понятно, что с философской точки зрения для Батай предел, облеченный в образы смерти или предельного плотского желания, предел — это то, что позволяет идентичности человека состояться. Это восприятие предела очень созвучно и тезисам Кастанеды, который постоянно напоминает о том, что смерть, конечность человека — это то, что придает смысл человеческой жизни.

Случайным ли является созвучие мистических интуиций разных культур и эпох? Мне нравится суждение В. Н. Лосского, который сравнивал мистику Экхарта и мистику Паламы, сходных в своих внутренних установках, но выросших в разных интеллектуальных границах. Владимир Лосский считает, что определенный экзистенциальный запрос рождает сходные формы ответа. Созвучие даже закономерно. Закономерно то, что Батай — с точки зрения культурных корней — наследник христианских мистических практик, отмеченных неизменным персонализмом. Рассматривая восточные практики, позволяющие еще дальше отодвинуть горизонты, он тем не менее фиксирует новые модели в понятной для человека европейской культуры персоналистических формах. Как в человеке западно-христиан-

ской культуры, в нем сильна жажда энергийного восприятия, которое есть на Востоке, в том числе и на христианском Востоке.

В православной исихастской традиции опыт богообщения, который является целью и пределом человеческого бытия, именуется синергией. То, к чему стремится мистик — это не знание, и не видение. Речь идет именно об энергии, и в этом плане можно говорить о том, что мистический опыт, преодолевая философию, литературу, слово, зрение, фиксирует человека укорененным в бытии как энергийное существо. Собственно говоря, в этом плане экзистенциализм, в том числе нерелигиозный, предельно близок к мистическим практикам. «Я есть здесь» — это факт энергетический.

Отказываясь от философии и в конечном счете от литературы, Батай выходит к понятию энергии как к понятию, центральному для фиксации экзистенциального пафоса человека. Декартовское «*Cogitoergosum*» трансформируется в своеобразное «*Egosumquisum*». Поэтому Батай нов, революционен и — одновременно — верен традиции.

ФИЛОСОФИЯ И ПОЛИТОЛОГИЯ В ОСМЫСЛЕНИИ КРИЗИСНЫХ ЭПОХ: ОПЫТ РУССКОЙ МЫСЛИ

УДК 1.01

Гуторов Владимир Александрович

доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой теории и философии политики факультета политологии Санкт-Петербургского государственного университета, руководитель Санкт-Петербургского отделения Российской Ассоциации политической науки (РАПН).

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОГО АНАЛИЗА СОВРЕМЕННЫХ ИДЕОЛОГИЙ: ИСТОРИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ И НОВЫЕ ПЕРСПЕКТИВЫ¹

В статье рассматриваются некоторые новейшие тенденции интерпретации идеологических дискурсов в современной западной научной литературе. В начале XXI века осмысление новых проблем в социальных науках способствовало формированию предпосылок для нового этапа, который Т. Марттила определяет как «всеобщую “дискурсивизацию” академического сообщества». Подробно исследуется вопрос, в каких именно формах основополагающий постулат нового направления — «тексты играют конституирующую роль в социальной структуриации» — реализуется в новых стратегиях анализа политического.

Ключевые слова: идеология, дискурс, текстология, риторика, политический язык, философия политики

Характерной особенностью новейших исследований в области политической лингвистики, политической текстологии, политической риторики и философии публичной политики, появившихся в последние годы, можно считать резко повысившийся интерес к идеологической проблематике².

¹ Статья подготовлена при поддержке Российского Фонда фундаментальных исследований и Экспертного института социальных исследований, проект № 19-011-31066 «Символическая политика в современной России: глобальные риски, гражданская идентичность и векторы исторической памяти».

² См., например: Argument Types and Fallacies in Legal Argumentation. New York; Dordrecht; London: Springer, 2015; Gender across Languages. Vol.4. Ed. by Marlis Hellinger, Heiko Motschenbacher. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2015; Marttila T. Post-Foundational Discourse Analysis. From Political Difference to Empirical Research. London: Palgrave Macmillan, 2015; Riedner R. C. Writing

Причины, породившие данный интерес, не поддаются однозначным оценкам, поскольку даже с внешней стороны они выглядят сложными и неоднозначными. Во всяком случае, стимулом к научному поиску далеко не всегда является призыв Д. Лакоффа «переформатировать весь спектр проблем публичной политики на основе прогрессистской перспективы»³. Тем более что уже в начале 1980-х гг. идея прогресса представлялась многим ученым не более чем «пустым звуком»!⁴ Стоящие перед учеными задачи являются гораздо более насущными и их видимый «прагматизм» диктуется непосредственной повесткой дня мировой политики. Логика интерпретации идеологических дискурсов определяется сегодня их растущим многообразием и самой потребностью предотвращать потенциальные конфликты путем трансформации спонтанно возникающих идеологических конфликтов в творческий политический диалог⁵. Например, одной из наиболее насущных проблем современной мировой политики становится урегулирование конфликта западных демократий во главе с США с исламским миром. Одной из предпосылок разрешения данного конфликта является адекватное понимание мировоззренческих позиций его участников на основе соответствующей методологии анализа причин конфликтных ситуаций и их возможных последствий. Как справедливо отмечал сравнительно недавно

Neoliberal Values. Rhetorical Connectivities and Globalized Capitalism. London: Palgrave Macmillan, 2015; Steinberger P. J. The Politics of Objectivity. An Essay on the Foundations of Political Conflict. Cambridge: Cambridge University Press, 2015; Crines A. S., Heppell T., Dorey P. The Political Rhetoric and Oratory of Margaret Thatcher. London: Palgrave Macmillan, 2016; Democratic Orators from JFK to Barack Obama. Ed. by Andrew S. Crines, David S. Moon, Robert Lehrman. Houndmills; New York: Palgrave Macmillan, 2016; Hayes H. A. Violent Subjects and Rhetorical Cartography in the Age of the Terror Wars. London: Palgrave Macmillan, 2016; Indigenous Language Media, Language Politics and Democracy in Africa. Ed. by Abiodun Salawu and Monica B. Chibita. Houndmills; New York: Palgrave Macmillan, 2016; Morris M. A. Language Politics of Regional Integration. Cases from the Americas. London: Palgrave Macmillan, 2016; Philosophy and Political Engagement. Reflection in the Public Sphere. Ed. by Allyn Fives and Keith Breen. London: Palgrave Macmillan, 2016; Rolfe M. The Reinvention of Populist Rhetoric in the Digital Age. Insiders & Outsiders in Democratic Politics. Singapore: Palgrave Macmillan, 2016; The Multilingual City. Vitality, Conflict and Change. Ed. by Lid King and Lorna Carson. Bristol; Buffalo; Toronto: Multilingual Matters, 2016; Thompson M. Enough Said. What's Gone Wrong with the Language of Politics? New York: St. Martin's Press, 2016; Rhetoric in Neoliberalism. Ed. by Kim Hong Nguyen. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2017.

³ Lakoff G. Don't Think of an Elephant! Know Your Values and Frame the Debate. White River Junction, Vermont: Chelsea Green Publishing, 2004. P. XV.

⁴ Progress and Its Discontents. Ed. by Gabriel A. Almond, Marvin Chodorow and Roy Harvey Pearce. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1982. P. IX.; см. также: Wildavsky A. Progress and Public Policy // Ibid. P. 361–374.

⁵ См. подробнее: Steger M. B. Political Ideologies in the Age of Globalization // The Oxford Handbook of Political Ideologies. Ed. by Michael Freeden, Lyman Tower Sargent and Marc Stears. Oxford: Oxford University Press, 2013. P. 218–234.

Фарид Мирбагери, «научная оценка исламских дискурсов мира и войны во всем их многообразии и их контекстуализации во времени и пространстве, [в том числе] и в их отношении к западным парадигмам и теориям, может послужить гораздо более значимым целям по сравнению с простой академической постановкой вопроса. Такое исследование, с одной стороны, могло бы потенциально выявить несостоятельность современных западных представлений об исламе и мусульманах, а с другой стороны — проиллюстрировать инструментализацию ислама исламистскими фундаменталистами и многими мусульманскими политиками. Сопоставление исламской и западной философий в области войны и мира отражает в наше время потребность вовлечь их в диалогический интеллектуальный дискурс»⁶.

Доминантный пунктир, так или иначе представленный в большинстве современных исследований политических дискурсов, был недавно следующим образом обозначен Т. А. Ван Дейком: «Идеологии по большей части усваиваются, распространяются и воспроизводятся посредством текста и разговора. Поэтому по меньшей мере странным является тот факт, что и в [изучении] истории этого понятия, а равным образом и в современных социальных науках уделялось так мало внимания фундаментальной роли дискурса в воспроизводстве идеологии. То же самое верно и в отношении значимости социокогнитивной основы идеологий как системы верований»⁷. В лингвистическом плане данное направление было весьма энергично сформулировано Марком Томпсоном в книге «Сказано достаточно. Что же пошло не так с языком политики?»: «Публичный язык имеет значение. Слова свободны, и каждый политик, журналист и гражданин может притягивать их к себе в неограниченном количестве. Но иногда бывают дни, когда правильные слова являются единственными в своем роде, и оратор, способный их находить, является именно тем, кто определяет то, что случится в дальнейшем. Более того,

⁶ Mirbagheri S. M.F. *War and Peace in Islam. A Critique of Islamic/ist Political Discourses*. New York: Palgrave Macmillan, 2012. P. 1; см. также: Islam, Religions, and Pluralism in Europe. Ed. by Ednan Aslan, Ranja Ebrahim, Marcia Hermansen. Wien; Chicago: Springer VS, 2016; Nielsen J. S., Otterbeck J. *Muslims in Western Europe*. Fourth Edition. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016; Narrating Islam. Interpretations of the Muslim World in European Texts. Ed. by Gerdien Jonker and Shiraz Thobani. London; New York: Tauris Academic Studies, 2010; Cesari J. *When Islam and Democracy Meet: Muslims in Europe and in the United States*. New York: Palgrave Macmillan, 2004; Klausen J. *The Islamic Challenge. Politics and Religion in Western Europe*. Oxford: Oxford University Press, 2005; *Muslims in Poland and Eastern Europe. Widening the European Discourse on Islam*. Ed. by Katarzyna Gorak-Sosnowska. Warszawa: University of Warsaw. Faculty of Oriental Studies, 2011; ср.: *Protecting Nature, Saving Creation. Ecological Conflicts, Religious Passions, and Political Quandaries*. Ed. by Pasquale Gagliardi, Anne Marie Reijnen, Philipp Valentini. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

⁷ Van Dijk T. A. *Ideology and Discourse // The Oxford Handbook of Political Ideologies*. P. 180.

лидеры, комментаторы и активисты с сочувствием и красноречиво могут использовать слова не для того, чтобы эксплуатировать публичные настроения, но с целью их формировать. И что же в результате? Мир, процветание, прогресс, неравенство, предрассудок, преследование, война. Публичный язык имеет значение»⁸.

Осмысление обозначенных выше проблем в социальных науках способствовало формированию предпосылок для нового этапа, который Т. Марттила определяет как «всеобщую “дискурсивизацию” академического сообщества»⁹. Следует отметить, некоторые ученые, разделяющие данную позицию, полагают, что подобная тенденция является своеобразным отражением процесса «материализации дискурсов», в рамках которого риторика и вообще риторическое начало приобретает господствующее положение в современной политике. Так, например, Х. Э. Хейз в книге «Субъекты насилия и риторическая картография в эпоху войн с террором» утверждает, что ряд аргументов, способствовавших разработке новой методологии анализа политических дискурсов, был представлен уже в статье Майкла К. Маги «Материалистическая концепция риторики» (1982 г.). Маги, частности, настаивал на том, что дискурс необходимо рассматривать как «материальный феномен», а не просто как фигуру речи, отражающую «ментальные и эмпирические состояния». Новое представление о дискурсе необходимо дополнить соответствующей материалистической концепцией риторики, в рамках которой «постоянная и остаточная (residual) идея “текста” неотделима от контекстуализации риторического артефакта, являющегося частью более обширной конструкции социальных отношений»¹⁰. В начале XXI века некоторые моменты данного подхода становятся составной частью критического дискурс-анализа (Critical Discourse Analysis — CDA). основополагающий постулат этого аналитического направления выражен в следующем положении: «тексты играют конституирующую роль в социальной структуризации»¹¹. «Недавние исследования сложных систем, — отмечает Д. Л. Лемке, — показывают, что в типическом плане они [тексты. — В. Г.] организуются в-и через многовариантные временные градации. В отдельном случае социально-экологических систем технологии

⁸ Thompson M. Enough Said. What's Gone Wrong with the Language of Politics? Thompson M. Enough Said. What's Gone Wrong with the Language of Politics? P. 6; см. также: Steinberger P. J. The Politics of Objectivity. P. 131–135.

⁹ Marttila T. Post-Foundational Discourse Analysis. P. 1.

¹⁰ Hayes H. A. Violent Subjects and Rhetorical Cartography in the Age of the Terror Wars. P. 3; ср.: Van Dijk T. A. The Discourse-Knowledge Interface // Critical Discourse Analysis. Theory and Interdisciplinarity. Ed. by Gilbert Weiss and Ruth Wodak. New York: Palgrave Macmillan, 2003. P. 85–109.

¹¹ Lemke J. L. Texts and Discourses in the Technologies of Social Organization // Critical Discourse Analysis. P. 130.

социальной организации опосредуются семиотически значимыми материальными артефактами, которые сохраняются или функционально воспроизводятся в долговременных структурированных процессах, но создаются и используются в гораздо более кратких временных структурах человеческой семиотической активности. Тексты как примеры таких материально-семиотических артефактов играют ключевую роль в организации социальных систем через временные структуры и социальные сети, обладающие широчайшей протяженностью»¹².

Весьма примечательно, что в новейших исследованиях идеологических дискурсов постоянно присутствует тенденция к преобразованию классической концепции риторики, восходящей к софистам, Платону и Аристотелю, именно в духе концепции Маги и теории критического дискурс-анализа. «Риторическая власть, — отмечает Р. Даниш, — никогда не действовала из одного единственного пункта или от одного лица; она всегда непосредственно существовала в качестве потенциальной возможности внутри сообщества граждан. Риторическое действие было принадлежностью и ратора, и аудитории, ограничивая свободу обоих по мере того, как оно реализовалось и воплощалось посредством дискурсивных выборов. Если этос рассматривается с позиций современного представления об индивидуальности, тогда мы ограничиваем наше понимание того, чем риторика может быть и как она способна производить социополитическое изменение»¹³.

Возникает естественный вопрос: каким образом и до какой степени обозначенные выше подходы к анализу онтологического статуса текста и риторики могут изменить уже сформировавшиеся философские и научные представления о роли политических идеологий и их месте в структуре современных политических дискурсов? Ведь хорошо известно, что со второй половины XX века интерпретация политических идеологий претерпевает весьма неожиданные метаморфозы. Речь идет не о попытках обособить принципиально новые определения самого понятия «идеология», но, прежде всего, о стремлении ученых к разработке новых методов изучения идеологических феноменов как в историческом, так и в структурно-аналитическом плане. При этом никогда не ставился под сомнение следующий исходный тезис: значение идеологии состоит в том, что «изучение политики не может быть свободным от ценностей, а политическая мысль не может избежать нормативности»¹⁴. Соответственно различие меж-

¹² Ibid.

¹³ Danish R. Rhetorical Agency in the Neoliberal Age: Foucault, Power, Agency, and Ethos // Rhetoric in Neoliberalism. Ed. by Kim Hong Nguyen. Cham, Switzerland: 2017. P. 69.

¹⁴ Morrice D. Philosophy, Science and Ideology in Political Thought. Houndmills; London: Macmillan Press, Ltd., 1996. P. 24.

ду политической наукой и политической философией, с одной стороны, и политической идеологией — с другой стороны, состоит не в противопоставлении фактов и ценностей, но определяется, скорее, критериями политического анализа, которые позволяют рассматривать идеологические факторы как одно из свойств политического или, наоборот, исключать их из научного и философского дискурсов по тем или иным методологическим соображениям.

В основе идеологий лежит социальный феномен, который в англо-саксонском научном лексиконе нередко именуется как *ideational cohesion*, т. е. сплоченность, основанная на способности к восприятию идей¹⁵. Такого рода сплоченность не исчерпывается стремлением к социальной гармонии, но имеет разновекторную направленность, нередко порождая дисгармонию и политические конфликты. На философском уровне данная истина была всесторонне обоснована уже Аристотелем, который, в полном противоречии с идеалистическими конструкциями социалистических и либеральных теоретиков эпохи модерна, неоднократно и весьма настойчиво отмечал тот факт, что «разделяемые чувства и обязательства, конституирующие сообщество, часто являются источником глубочайших конфликтов»¹⁶. В теории либерализма Д. Ролза также весьма отчетливо зафиксирована проблема постоянной напряженности, возникающей в сфере идей и мотиваций, определяющих «гражданские всеобъемлющие концепции блага...; моральная норма, регулирующая публичный дискурс сущностных свойств и вопросов базовой справедливости состоит в том, что все граждане должны использовать понятия и доводы, присущие самой политической концепции. Всеобъемлющие доктрины могут быть введены в любое время, но только при том условии, когда публичные заявления “своевременно” переводятся на уровень понятий публичной концепции или тем, кто говорит, или же кем-либо другим»¹⁷.

Подобные философские интерпретации идеологии, в принципе, не противоречат тем ее общесоциологическим определениям и трактовкам, которые были обоснованы К. Маннгеймом еще в конце 1920-х гг. Вводя различие между понятиями «идеология» и «утопия», немецкий социолог исходил из предпосылки, что и идеологический, и утопический способы

¹⁵ См., например: Collier R. B. *Democratization and the Popular Interest Regime in Latin America // The Diversity of Democracy. Corporatism, Social Order and Political Conflict*. Ed. by Colin Crouch and Wolfgang Streeck. Cheltenham; Northampton: Edward Elgar, 2006. P. 133–135.

¹⁶ Yack B. *Problems of a Political Animal. Community, Justice, and Conflict in Aristotelian Political Thought*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1993. P. 1.

¹⁷ *The Cambridge Companion to Rawls*. Ed. by Samuel Freeman. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. P. 507.

мысли несовместимы с реальностью и могут различаться преимущественно в функциональном плане. Идеология отражает менталитет правящих общественных групп, интересы которых настолько обусловлены прагматическими соображениями и иллюзиями повседневности, что эти группы оказываются неспособными воспринимать реальные факты, подрывающие «ощущение господства», превращаясь тем самым в типичных заурядных реакционеров. Напротив, утопическая мысль отражает иллюзорное, искаженное сознание «определенных угнетаемых групп», настолько сильно заинтересованных в разрушении или преобразовании существующих социальных условий, что они невольно видят только те элементы ситуации, которые способствуют их отрицанию¹⁸.

Не вдаваясь в многочисленные подробности анализа бесконечной дискуссии о природе «идеологического сознания», начавшейся сразу после выхода в свет работы К. Маннгейма «Идеология и утопия», отметим только, что акцентировка немецкого социолога на элитарном характере идеологических конструкций, которые противостоят «утопическим импульсам» массовой народной культуры, по-прежнему разделяется многими учеными. Например, по мнению знаменитого британского антиковеда Д. Э. Р. Ллойда, термин «идеология» означает, прежде всего, превалирующие «идеи и верования, которые подкрепляют фундаментальные социальные структуры или соответствуют взглядам и идеалам правящей элиты»¹⁹. Такой тип идеологии может быть представлен в виде определенной системы или, по крайней мере, обладает определенными структурными характеристиками и в этом плане, так или иначе, противостоит «идеям и предположениям огромного большинства обыкновенных людей»²⁰. На наш взгляд, вполне приемлемой является также позиция тех ученых, которые предлагают изучать сам феномен идеологии в двух смыслах: «во-первых, в программирующем смысле систематической модели того, как общество функционирует и, во-вторых, как мировоззрение, которое воспринимается в качестве спорного теми, кто его не разделяет. Этот последний смысл не предполагает, что такая идеология неизбежно должна представляться в качестве иррациональной, поскольку она может быть просто идентифицирована как выражение групповых интересов; скорее, подобный смысл предполагает, что современники могут рассматривать данную структуру взаимосвязанных верований как в равной степени порочную в плане аргументации и уравновешиваемую теми потребностями, которые они

¹⁸ См.: Mannheim K. *Ideology and Utopia*. Trans. by E. Shils. London: Routledge and Kegan Paul, 1979. P. 36, 38–39, 50–51, 66–69, 87.

¹⁹ Lloyd G. E.R. *Science, Folklore and Ideology. Studies in the Life Sciences in Ancient Greece*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. P. 1.

²⁰ Ibid. P. 2; см. также: P. 211–215.

не разделяют. Дух идеологической критики может рассматривать такие верования как недоказуемые рациональным путем или даже ложные именно потому, что они отвечают специфической структуре потребностей; более важным является то, что рационально выраженное несогласие относительно статуса этих верований превращает их в продукт современной политической и философской аргументации»²¹.

Проблема роли аргументации в структуре политического дискурса является одной из наиболее приоритетных в традиции анализа политических идеологий теоретиками кембриджской школы истории понятий. В частности, в методологии истории политической мысли, разработанной Д. Пококом и К. Скиннером, особое место уделяется интерпретации исторических текстов²². Общим для сторонников методологии кембриджской школы является тезис, согласно которому политическая мысль всегда соотносится с историческим и другими контекстами и поэтому не существует принципиальных различий между политической философией и политической идеологией²³. В этом плане, подчеркивает Скиннер, «восстановление исторического значения любого данного текста является необходимым условием для его понимания, и этот процесс никогда не может быть доведен до конца просто путем изучения самого текста»²⁴. Любая попытка изучать текст изолированно от его исторического контекста может привести лишь к «историческому нонсенсу», серьезным ошибкам в его интерпретации и в конечном итоге к тому, что последняя будет осуществляться в совершенно неподходящих контекстах и терминах. Ссылаясь на идеи Т. Куна о роли парадигм в науке, Скиннер предупреждает об опасности того, что изучение текстов и идей «будет заражаться бессознательным применением парадигм, хорошее знание которых делает для историка неузнаваемой [их]

²¹ Armitage D. *The Ideological Origins of the British Empire*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. P. 4–5.

²² См.: Pocock J. G. A. *The Machiavellian Moment. Florentine Political Thought and the Atlantic Republican Tradition*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2003; Pocock J. G. A. *Political Thought and History. Essays on Theory and Method*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009; Skinner Qu. *The Rise of, Challenge to and Prospects for a Collingwoodian Approach to the History of Political Thought // The History of Political Thought in National Context*. Ed. by Dario Castiglione and Iain Hampsher-Monk. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. P. 175–188; Skinner Qu. *Visions of Politics. Vol 2: Renaissance Virtues*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004; Skinner Qu. *Visions of Politics. Vol 3: Hobbes and Civil Science*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004; Skinner Qu. *The Foundations of Modern Political Thought. Vol. 2. The Age of Reformation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

²³ См. подробнее: Morrice D. *Philosophy, Science and Ideology in Political Thought*. P. 160 sq.

²⁴ *Meaning and Context: Quentin Skinner and His Critics*. Ed. by James Tully. Cambridge: Polity, 1988. P. 104.

принципиальную неприменимость к прошлому»²⁵. Пренебрежение историческими контекстами порождает тенденцию замены интерпретации «мифологиями»²⁶.

Но даже в том случае, если этой опасности удастся избежать, текстуальный метод может все равно оказаться неадекватным. Во-первых, само внимание исключительно к тексту может обернуться забвением того факта, что «буквальное значение ключевых терминов иногда меняется со временем» со всеми последующими проблемами ложной интерпретации²⁷. Во-вторых, концентрация на тексте как таковом может означать пренебрежение «окольными стратегиями, которые писатель всегда может решить использовать для того, чтобы выставлять напоказ и одновременно скрывать то, что он имеет в виду, когда он говорит что-нибудь о каком-либо учении»²⁸.

Критикуя метод изучения текстов в изоляции от их исторического контекста, Скиннер никоим образом не отрицает автономного статуса текста, поскольку любая попытка утверждать обратное может привести лишь к замене одной ошибки на другую. Задача состоит в том, чтобы правильно идентифицировать сам характер взаимодействия текста и контекста. «“Контекст”, — отмечает он, — иногда ошибочно трактуется в качестве детерминанта того, что говорится. Но его необходимо, скорее, рассматривать как конечный каркас, помогающий решать — каким образом в обществе именно данного рода становится возможным для кого-либо предназначить для сообщения конвенционально признаваемые значения»²⁹. Таким образом, Скиннер отрицает любой детерминистский взгляд на контекст, подчеркивая при этом, что понимание контекста, в рамках которого делается то или иное утверждение, является решающим для понимания самого утверждения. Заявление любого рода, включая политическую теорию, «неизбежно является воплощением отдельного намерения или отдельного случая, адресованного для решения отдельной проблемы и тем самым специфичного именно для данной ситуации»³⁰. Тем самым «понимание текстов... означает усвоение как того, что предполагается в них сообщить, так и того, как данное их значение предполагается воспринимать»³¹. Предназначенный для восприятия контекст является сугубо лингвистическим. Читатель текста должен, прежде всего, установить амплитуду значений,

²⁵ Ibid. P. 32.

²⁶ Ibid. P. 32–48.

²⁷ Ibid. P. 50.

²⁸ Ibid. P. 51.

²⁹ Ibid. P. 64.

³⁰ Ibid. P. 65.

³¹ Ibid. P. 63.

возможную в рамках лингвистических условностей своего времени, и уже затем решать, какое именно значение предназначено для сообщения опять-таки в рамках данного лингвистического контекста.

Исследование политических текстов теоретиками кембриджской школы, разумеется, не имело цели дезавуировать маннгеймовский анализ самого феномена идеологии путем эгалитарной нивелировки народных утопических и элитарных идей в рамках исторически обусловленного текстового поля. Их задача была совершенно иной, а именно — сформировать методологию анализа идеологических дискурсов, опираясь на которую ученые могут изучать как исторические разрывы, так и эволюционную преемственность.

Политическая идеология формирует язык и символику, которые, будучи однажды зафиксированными в письменных текстах (и устной традиции), продолжают свое вполне независимое существование, оказывая влияние на формирование политических режимов, на первый взгляд, совершенно несовместимых с породившей их когда-то формой правления. Так, например, «язык и символизм империи обеспечили монархии эпохи раннего модерна ресурсами легитимации их независимости точно таким же образом, как они же ранее позволили итальянским городам-государствам четырнадцатого века добиться своей юридической независимости от Империи»³². Причина заключалась в немалой степени и в том, что «политическая мысль по определению является историей полиса — самодостаточного, жестко сплоченного, суверенного и интегрированного сообщества, которая предшествовала, иногда следовала по пятам истории империи, развивалась параллельно и в конечном счете овладела этой историей в эпоху великих наций-государств. Это [обстоятельство] является симптоматичным в плане постоянно проявляющегося нежелания рассматривать идеологии империи как часть политической теории или истории политической мысли. Однако изучение имперских идеологий может пролить свет на ограниченность политической теории, изучаемой на основе плохо исследованного принципа, согласно которому она включает в себя исключительно теорию государства и его идеологических предшественников»³³.

Приверженность научным принципам анализа формирует традицию, в наибольшей степени препятствующую проникновению в современную политику безликого «постмодернистского эгалитаризма», уравнивающего идеологические тексты прошлого и настоящего в некоем виртуальном пространстве, к которому неприменимы никакие исследовательские парадигмы.

³² Armitage D. The Ideological Origins of the British Empire. P. 34.

³³ Ibid. P. 4; ср.: Steinberger P. J. The Politics of Objectivity. P. 182–183.

Литература

1. Argument Types and Fallacies in Legal Argumentation. New York; Dordrecht; London: Springer, 2015. — 222 p.
2. Armitage D. The Ideological Origins of the British Empire. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. — 239 p.
3. Cesari J. When Islam and Democracy Meet: Muslims in Europe and in the United States. New York: Palgrave Macmillan, 2004. — 267 p.
4. Collier R. B. Democratization and the Popular Interest Regime in Latin America // The Diversity of Democracy. Corporatism, Social Order and Political Conflict. Ed. by Colin Crouch and Wolfgang Streeck. Cheltenham; Northampton: Edward Elgar, 2006. — P. 119–148.
5. Crines A. S., Heppell T., Dorey P. The Political Rhetoric and Oratory of Margaret Thatcher. London: Palgrave Macmillan, 2016. — 226 p.
6. Danish R. Rhetorical Agency in the Neoliberal Age: Foucault, Power, Agency, and Ethos // Rhetoric in Neoliberalism. Ed. by Kim Hong Nguyen. Cham, Switzerland: 2017. — P. 63–86.
7. Democratic Orators from JFK to Barack Obama. Ed. by Andrew S. Crines, David S. Moon, Robert Lehrman. Houndmills; New York: Palgrave Macmillan, 2016. — 313 p.
8. Gender Across Languages. Vol.4. Ed. by Marlis Hellinger, Heiko Motschenbacher. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2015. — 415 p.
9. Hayes H. A. Violent Subjects and Rhetorical Cartography in the Age of the Terror Wars. London: Palgrave Macmillan, 2016. — 207 p.
10. Islam, Religions, and Pluralism in Europe. Ed. by Ednan Aslan, Ranja Ebrahim, Marcia Hermansen. Wien; Chicago: Springer VS, 2016. — 303 p.
11. Klausen J. The Islamic Challenge. Politics and Religion in Western Europe. Oxford: Oxford University Press, 2005. — 253 p.
12. Lakoff G. Don't Think of an Elephant! Know Your Values and Frame the Debate. White River Junction, Vermont: Chelsea Green Publishing, 2004. — 124 p.
13. Lemke J. L. Texts and Discourses in the Technologies of Social Organization // Critical Discourse Analysis. Theory and Interdisciplinarity. Ed. by Gilbert Weiss and Ruth Wodak. New York: Palgrave Macmillan, 2016. — P. 130–149.
14. Lloyd G. E.R. Science, Folklore and Ideology. Studies in the Life Sciences in Ancient Greece. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. — 260 p.
15. Mannheim K. Ideology and Utopia. Trans. by E. Shils. London: Routledge and Kegan Paul, 1979. — 310 p.
16. Marttila T. Post-Foundational Discourse Analysis. From Political Difference to Empirical Research. London: Palgrave Macmillan, 2015. — 238 p.

17. *Meaning and Context: Quentin Skinner and His Critics*. Ed. by James Tully. Cambridge: Polity, 1988. — 353 p.
18. Mirbagheri S. M.F. *War and Peace in Islam. A Critique of Islamic/ist Political Discourses*. New York: Palgrave Macmillan, 2012. — 214 p.
19. Morrice D. *Philosophy, Science and Ideology in Political Thought*. Houndmills; London: Macmillan Press, Ltd., 1996. — 310 p.
20. *Muslims in Poland and Eastern Europe. Widening the European Discourse on Islam*. Ed. by Katarzyna Gorak-Sosnowska. Warszawa: University of Warsaw. Faculty of Oriental Studies, 2011. — 343 p.
21. *Narrating Islam. Interpretations of the Muslim World in European Texts*. Ed. by Gerdien Jonker and Shiraz Thobani. London; New York: Tauris Academic Studies, 2010. — 293 p.
22. Nielsen J. S., Otterbeck J. *Muslims in Western Europe*. Fourth Edition. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016. — 215 p.
23. *Philosophy and Political Engagement. Reflection in the Public Sphere*. Ed. by Allyn Fives and Keith Breen. London: Palgrave Macmillan, 2016. — 275 p.
24. Pocock J. G.A. *The Machiavellian Moment. Florentine Political Thought and the Atlantic Republican Tradition*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2003. — 634 p.
25. Pocock J. G. A. *Political Thought and History. Essays on Theory and Method*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. — 278 p.
26. *Progress and Its Discontents*. Ed. by Gabriel A. Almond, Marvin Chodorow and Roy Harvey Pearce. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1982. — 565 p.
27. *Protecting Nature, Saving Creation. Ecological Conflicts, Religious Passions, and Political Quandaries*. Ed. by Pasquale Gagliardi, Anne Marie Reijnen, Philipp Valentini. New York: Palgrave Macmillan, 2013. — 294 p.
28. *Rhetoric in Neoliberalism*. Ed. by Kim Hong Nguyen. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2017. — 234 p.
29. Riedner R. C. *Writing Neoliberal Values. Rhetorical Connectivities and Globalized Capitalism*. London: Palgrave Macmillan, 2015. — 162 p.
30. Rolfe M. *The Reinvention of Populist Rhetoric in the Digital Age. Insiders & Outsiders in Democratic Politics*. Singapore: Palgrave Macmillan, 2016. — 259 p.
31. Skinner Qu. *The Rise of, Challenge to and Prospects for a Collingwoodian Approach to the History of Political Thought // The History of Political Thought in National Context*. Ed. by Dario Castiglione and Iain Hampsher-Monk. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. — P. 175–188.
32. Skinner Qu. *Visions of Politics. Vol 2: Renaissance Virtues*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. — 461 p.
33. Skinner Qu. *Visions of Politics. Vol 3: Hobbes and Civil Science*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. — 386 p.

34. Skinner Qu. The Foundations of Modern Political Thought. Vol. 2. The Age of Reformation. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. — 405 p.
35. The Cambridge Companion to Rawls. Ed. by Samuel Freeman. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. — 585 p.
36. The Multilingual City. Vitality, Conflict and Change. Ed. by Lid King and Lorna Carson. Bristol; Buffalo; Toronto: Multilingual Matters, 2016. — 223 p.
37. Thompson M. Enough Said. What's Gone Wrong with the Language of Politics? New York: St. Martin's Press, 2016. — 315 p.
38. Van Dijk T. A. Ideology and Discourse // The Oxford Handbook of Political Ideologies. Ed. by Michael Freeden, Lyman Tower Sargent and Marc Stears. Oxford: Oxford University Press, 2013. — P. 180–201.
39. Van Dijk T. A. The Discourse-Knowledge Interface // Critical Discourse Analysis. Theory and Interdisciplinarity. Ed. by Gilbert Weiss and Ruth Wodak. New York: Palgrave Macmillan, 2016. — P. 85–109.
40. Wildavsky A. Progress and Public Policy // Progress and Its Discontents. Ed. by Gabriel A. Almond, Marvin Chodorow and Roy Harvey Pearce. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1982. — P. 361–374.
41. Yack B. Problems of a Political Animal. Community, Justice, and Conflict in Aristotelian Political Thought. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1993. — 312 p.

Талеров Павел Иванович,
кандидат исторических наук, доцент,
Учебный центр Национального учебного университета
«Высшая школа экономики» — Санкт-Петербург

КОНКУРЕНЦИЯ КАК СОЦИАЛЬНОЕ ЯВЛЕНИЕ И ОТНОШЕНИЕ К НЕЙ АНАРХИСТОВ

Так ли безупречны конкуренция и рыночная экономика и насколько они перспективны в развитии общества? Посмотрим на это с точки зрения анархистских теорий...

Ключевые слова: конкуренция, производство, анархизм

В современном российском социуме конкуренция преподносится как панацея от всех бед, как основа социально-экономического прогресса и процветания. Ведь она позволяет постоянно наращивать массовое производство качественной продукции, неуклонно повышать производительность труда, его эффективность. Покупатели получают возможность выбора необходимых для удовлетворения их насущных потребностей товаров и услуг, поощряя и расширяя всё ту же конкуренцию. Налицо положительная функция конкуренции в развитии общества. Особенно, если вспомнить долгие годы прозябания в советскую эпоху всеобщего дефицита и низкопробной продукции социалистических производств, связанных с плановыми показателями, которые можно было обходить, занимаясь очковитирательством. Именно открытие границ для товаров западных фирм в годы перестройки стало последней каплей терпения в последовавшем затем кардинальном разрушении отечественной промышленности начала 1990-х гг. и либерально-буржуазной реставрации экономики России на рыночной основе.

Так ли безупречны конкуренция и рыночная экономика и насколько они перспективны в развитии общества? Посмотрим на это с точки зрения анархистских теорий...

Современный энциклопедический словарь даёт следующее определение конкуренции: «(*позднелат.* *concurrentia*, от *concurrere* — сталкиваться), соперничество, соревнование людей, групп, организаций в достижении сходных целей, лучших результатов в определённой общественной сфере. Конкуренция — существенная черта различных видов деятельности, в ко-

торых происходит столкновение интересов (политика, экономика, наука, спорт и др.)». Далее говорится о широком распространении конкуренции после «ликвидации наследственных, сословных привилегий и средневековых регламентаций, утверждения принципов демократии и рыночной экономики». Никаких оценок в этом определении нет, хотя и подчёркивается преходящий характер конкуренции. Ещё одно нейтральное определение: «Конкуренция — состязательность субъектов, когда их самостоятельные действия эффективно ограничивают возможность каждого из них односторонне воздействовать на общие условия обращения товаров на соответствующем товарном рынке»¹. Сходные, более широкие или суженные объяснения конкуренции можно встретить и в других источниках. Но если обратиться к дефинициям советских времён, то можно столкнуться с крайне негативными (и одновременно путаными) оценками этого «буржуазного» явления в контексте марксистско-ленинской идеологии: конкуренция — это «свойственная товарному производству, основанному на частной собственности на средства производства, антагонистическая борьба между частными товаропроизводителями за наиболее выгодные условия производства и сбыта товаров и одновременно механизм стихийного регулирования пропорций общественного производства; при капитализме — борьба между капиталистами за получение наивысшей прибыли»². При этом антиподом конкуренции или, наоборот, её позитивной разновидностью(?) при социализме в условиях общественной собственности на средства производства объявляется социалистическое соревнование.

Однако в любом случае остаются вопросы: откуда появляется конкуренция, к чему она приводит (т. е. какие цели преследует конкуренты), насколько и как (положительно или негативно) она влияет на социальный прогресс? Безусловно, конкуренция — это борьба, конфликт, столкновение интересов, в большей степени — материальных, если речь идёт о товарном производстве. Возникает она в условиях естественных ограничений, дефицита ресурсов, т. е. на рынке — благодаря спросу на определённую продукцию, производимую и/или реализуемую несколькими производителями (продавцами). Чем ближе по своим качественным характеристикам и условиям сбыта производимые товары и услуги и как таковые однозначно воспринимаются в сознании покупателя, и чем больше самих этих товаров и услуг при достаточно ограниченном спросе, тем острее будет конкурен-

¹ Философско-терминологический словарь / автор-сост. А. Ф. Малышевский. — Калуга: Издательский педагогический центр «Гриф», 2004. — С. 153.

² Бударин В. А. Конкуренция // Экономическая энциклопедия. Политическая экономика / гл. ред. А. М. Румянцев; Энциклопедии. Словари. Справочники: В 4 т. — Т. 2: Индивидуальное производство — Мюрдаль. — М.: Советская энциклопедия, 1975. (С. 214–216) — С. 214.

ция. Различное пропорциональное сочетание этих трёх параметров (воспринимаемое качество, количество продукции на рынке и спрос на неё) в конечном счёте и определяет остроту конкуренции. Цели конкурирующих фирм могут быть весьма многообразны: от элементарного выживания до занятия монопольного положения на рынке, но в любом случае каждая из них стремится снизить накал конкуренции и зачастую, если есть такая возможность, либо договориться с конкурентами (до образования стратегических альянсов, подписания картельных соглашений и пр.), либо найти другие пути своего развития (диверсификация выпускаемой продукции, т. е. расширение ассортимента, выход на другие рыночные сегменты или даже — рынки). Получение сверхприбылей, о чём заявляли советские политекономы, в результате конкурентной борьбы было, наверное, возможно в эпоху становления рыночных отношений, когда государство играло пассивную роль стороннего наблюдателя. В наше время государство также является субъектом социально-экономических отношений, активно воздействуя на производственную политику: принимает законы, размещает государственные заказы, выдает субсидии и гранты, контролирует и регулирует конкуренцию с помощью своего антимонопольного ведомства и других инструментов. Без такого вмешательства хаос в производстве и сбыте периодически приводил к тяжелым экономическим кризисам перепроизводства, когда вся хозяйственная деятельность замирала на долгие годы (вспомним, например, мировой экономический кризис 1930-х гг. ...).

Вместе с тем наличие большого числа заинтересованных в результате субъектов в цепочке от производителей до потребителей вольно или невольно приводит к принятию решений не в интересах всего или части общества, а лишь какой-либо определённой группы лиц или даже отдельного лица. Отсюда развиваются коррупционные явления, не ограничивающиеся пресловутой взяткой, но и имеющие более скрытые формы, не всегда напрямую попадающие под действующее антикоррупционное законодательство. В целом это приводит не только к необоснованному ограничению конкуренции, но и к развитию социума по совершенно случайным, трудно прогнозируемым самим обществом направлениям. Под это объяснение, скорее всего, попадает и такое паразитарное явление, как недобросовестная конкуренция, однако чёткого определения ему найти невозможно. Повидимому, когда речь идёт о материальном, трудно говорить о какой-то совести. Хотя юристы лихо оперируют этим понятием (недобросовестная конкуренция), применяя его в большей степени по своему усмотрению.

Неотъемлемой частью конкуренции является конкурентоспособность, определяемая как способность предприятия и выпускаемой им продукции конкурировать с другими предприятиями, т. е. реализовывать свою продукцию, сохраняя рентабельность и, по возможности, прибыльность.

Конкурентоспособность имеет две стороны: внешнюю, характеризующуюся качеством товаров и услуг, предлагаемых рынку, и имеющую ценность для покупателя, и внутреннюю, которая определяется издержками производства и эффективностью его организации и имеет ценность для самого предприятия. Отсюда следуют пути повышения конкурентоспособности: повышение привлекательности товаров и услуг для покупателей (улучшение качества), снижение затрат на производство, повышение эффективности (производительности) труда.

* * *

Прудон П.-Ж.: «<...> всякий собственник, получающий прибыль, — участник заговора против народа. (С. 136) Народ, однако, не имеет даже работы, при помощи которой собственность заставляет его голодать; почему? Потому что недостаточность заработной платы вынуждает рабочих набирать как можно больше работы и потому что, прежде чем погибнуть от истощения, рабочие губят друг друга конкуренцией. Никогда не следует упускать из виду эту истину». («Что такое собственность?». С. 135–136). «Я называю конкуренцией не только соперничество между предприятиями одной и той же отрасли промышленности, но общие и одновременные усилия, которые делают все отрасли промышленности для того, чтобы превзойти друг друга». (С. 137) «Конкуренция или, как ее называют иначе, свобода торговли, одним словом, собственность в сфере обмена долго еще будет служить основой нашего торгового законодательства, которое с экономической точки зрения охватывает собою все гражданские законы и все правительство. Что же такое конкуренция? Дуэль, происходящая на ограниченном пространстве, при которой правота борющихся устанавливается при помощи оружия <...>

Кто из нас двух будет продавать соседям пряности? — Пусть они откроют лавочки, — восклицает экономист, — наиболее хитрый или наиболее жуликоватый окажется более честным человеком и наилучшим торговцем!» (С. 156)

Туган-Барановский, комментируя Прудона: «Свободная конкуренция представляет собой следующую категорию экономического строя. Всем известны выгоды свободной конкуренции, столь восхваляемые экономистами. Но экономисты упускают из виду основную истину, что «конкуренция убивает конкуренцию». Геометрия не знает истины более несомненной. Правда, социалисты говорят нам, что во всем нужно различать правильное пользование от злоупотребления. Есть конкуренция благородная, заслуживающая высокой похвалы, — это соревнование. Но есть конкуренция губительная, безнравственная (С. 332) и разрушительная — это своекоры-

стие. Точно так же экономисты требуют, чтобы мы сохранили хорошую сторону конкуренции и устранили дурную. Экономисты не отрицают, что конкуренция приводит к своей противоположности — монополии; но они видят в этом лишь злоупотребление. Однако, говорит Прудон, монополия не есть злоупотребление конкуренцией, а естественный и неустрашимый принцип последней. «Монополия есть фатальное завершение конкуренции, непрерывно порождающей монополию как свое отрицание; в этом заключается и оправдание монополии. Так как конкуренция присуща обществу, как движение присуще живым существам, то и монополия, следующая за конкуренцией, составляющая ее цель и предел, без которых конкуренция была бы неприемлема, должна быть признаваема столь же законной». В ожесточенной экономической борьбе побеждает сильнейший, становящийся монополистом. Чем сильнее конкуренция, тем неизбежнее монополия». (С. 331–332).

«Блан критикует конкуренцию, в которой Прудон видит не только отрицательные, но и положительные черты, выступая за более решительное управление социальными отношениями» (Шубин. — С. 95). Прудон ищет формулу организации труда, которая гармонизирует «конкуренцию и солидарность, труд и монополию, одним словом — все экономические противоречия» [254 Proudhon P.-J. Systemedes Contradiction seconomiques... Т. 2. Р. 134–135]. Он считает необходимым существование и конкуренции, без которой невозможно определить реальную ценность продукции, и монополии, гарантирующей защиту прав творческого меньшинства. Но каждая из этих сторон экономического процесса несет немалые бедствия. «Конкуренция с ее инстинктом человекоубийства вырывает хлеб изо рта класса работников, и видит в этом только улучшение и экономию...» [255. — Р. 191] Коммунисты делали из этого вывод о необходимости ликвидации конкуренции. Прудон не рекомендует торопиться с выводами. Проблема сложнее.

Прудон предупреждает, что полная ликвидация конкуренции приведет лишь к торжеству правительственной монополии, от чего пострадают трудящиеся, именем которых будет твориться экономический произвол: «гарантированная зарплата невозможна без точного знания стоимости, которая может быть выявлена только с помощью конкуренции, а не коммунистических институтов и народных декретов...» Сильнее них «неспособность человека выполнять свои обязанности, как только с него снимается ответственность в отношении себя самого» [256]. Психологические познания рабочего Прудона позволили ему понять уязвимые стороны коммунистической модели и прийти к выводу, что новая общественная система должна оставаться рыночной, что неприемлемо для Маркса. <...>

Прудон считает, что конкуренция — это естественный результат коллективной деятельности, «выражение социальной спонтанности, эмблема

демократии и равенства, наиболее энергичный элемент в составе стоимости и опора ассоциации» [259]. Конкуренция вполне совместима с ассоциацией труда, она размывает монополию. Последовательной конкуренцией является лишь такая, которая позволяет каждому участвовать в ней. Следовательно, конкуренция, которая лишает работника средств труда — это ущербная конкуренция, это вытеснение конкуренции нарастающей монополий. Конкуренция частных собственников ведет к произволу монополий или государственной монополии. Прудон выступает за (Шубин, С. 104) рыночную систему, в которой проигравшие затем возвращаются в игру или не проигрывают до конца — за рынок, в котором ассоциация владельцев противостоит монополизации. Прудон выступает за рынок, основанный не на прибыли, а на гарантиях [260]. Он должен регулироваться договорным правом и статистикой, которая, по мысли прудонистов, должна помочь избежать перепроизводства и дефицита. Такой рынок должен обеспечить плавное изменение конъюнктуры, равновесие интересов и возможностей работников.

Равенство свободных работников по мысли Прудона не ликвидирует противоречий между ними, но они теряют свою разрушительность: «При социальном равенстве соревнование должно считаться с равенством условий, награда его в нем самом, и никто не страдает от победы другого» [261], — пишет Прудон. Награда — в равенстве условий, в возможности реализовать себя не за счет другого». (Шубин, С. 105).

Бакунин М. А.: «<...> при настоящей организации общественной экономики и производства товаров, и при необходимо вытекающем из нее умножении, преобладании и сосредоточении капитала, никакие усилия рабочих ассоциаций не в силах освободить работу из-под гнета последнего: <...> при постоянном умножении рабочих рук и голодных желудков, умножении, развивающемся еще быстрее вследствие сосредоточения капиталов все в меньшем и меньшем количестве рук, и неизбежно вытекающего из него обращения в пролетариат низшего и даже чисто среднего буржуазного класса, — работники, для того чтоб избегнуть голодной смерти, должны непременно все более и более делать конкуренцию друг другу, конкуренцию донельзя, т. е. до самой низшей степени стоимости человеческого содержания и пропитания <...>» [«Всесветный революционный союз социальной демократии...». С. 343].

«Та самая конкуренция, которая на экономическом поле уничтожает и поглощает небольшие и даже средние капиталы, фабричные заведения, поземельные владения и торговые дома в пользу огромных капиталов, фабрик, имуществ и торговых домов, уничтожает и поглощает маленькие и средние государства в пользу империй. <...>» [«Государственность и анархия». С. 506.] «Кооперация, во всех ее видах, есть, несомненно, ра-

циональная и справедливая форма будущего производства. Но для того, чтобы она могла достигнуть своей цели — освобождения всех работающих масс и полного вознаграждения и удовлетворения их, необходимо, чтобы земля и капитал, во всех видах, сделались коллективной собственностью. До тех пор, пока этого не будет, кооперация в большем числе случаев будет раздавлена всемогущей конкуренцией больших капиталов и большой поземельной собственности <...>. Итак, при существующих условиях общественной экономии кооперация рабочих масс освободить не может, тем не менее, однако, она представляет ту выгоду, что даже в настоящее время приучает работников соединяться, организоваться и самостоятельно управлять своими собственными делами». [С. 678.]

«<...> только социализм, ставя на место политической, юридической и божеской справедливости справедливость человеческую, замещая патриотизм всемирной солидарностью людей, а экономическую конкуренцию — международной организацией общества, всецело основанного на труде, может положить конец войне, этому грубому проявлению человеческой животности». [«Письма о патриотизме» (Избр. филос. соч. и письма). С. 342]

Кропоткин П. А.: «<...> Современная форма рабства в виде найма, т. е. порабощения сил человека, с одной стороны, и конкуренция, как необходимое следствие такого порядка, заставляющая личность бороться с другими личностями с целью надеть на себя рабовладельческое ярмо, закабалить ему свои силы, рвутся сами собою.

Таким образом, перед нами находятся две единственно реальные вещи, на наиболее разумной и целесообразной комбинации которых должно быть построено производство и распределение: это сумма всех потребностей человеческих, во-первых, все способности всякой личности и общества, во-вторых, великий принцип «всякому по потребностям и от каждого по способностям» остается с сих пор, как для всяких социалистов, так и для нас, основой будущего общества». [«Должны ли мы заняться рассмотрением идеала будущего строя?» С. 115]. «Конкуренция с ее неразрывным спутником — нравственным развращением, превращается в стремление заслужить одобрение общественного мнения со стороны людей и по возможности лучше полней эксплуатировать орудия труда — по отношению к силам природы. [С. 116]

Правящие классы «неистово перетряхивают лохмотья своих старых знамен, защищают эгоистичный индивидуализм, конкуренцию человека с человеком, нации с нацией, всемогущество централизующего государства. [«Речи бунтовщика» (Современное положение). С. 127].

«Государство редко может выступить в роли удачливого конкурента на рынке, где продукты покупаются и продаются ради тех выгод, которые могут быть реализованы при покупке и продаже». [«О смысле возмездия» («В русских и французских тюрьмах», Этика) С. 336].

«После распада СССР «связь времён» в российской экономической мысли начала восстанавливаться. Но идеи кооперации и взаимопомощи в экономической теории натолкнулись теперь на сопротивление ортодоксального неоклассического мейнстрима, который в России пытается занять вакансию теоретического лидера после недобровольного ухода марксистской политической экономии. А в неоклассике, как известно, постулат конкуренции входит в ее методологическое ядро, поэтому идеям кооперации и сотрудничества здесь не находится достойного места». [Кирдина-Чэндлер С. Г., Холл Дж. — С. 18–19].

ОСВАЛЬД ШПЕНГЛЕР, РУССКАЯ КУЛЬТУРА И РУССКАЯ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКАЯ РЕФЛЕКСИЯ

Новая политическая ситуация всякий раз порождает и новую теоретическую рефлексию, со временем приобретающую форму клише, что становится очевидным по мере того, как в истории происходят дальнейшие сдвиги. Потому весьма полезно возвращаться к некоторым давно возникшим теоретическим концепциям, которые своевременно не были прочитаны и глубоко освоены, а теперь, в связи с возрастающей непредсказуемостью текущих событий, способны предложить ключ к их осмыслению

Ключевые слова: Шпенглер, философия, культурология

Новая политическая ситуация всякий раз порождает и новую теоретическую рефлексию, со временем приобретающую форму клише, что становится очевидным по мере того, как в истории происходят дальнейшие сдвиги. Потому весьма полезно возвращаться к некоторым давно возникшим теоретическим концепциям, которые своевременно не были прочитаны и глубоко освоены, а теперь, в связи с возрастающей непредсказуемостью текущих событий, способны предложить ключ к их осмыслению. Такой концепцией можно назвать опубликованный в 1918 году философский бестселлер Освальда Шпенглера «Закат Европы». Если первый том сочинения Шпенглера в России был своевременно издан и всесторонне изучен, а высказанные в нем идеи стали хрестоматийными, то о втором его томе этого сказать нельзя.

Во втором томе «Заката Европы» Шпенглер пытается понять не только взаимоотношения удаленных во времени культур, но и ситуацию текущего момента, то есть первых десятилетий XX в. Определяющим событием этого периода являлся переход западной культуры к финальной стадии. Этот переход приводит к радикальным изменениям и новым политическим расстановкам, которым в первом томе не было уделено внимания.

Талантливым комментатором проблематики второго тома «Заката Европы» является современный российский философ В. Цымбурский, использующий идеи Шпенглера как исходную точку для объяснения того, что произошло в истории XX в. Цымбурский обращает внимание на зна-

чимость «городской революции», обозначающей переход к стадии цивилизации. Для этой революции характерно столкновение реформационных и контрреформационных волн.

В XX в. подобную революцию переживали и западные страны, и Россия, где индустриализация развертывалась за счет уничтожения аграрного сектора, восстановление которого до сих пор представляет острую проблему. Протицируем суждение В. Цымбурского, позволяющее понять значимость городской революции, в том числе и в ее российском варианте: «Вглядываясь в содержание впервые воссозданного Шпенглером формативного цикла цивилизаций — высоких культур, мы видим, что в центре этого цикла оказывается переход от высокой культуры аграрно-сословного общества с воздвигнутой им сакральной вертикалью, проецирующей его уклад и геополитику в план последних мировых причин и целей, к культурному и политическому господству города с его особыми, отчужденными от вегетативных ритмов “земли — матушки” мироощущением и жизненным стилем. Это культурно-политический переворот, или городская революция, часто обретает облик идеологической или религиозной революции, которая прочерчивает новый “путь спасения” либо предлагает новый способ космического оправдания для горожанина, более отвечающие особенностям его жизненного и духовного опыта» [1, с. 139]. Следствием городской революции как начала вхождения в фазу цивилизации является то, что в историю в качестве действующих сил, наряду со знатью и духовенством, включается новая необычайно активная сила, которая ранее о своей активности не заявляла.

Эту силу или «неупорядоченную массу» Шпенглер называет «несловием». Обнаруживая эту силу, Шпенглер отмечает ее решающую роль в последующем развертывании истории. Активность «несловия» подготовлена ситуацией, возникшей в XIX в. в результате интенсивных урбанизационных процессов.

Эта ситуация имела место в истории разных культур и раньше. Шпенглер пишет: «В больших городах, которые единолично все теперь и определяют... собираются отряды населения, утратившего почву, находящегося вне каких-либо общественных связей. Оно не ощущает своей принадлежности ни к какому бы то ни было сословию, ни к какому бы то ни было профессиональному классу, в глубине души даже к рабочему классу оно не принадлежит, хотя оказывается вынужденно работать; по своему инстинкту сюда могут относиться члены всех сословий и классов — стронутые с земли крестьяне, литераторы, разорившиеся деловые люди, но прежде всего сбившаяся с пути аристократия, что с ужасающей ясностью обнаружила эпоха Катилины. Их сила далеко превосходит их численность, потому что они всегда тут как тут, всегда поблизости великих решений, готовые на все

и лишённые какого-либо благоговения перед всем упорядоченным, пускай даже то будет порядок внутри революционной партии» [2, с. 424].

Эта неупорядоченная масса, несловие, оказывается способной разрушить ту форму, которая, будучи достигнутой тем или иным народом в процессе длительной истории, придавала культуре стабильность, устойчивость и целостность. Однако активность неупорядоченной и неорганизованной массы объясняется не только возникшим на поздних этапах истории городским стилем жизни. Эту активность Шпенглер связывает еще и с либерализмом, а точнее, с просчетами в действиях либералов, когда они приходят к власти.

Шпенглера нельзя назвать сочувствующим либерализму. От его взгляда не ускользает то, что ошибки либералов во все эпохи, их неспособность организовать политическую и хозяйственную жизнь во многом являются причиной возникновения в переходных ситуациях такого явления, как цезаризм: «цезаризм растет на почве демократии...» [2, с. 495]. Ведь начиная революцию, либералы оказываются неспособными удерживать ее в конституционных формах, и начавшись как прогрессивное историческое явление, она трансформируется в кровавую катастрофу. Эту мысль Шпенглера можно было бы проиллюстрировать русской февральской революцией, о чем справедливо писал А. Солженицын [3, с. 134].

Для Шпенглера парламентаризм — это переход к эпохе «великих одиночек посреди сделавшегося бесформенным мира» [2, с. 442]. Революционные эпохи чреваты распадом культурных традиций. «...Все учреждения, с какой бы тщательностью ни поддерживались они в правильном состоянии, начиная с этого момента не имеют ни смысла, ни веса. Значима лишь всецело персональная власть, которой в силу своих способностей пользуется Цезарь или кто угодно другой на его месте. Это возврат из мира завершенных форм к первобытности, к космически-внеисторическому. На место исторических эпох снова приходят биологические периоды» [2, с. 460].

Мысль Шпенглера представляется нам весьма проницательной. Разве «оттепель» Серебряного века, как и сопровождавшая ее активность русского либерализма, движущегося к буржуазной февральской революции, не предвосхищает взрыв 1917 года и активность неупорядоченной и неорганизованной массы, за которой последует вспышка цезаризма в лице Сталина? Ведь именно ему пришлось выводить страну из смуты, возникшей в результате столкновения реформационных и контрреформационных сил. Именно ему удается, используя выражение Цымбурского, «породить новую сакральную вертикаль и начать государственное созидание под ее знаком» [1, с. 140]. Но результатом этих усилий по поднятию сакральной вертикали, становится неопределенность в понимании, что же мы получили в итоге: Реформацию (продолжение революции и ленинского курса) или же Контр-

реформацию, ведь Сталин глубоко зачерпнул из прошлого, из Средневековья, восстанавливая империю в ее византийском варианте. Олицетворяемая Сталиным эпоха цезаризма оказалась тем периодом в истории революции, который можно было бы обозначить как реакцию. Но реакция — это финальная стадия революции. Потому можно сказать, что эпоха правления Сталина — это закономерное продолжение революции.

Объясняя этот процесс, Шпенглер говорит уже не о «душах» разных культур, но о присутствии в каждой культуре двух противостоящих сил, двух душ или двух начал: начала существования и начала бодрствования. Эти начала предстают в истории в так называемых «прасословиях» — рыцарском и духовном. Противостояние этих сословий для понимания морфологии каждой культуры весьма важно. Рыцарское сословие отличает привязанность к земле, почве и месту происхождения. Это прасословие, отождествляемое со стихией существования, преследует лишь одну цель — жизнь ради жизни.

В. Цымбурский это мировосприятие отождествляет с «партией жизни». «Партия жизни» процветает, пока культура разворачивается в аграрной среде, то есть до интенсивных урбанизационных процессов, до «городской революции». «Партии жизни» всегда противостоит то, что Цымбурский называет «партией ценностей», соотносимой в истории с началом бодрствования. Эту «партию» интересует не жизнь, но возможность жизнь контролировать и оценивать с точки зрения каких-то идей и ценностей. Именно носители второй «партии» и предстают во время «городской революции» разрушителями институтов, выстроенных «партией жизни».

Согласно Цымбурскому, большевистская революция в России — это также восхождение «партии ценностей», отесняющей от власти «партию жизни». Революционный переворот, в результате которого к власти приходит «партия ценностей», Цымбурский называет «Реформацией». Затем на смену Реформации, ценности которой удавалось удерживать на протяжении нескольких десятилетий, приходит Контрреформация. Неслучайно Цымбурский вспоминает Солженицына, который, призывая преодолеть идеи и наследие большевизма, говорит о необходимости возрождения той культуры, которая в России была до 1917 года и которую, как было сформулировано в одном из фильмов С. Говорухина, «мы потеряли». Цымбурский пишет: «Голос Солженицына зазвучал одним из голосов русской Контрреформации, стремящейся вернуть дореформационные ценности новому горожанину, созданному большевистскими десятилетиями» [1, с. 483]. По сути, речь идет о восстановлении того, что Шпенглер называет «формой», без которой культура существовать не способна. И только «партия жизни» способна дать творческий ответ на тот вызов истории, который стал негативным результатом деятельности «партии ценностей».

Чтобы продемонстрировать актуальность этих идей Шпенглера, процитируем суждение Б. Межуева: «Финальные пассажи “Заката Европы”, написанные в преддверии кризиса капитализма начала 1930-х, сегодня звучат еще более актуально, когда, с одной стороны, всем и в самом деле “опротивела капиталистическая экономика”, а, с другой, действительно “рассеялись грезы о возможности улучшить действительность” с помощью Маркса. И, судя по всему, выход из тупика будет обнаружен именно в указанном Шпенглером направлении — в утверждении или, скажем осторожнее, попытке утверждения в ситуации экономического хаоса некоей новой глобальной власти, власти тех сил, которые сохранили в себе волю к жизни. Нельзя исключить, что эти силы представляют собой в том числе и разнообразные осколки аристократических домов Европы, которые вполне могут возвести на “трон” какого-нибудь “глобального императора”» [4].

Мысль Шпенглера оказалась значимой для становления науки о культуре, для становления методологии гуманитарных наук в XX в. В нашей стране осознание негативных последствий функционирования административной системы, с помощью которой в России решались многие проблемы, также привело к оживлению в гуманитарной сфере и к возвращению к культурологической рефлексии. Становление науки о культуре в России возвращает к тем идеям, которые представляют историю культурологической рефлексии, и к таким мыслителям, как Шпенглер. Рецепция идей Шпенглера в России отличается от того, как его воспринимали в его собственной стране и вообще в Западной Европе. Восприятие Шпенглера в России связано с тем, что здесь интеллектуальная сенсация и апокалиптический прогноз не заслоняют научного смысла, не утерявшего своей актуальности до сих пор и связанного с культурологической рефлексией, с отказом от идеи линейной истории, формированием принципа циклизма

Но говоря о втором рождении Шпенглера в России второй половины XX в., нельзя сводить вновь возникший интерес к его идеям лишь к научной стороне дела. Возникшая с середины второго десятилетия XXI в. волна беженцев в западные страны из Ближнего Востока вновь возвращают человечество к обсуждению вопроса о судьбе Запада. Все это является актуальным и по отношению к России. Ведь в чем заключался смысл горбачевской «перестройки» в истории России, как не в активной ассимиляции ценностей, создаваемых Западом. В России вновь переживали волну вестернизации, чтобы после начать избавляться от нее. В связи с этим взаимодействие России с Западом становится проблемным. Обремененная многочисленными санкциями со стороны Запада, Россия добивается своего признания в мире как самоценной и самостоятельной культуры, хотя в ситуации развернувшейся глобализации на Западе это воспринимается как вызов.

Происходящий сегодня в России поворот к Востоку является реакцией на отторжение России Западом, всегда подозрительно относившимся к ее самостоятельности, но и стран, оказывающимися в зависимости от цивилизации-лидера. Однако само по себе это не ново: такой поворот России к Востоку происходил и в те времена, когда в России обсуждали только что вышедшую книгу Шпенглера, в которой тот сформулировал свое недоверие к европоцентризму. Именно тогда группа русских мыслителей, которых будут называть евразийцами, уже прогнозировала будущий поворот России в сторону Востока. Но по сути евразийцы лишь демонстрировали то, что уже было и в концепции Шпенглера. Эту близость евразийцев к Шпенглеру проницательно фиксирует Б. Старостин. Он констатирует, что идеи Шпенглера близки не столько славянофилам, сколько евразийцам. «В пользу сближения Шпенглера с евразийцами мог бы говорить и тот факт, что для него “татары и турки в своих жизненных проявлениях к русским ближе, чем немцы, французы и англичане”. Однако при всей субъективной тенденции Шпенглера сблизить Россию с Востоком (ибо он острее воспринимал и по понятным причинам обращал больше внимания на расхождения России с Западом, чем с Востоком) Шпенглер не мог не описать в русской культуре и многих черт, роднящих ее с Западом, даже если абстрагироваться от черт, проникших в нее в результате петровских реформ. Такового, например, явно допетровское стремление к освоению новых пространств, проявившихся еще в XVI—XVII вв. в завоевании Сибири» [5, с. 57].

В начале 20-х гг. Г. Флоровский писал: «Исторического взаимодействия России с Азией не приходится отрицать, и верно, что до сих пор мы это мало знали. Русскую Азию до сих пор мало изучали, и мало чувствовали и понимали русские задачи в Азии» [6, с. 257]. Это суждение было реакцией на то, что после революции 1917 года евразийцы увидели в советской действительности «полуазиатское» лицо России. Вот как Флоровский, цитируя евразийцев, воспроизводит эту ситуацию: «Заговорили на своих признанных теперь официальными языках разные туранские народы, татары, киргизы, башкиры, чувашаи, якуты, буряты, монголы стали участвовать наравне с русскими в общегосударственном строительстве, и на самих русских физиономиях, ранее казавшихся чисто славянскими, теперь замечаешь что-то тоже туранское; в самом русском языке зазвучали какие-то новые звукосочетания, тоже «варварские», тоже туранские. Словно по всей России опять, как семьсот лет тому назад, запахло жженым кизяком, конским потом, верблужьей шерстью- туранским, кочевым... И встает над Россией тень великого Чингисхана, объединителя Евразии...» [6, с. 257].

Восточная стихия всегда присутствовала в самой России. Ее ощущал и Шпенглер, о чем и свидетельствуют некоторые его суждения. Он был далек от того, чтобы констатировать «прописку» России на Западе: «Одно

только слово “Европа” с возникшим под его влиянием комплексом представлений, связало в нашем историческом сознании Россию с Западом в некое ничем не оправданное единство. Здесь в культуре воспитанных на книгах читателей, голая абстракция привела к чудовищным фактическим последствиям. Олицетворенные в Петре Великом, они на целые столетия извратили историческую тенденцию примитивной народной массы, хотя русский инстинкт с враждебностью, воплощенной в Толстом, Аксакове и Достоевском, очень верно и глубоко отмежевывает “Европу” от “матушки России» [2, с. 145].

Ф. Достоевский говорил: «Русский не только европеец, но и азиат» [7, с. 33]; «В грядущих судьбах наших, может быть, Азия-то и есть наш главный исход» [7, с. 33]. Также он говорил: «Этот стыд, что нас Европа сочтет азиатами, преследует нас уж чуть не два века. Но особенно этот стыд усилился в нас в нынешнем девятнадцатом веке... Этот ошибочный стыд наш, этот ошибочный наш взгляд на себя единственно как только на европейцев, а не азиатов (каковыми мы никогда не переставали пребывать), — этот стыд и этот ошибочный взгляд дорого, очень дорого стоили нам в эти два века, и мы поплатились за него и утратою духовной самостоятельности нашей, и неудачной европейской политикой нашей, и, наконец, деньгами, деньгами, которых бог знает сколько ушло у нас на то, чтобы доказать Европе, что мы только европейцы, а не азиаты» [7, с. 33]. А ведь смысл этого высказывания вполне совпадает с идеей Шпенглера о псевдоморфозе применительно к России. Задолго до известной формулы Л. Гумилева Достоевский писал: «А между тем Азия — да ведь это и впрямь может быть наш исход в нашем будущем, — опять восклицаю это. И если бы совершилось у нас хоть отчасти усвоение этой идеи — о, какой бы корень был тогда оздоровлен! Азия, азиатская наша Россия, — ведь это тоже наш больной корень, который не то что освежить, а совсем воскресить и пересоздать надо! Принцип, новый принцип, новый взгляд на дело — вот что необходимо» [7, с. 36].

В какой-то степени расхождение России с Западом явилось следствием русской революции 1917 года, разорвавшей связь России с западным дискурсом, который русской культуре отказывает в самобытности. В эпоху большевизма Россия уже демонстрировала поворот в сторону Востока, хотя больше на уровне теории. Сегодня этот поворот приобретает практический и политический смысл. Странников евразийской идеи в России при советской власти было немного, но они все же были. В данном случае следовало бы вспомнить фразу Л. Гумилева, сказанную им в интервью 1992 года: «знаю одно и скажу вам по секрету, что если Россия будет спасена, то только как евразийская держава и только через евразийство» [8, с. 482]. Вопрос о самоидентификации в первых десятилетиях XX в. по-

прежнему оказывается для России насущным. Актуальность философии Шпенглера объясняется актуальностью проблематики идентичности народов, в том числе русского, вступивших в очередную проблемную фазу мировой истории и вынужденных снова и снова ставить вопрос «Кто мы?»

Литература

1. Цымбурский В. Л. Остров Россия. Геополитические и хронополитические работы. 1993–2006. М., 2007.
2. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. В 2 т., т. 2. Всемирно-исторические перспективы. М.: Мысль, 1998.
3. Хренов Н. А. Имперский комплекс России и его критики: А. И. Солженицын // Личность и творчество А. И. Солженицына в современном искусстве и литературе. Материалы Международной научной конференции, посвященной столетию со дня рождения А. И. Солженицына. Москва. 15–17 марта 2017 года. Государственный институт искусствознания. Дом русского зарубежья им. А. Солженицына. Русский благотворительный фонд Александра Солженицына М., Государственный институт искусствознания, Русский путь. М., 2018.
4. Межуев Б. Политическая критика Вадима Цымбурского. М.: Изд-во «Европа», 2012.
5. Старостин Б. Историософия Шпенглера в наше время // Европейский альманах: История. Традиция. Культура. М., 1991.
6. Флоровский Г. Евразийский соблазн // Русские между Европой и Азией: евразийский соблазн. Антология. М., Наука. 1993.
7. Достоевский Ф. Полн. собр. сочинений.: в 30 т., т. 27., Л., 1982.
8. Основы евразийства. М.: Арктгея центр., 2002.

Игорь Вадимович Кондаков
Российский государственный гуманитарный университет, Москва,
доктор философских и кандидат филологических наук,
профессор, действительный член РАЕН

МИФЫ СОВЕТСКОЙ КУЛЬТУРЫ

В статье рассматривается миф как глубинная структура культуры, представляющая собой предельный уровень культурной семантики.

Ключевые слова: миф, культура, текст

1

Определяя миф (мифическое) в общем виде как глубинную структуру культуры, мы тем самым признаем миф универсальным, константным основанием любых культурно-исторических эпох и художественно-эстетических течений — будь то первобытное общество или Древний мир, Средневековье или Ренессанс, Просвещение или Романтизм, реализм или модернизм. Применительно к любым культурным текстам — художественным и философским, политико-пропагандистским и научным, по своей природе многослойным и интертекстуальным, — миф представляет предельный уровень культурной семантики (когнитивный и сакральный, далее неразложимый на составные элементы), обладающий последними объяснительными возможностями. Это — своего рода смысловое «дно» культуры, ее «фундамент», над которым надстраиваются все последующие исторические «слои» складывающейся архитектоники культуры. «Глубже» мифологического фундамента данной культурно-исторической целостности сознание современников «пробиться» в принципе не может. Поэтому миф является «последним» объяснительным фактором для любого конкретного периода культурного развития.

В то же время миф исторически изменчив и его функции в культуре цикличны [1]. Крупнейший исследователь мифа А. Ф. Лосев писал, что любой миф (мифология) в своем многовековом развитии проходит 3 фазы: на первой из них мифологизируется сама окружающая человека материальная реальность; на второй — миф предстает как словесный на-

рратив (космогонические и героические предания и легенды), передаваемый изустно от поколения к поколению; на третьей — миф превращается в метафору, литературный троп, пародийно-травестийный прием, в своего рода инструмент интертекстуальной игры и тем самым лишается своего вероподобия.

Первая, архаическая фаза развития античной мифологической рефлексии демонстрирует торжество дорефлексивной мифологии; на второй, классической стадии мифология существует уже не в материальной, вещественной форме, а в идейной (идеалистически-философской); на третьей стадии (эллинизм) мифология функционирует в индивидуально-личностном, творческом воплощении. Наконец, на четвертой, заключительной фазе наступает завершение и гибель мифологической рефлексии [2]. Так было, как показал Лосев, уже в истории античности, но то же самое происходило в любую иную культурно-историческую эпоху.

Такой же троичный цикл проходит мифическое и в масштабах «большого времени» (здесь: истории мировой культуры как целого). Для Древнего мира и Средневековья характерна тотальная мифологизация реальности; для Нового времени, начиная с Возрождения и кончая модернизмом, мифическое существует как предельная смысловая конструкция, условно принимаемая на веру и носящая, скорее обобщающий, философский или даже научный характер. Показательны интерпретации античной мифологии в эпохи Ренессанса, барокко, классицизма; характерны и философские смыслы мифа и мифологии, воплощенные в тексты Шеллинга, Гёте, Гёрдерлина, Пушкина, Гоголя, Достоевского, в поэзии русских символистов.

Наконец, в XX веке, особенно в эпоху постмодерна, миф становится предметом и поводом для бесконечного числа серьезных или гротескных интерпретаций и реинтерпретаций, нередко не только взаимодополнительных друг другу, но и взаимоисключающих, т. е. ведущих в своей совокупности к абсурду (таким предстает миф уже у Кафки в притчах «Прометей» и «Посейдон», что делает его классиком не только модернизма в собственном смысле, но и одним из основателей постмодернизма — наряду с Дж. Джойсом в «Улиссе» и В. Розановым в «Уединенном»). Библейские мифы получают в творчестве раннего Маяковского (от «Облака в штанах» до «Мистерии-буфф» и «Про это») причудливую — ироническую и гротескно-саркастическую трактовку. Мифологические образы в творчестве В. Хлебникова также совершенно необычны и разнообразны, предвосхищая роль мифотворчества в культуре XX в.

На третьей стадии, новейшего времени, особенно в постмодернистской фазе своей всемирно-исторической трансформации, мифическое перестает быть «абсолютным фундаментом» актуальной культуры, размывается, плюрализируется в различных противоречивых версиях. Миф XX века

становится предметом индивидуального мифотворчества, приобретая разнообразные формы вторичной и даже третичной мифологии, многократно интерпретированной и реинтерпретированной [3].

Лишенный смысловой опоры в единственном мифе и семантической устойчивости, постмодернистский культурный текст предстает как «веер» смысловых возможностей и устремлен в «дурную бесконечность» (отсюда подспудные мотивы отчаяния и безнадежности), а современное мифотворчество постмодернизма (лишенное смыслового «дна») реализуется в поле высокой смысловой неопределенности и структурной дезорганизованности («хаосмос»), что оказывается неотличимым от демифологизации действительности или дезавуации мифа. Миф становится предметом увлекательной игры, источником не только уверенности в незыблемости основ, но и множества сомнений, противоречивых интерпретаций и оценок. Впечатляющие примеры этого можно почерпнуть в русской литературе XX в. — от Хармса до Пелевина и от Зоценко до Т. Толстой, а в зарубежной — у Дж. Фаулза, М. Павича, У. Эко, С. Рушди и др. В то же время мифотворчество становится основой массовой культуры (в том числе рекламы, телерепортажей, публицистики), и в этом качестве стало предметом глубокого семиотического и культурфилософского анализа у Р. Барта [4].

2

Но диалектику трансформации мифа можно проследить не только на примере мирового культурно-исторического процесса, но и на более конкретном материале советской культуры. В истории советской культуры можно выделить также три фазы становления и развития мифологической рефлексии. На первой фазе — дорефлексивной — мифологизации (в специфически советском духе) подвергается вся социальная реальность — революционные процессы, гражданская война, новая политическая реальность, связанная с установлением советской власти, новая повседневность советской жизни, новые формы художественной, политической и научно-познавательной культуры, значимые процессы социальных преобразований в духе социализма — индустриализация, коллективизация, культурная революция... Дорефлексивная фаза советской мифологии охватывает первые послереволюционные годы и ближайшее к ним десятилетие 1920-х годов.

Вторая фаза мифологизации советской эпохи начинается на рубеже 1920-х и 30-х гг. и продолжается всю сталинскую эпоху, вплоть до смерти вождя в 1953 г. В это время начинается рационализация советских мифов, которые облакаются в философскую и научную форму, проникают в массовую пропаганду и агитацию и наполняют прессу и радио, все разновидности советской культуры — философской и экономической, политической

и религиозной, литературной, живописной, театральной, кинематографической, музыкальной — многочисленными артефактами и развернутыми текстами. В это время миф уже не воспринимается и не переживается как мифология на бессознательном или эмоциональном уровне. Советская мифология, с одной стороны, рационализируется, но, с другой стороны, максимально конкретизируется, обрастая бесчисленными историческими, вещественными и социально-политическими деталями, приобретая характер жизнестроительства. Мифы, еще недавно рукотворно сконструированные политиками и пропагандой, начинают — вольно или невольно — идентифицироваться с самой советской историей, с окружающей действительностью.

Третий период, связанный с личностной индивидуализацией мифологии, начался в советской культуре с началом «оттепели». Этот процесс продолжился и в позднесоветский период — в конце 1960-х — начале 80-х гг. В течение трех десятилетий советская мифология, сложившаяся в сталинскую эпоху, а начавшая формироваться еще в первое советское десятилетие, последовательно реинтерпретировалась, переосмыслялась, дезавуировалась и развенчивалась. Происходила подспудная, хотя и очень медленная, постепенная, демифологизация советской эпохи. Происходила очень робкая, с большим трудом осуществлявшаяся переоценка мифов Февральской и Октябрьской революций, Гражданской войны, Великой Отечественной войны, коллективизации и индустриализации, сталинского Краткого курса ВКП(б), вождей Советского Союза, политических репрессий и Большого Террора, антинаучных концепций большевизма (в отношении генетики и селекции, кибернетики и семиотики, теории относительности и квантовой механики, компаративистики и истории философии), борьбы с космополитизмом и буржуазным национализмом. Мифологическая основа советской культуры при этом неизбежно истончалась, искажалась, повреждалась, ветшала.

Заключительный этап истории советской культуры, связанный с «перестройкой» (1985–1991) и первым десятилетием постсоветского развития (90-е годы) был ознаменован кризисом и разрушением системы советской мифологии. Однако до конца советской мифологии далеко и в конце 2010-х годов. Остаточная советская идентичность «homo soveticus», реликты советского общественного сознания и советских традиций, эталоны советской массовой культуры и идеологические штампы, сохранившиеся в постсоветской культуре, — все это цепко держится за остаточные явления советской мифологии и устойчивые идеологические конструкции советского времени, кажущиеся представителям советского прошлого фундаментальными «скрепами» современной российской культуры. В этом отношении постсоветская культура является во многом заложницей советской культуры и содержащейся в ней мифологии.

Советская культура глубоко мифологична по самой своей природе. В свое время это положение сформулировал А. Ф. Лосев в своей книге «Диалектика мифа» (1930). В этой книге, послужившей поводом для ареста Лосева и отправки его на работы по строительству Беломорканала, обосновывается мысль, что социализм, коммунизм, марксизм, диалектический материализм, пролетарская идеология, атеизм, диалектика Гегеля и т. п. суть феномены мифологические, подтверждающие вечность и универсальность мифа, лежащего в основании человеческой культуры, религии и истории [5].

Лосев приводит многочисленные образные и словесные примеры «коммунистической мифологии», «пролетарского мифа» [5, с. 97, 99]. Он приходит к рискованным доказательствам того, что «пролетарское мировоззрение ничем не отличается от капиталистического в самом существенном вопросе всего мировоззрения [система атеизма и миф о примате знания. — И. К.] и, кроме того, существуют для него внеклассовые социальные ценности, т. е. марксизм в таком случае есть, с точки зрения пролетариата, ложная теория». Так, Лосев, в частности, показывает, что «миф о всемогуществе знания» и «миф о вере без знания» — всецело буржуазные мифы («вырожденческие мифологии»), что сам материализм мифологичен и догматичен [5, с. 107–108, 109–110]. А тут уже объяснение того, как возникает «официальная мифология» Советского Союза [5, с. 126].

Лосев показывает, что чисто логически марксистская теория находится в противоречии с собой и может восприниматься лишь на веру. Например, «если производственные отношения создаются людьми, то, значит, не только “бытие определяет сознание”, но и сознание определяет бытие». Но и противоположный тезис проблематичен: «Если же производственные отношения создаются не людьми, то, во-первых, производственные отношения не суть социальные отношения и уж тем более не могут обладать классовой природой (тогда рухнет марксизм до самого основания); во-вторых же, сознание мыслится тогда как полная пассивность и неспособность действовать...». Далее, «если действительно “бытие определяет человека”, то невозможно не только то активное переделывание жизни и мира, к которому призывает революция, но невозможна и сама революция, которая есть именно сознательное и активное действие “сознания” на социальное бытие. Бытие определяет сознание, а разве само сознание не есть бытие?» [5, с. 121]

Советская культура обладала устойчивостью и относительной стабильностью на протяжении довольно значительного времени именно потому, что во всех своих идеях и образах опиралась на собственную мифологию и пропагандировала эту мифологию в качестве собственной официальной идеологии. Однако внутренние противоречия этой мифологии то и дело

подрывали основание советской культуры и порождали тенденции демифологизации советской культуры, которые в ходе развития советской истории концентрировались и усиливались. В поздний период развития советской культуры демифологизирующие ее тенденции явно превалировали над мифологизацией, что делало само существование советской культуры, неотделимой от советской мифологии, зыбким и бесперспективным. Постсоветская культура отличалась от советской прежде всего тем, что в ней все советское было дополнено всем несоветским, включая и антисоветское. Советской мифологии противостояла не только ее дискредитация и опровержение, но и всевозможные формы несоветской мифологии. Позднесоветская и постсоветская идентичность вступили в неразрешимые противоречия с советской мифологией. И это предопределило конец советской культуры, лишившейся своего мифологического основания.

Соответственно утратили силу своего воздействия советские мифы, на которых строились классические произведения советской литературы (и производные от них инсценировки для театра и радио, экранизации для кино и телевидения). Мифология «Железного потока» и «Донских рассказов», «Хождения по мукам» и «Петра Первого», «Как закалялась сталь» и «Рожденные бурей», «Разгрома» и «Молодой гвардии», «Тихого Дона» и «Поднятой целины», «Страны Муравии» и «Василия Теркина» постепенно утратила свою вероподобность, а значит, и мифологичность. А мифология «Конармии» и «Белой гвардии», «Котлована» и «Чевенгура», «Теркина на том свете» и «Реквиема», «Жизни и судьбы» и «Мертвым не больно», «Звездного билета» и «Затоваренной бочкотары», «Чонкина» и «Москвы-2042», «Царь-рыбы» и «Прощания с Матерой», «В круге первом» и «Архипелага ГУЛАГ» не столько подтверждала, сколько опровергала советскую мифологию, лишая советскую культуру непротиворечивой основы.

Мифы длительное время поддерживали советскую культуру, с ее атрибутами классовости и партийности, коммунистической идейности и народности, соцреализма и марксизма-ленинизма. Но со временем именно те же советские мифы привели советскую культуру к утрате популярности и авторитетности, к ее идейному и эстетическому краху. Такова была диалектика мифа, всесторонне объясненная и обоснованная русским философом А. Лосевым — в том числе и в отношении советской мифологии, имевшей вековую историю и до сих пор еще не умершую до конца.

Литература

1. См. подробнее: Мелетинский Е. М. От мифа к литературе. 2-е изд. М.: РГГУ, 2019. См. также: Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. 3-е изд. М.: Издат. фирма «Восточная литература» РАН, 2000.

2. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. Кн. 1. М.: Искусство, 1992. С. 407–409.
3. Кондаков И. В. Современное мифотворчество как эстетико-идеологическая проблема // Мир психологии. Научно-методический журнал. 1998. № 3.
4. Барт Р. Мифологии. М.: Академический проект, 2008.
5. Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. М.: Издательство полит. лит., 1991. — С. 98–99, 121, 126–127, 174–175, 178.

АКСИОЛОГИЯ И МЕТАФИЗИКА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: ТРАНСФОРМАЦИИ ФИЛОСОФСКИХ И ИСТОРИЧЕСКИХ КОНЦЕПТОВ

УДК 21.01

Гончарова Ольга Михайловна,
доктор филологических наук,
профессор Российского государственного университета им. А. И. Герцена,

ЦЕРКОВНОСЛАВЯНСКОЕ НАСЛЕДИЕ И ДУХОВНАЯ ЛИРИКА Г. Р. ДЕРЖАВИНА¹

В статье рассматривается духовная поэзия Державина как предмет научной рефлексии.

Ключевые слова: Державин, поэзия, богословие

Духовная поэзия — одна из самых ярких и в чем-то парадоксальных страниц лирики Г. Р. Державина, неслучайно история ее восприятия оказалась весьма сложной. На протяжении XIX–XX вв. к духовным текстам поэта относились снисходительно или негативно. В. Г. Белинский в ту эпоху, когда вопрос об исторических судьбах России стал резко полемическим, посчитал, что эта часть творчества поэта отличается «длиннотою, вялостью, <...> и плохими стихами» [2, с. 53]. Только в 1990-е гг. духовная лирика Державина стала предметом научной рефлексии, но ее восприятие ограничено, с одной стороны, упрощенными суждениями о том, что стихи поэта «полны особой державинской выразительности» [14, с. 35], с другой — стремлением читать художественные тексты как «богословские», в которых мы видим «постижение Божественной сущности» [11, с. 52].

Одновременно текстам Державина приписывается ориентация на европейские образцы. Так, И. Клейн обосновал идею о том, что в оде «Бог», например, поэт «пытается создать гармонические отношения между традиционной верой в Бога с духом западноевропейского Нового времени —

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-012-00181 «Державин: pro et contra. Личность и творчество Г. Р. Державина в оценках русских писателей, критиков и исследователей».

сохранив уважение к религиозной традиции, совместить точку зрения верующего и представление о том месте человека во вселенной, которое провозглашала европейская наука» [9, с. 490]. Рассмотрение духовных произведений Державина в таких аспектах, несомненно, важных для исследовательской традиции, не раскрывает во всей полноте самого феномена его религиозной поэзии, генетических корней и связей духовной лирики поэта с внутренними проблемами русского культурного и историко-литературного процесса XVIII — начала XIX века.

Между тем этот процесс — крайне сложное и противоречивое явление. В XVIII веке, как принято считать, строится новая секуляризованная культура, резко порывающая с собственным прошлым, со стариной и ориентированная на европейские традиции и «лекала». Однако, отметил Ю. М. Лотман, «“Разрыв” петровской культуры с предшествующей традицией был лозунгом дня. И как всякий лозунг эпохи, он имел лишь частичную “поверхностную” правду» [13, с. 137]. Знаковая ориентация на европейские образцы, усвоенные в первую очередь русской элитой, не отменяла тех глубинных внутренних процессов, которыми определялось становление новой культурной парадигмы как национально-специфического явления. Такие процессы показательны, прежде всего, для дискурсивного пространства культуры, то есть сферы говорения о себе и о своем — например, для новой, только формирующейся русской словесности.

Правда, и литературу эпохи вслед за В. Г. Белинским принято считать «пересадным растением», выписанным «по почте из Европы» [2, с. 81] или таким явлением русской культуры, в основе которого лежит «мощная рецепция западноевропейской культуры» [9, с. 393]. Но уже активная творческая деятельность первых русских литераторов — В. К. Тредиаковского, М. В. Ломоносова, А. П. Сумарокова, демонстрирует найденные ими иные «источники» и «начала» новой русской словесности. Так, определяя характер одической поэзии, хорошо известной по европейским образцам, но в новой России практически неизвестной, Тредиаковский посчитал ее истоком церковнославянские псалмы: «Охотник российский может приметить высоту слова, какова должна быть в одах, в псалмах святого Пииты псалтирического, то есть блаженного пророка и царя Давида; ибо псалмы не что иное, как оды, хотя на российский язык не стихами переведенные» [19, с. 25]. Конечно, на библейские тексты опирались, например, и французские теоретики классицизма, но там библия была латинской, а ода — французской, поэтому имелись в виду «общие черты поэтики». А вот на русской почве «апелляция к церковнославянской Псалтыри легализовала не только черты библейской поэтики, но и грамматические и лексические элементы старой книжной традиции», обеспечила «включение оды в традиции панегирической литературы» и обеспечила «ее параллелизм с торжественной проповедью» [6, с. 246, 260].

Одновременно русские поэты обращаются к жанру переложения псалмов, хотя и имевшему аналогии с европейскими опытами, но получившему в России «необычное, в сравнении с европейскими литературами, распространение» [13, с. 134]. К тому же поэты этой эпохи следовали русской традиции: прежде всего — «Псалтыри рифмотворной» Симеона Полоцкого (1680). Третьяковский первым в XVIII веке переложил целиком всю Псалтырь, и его «поэтическая задача» состояла в том, чтобы «переложить всю “Псалтырь” современными стихами, дать ее в стихотворном виде новому поколению читателей» [16, с. 229]. В ориентации на псалмы русские поэты искали нормы и правила новой литературы и языка поэзии: «Псалтырное переложение становится, таким образом, образцовым текстом и учебником поэзии» [7, с. 543]. Особый интерес этому жанру, как считает В. М. Живов, инициирует и поэтическое состязание между Ломоносовым, Третьяковым и Сумароковым, переложившими одновременно 143-й псалом [7, с. 543].

Такая память о национальной традиции вполне закономерна: как бы ни изменилась Россия, какие бы установки ни озвучивали новаторы культуры, еще совсем недавно «для всех социальных групп русского общества Св. Писание, гимнография, различные жития и проповеди» были хорошо знакомыми текстами, и «что еще более важно, именно эти тексты продолжали определять литературные и культурные нормы и служить основным литературным образцом» [7, с. 326–327]. Сумароков в «Эпистоле о русском языке» (1748), наставляя «хотящего» быть писателем, указывает именно на духовные книги и псалтырь, которые могут научить подлинному «нашему» языку. Показательно, что в его «Полном собрании сочинений» весь первый том будет посвящен духовным одам и переложениям псалмов.

Конечно, церковнославянское или кирилло-мефодиевское наследие — феномен объемный и многомерный, обычно представленный в научной литературе в основном только в своем лингвистическом аспекте. Но с этим наследием связано и русское мышление, и семь веков русской книжности, и русская история, и даже фольклор, содержащий целый пласт духовных стихов или «псалм». «Связь с Византией, — писал С. С. Аверинцев, — это связь с мировой культурой в самом ответственном значении этого слова, ибо Константинополь был именно “миром”, целой культурной ойкуменой <...>. Весь Константинополь в целом был <...> всесветным педагогом, у ног которого сидели поучающиеся. И у истоков русской литературы также стояли, по его мнению, «авторитетные наставники» — «византийские книжники» [1, с. 153]. Эта традиция, как отметила Г. В. Скотникова, дала Руси «православие как цивилизационную доминанту» и стала «катализатором проявления национальных культуротворческих сил» [18, с. 9].

Исследованию проблем церковнославянского наследия и его различных аспектов посвящены труды и богословов, и светских ученых: на-

пример, монографии прот. Иоанна Мейендорфа («От Византии к России: религиозное и культурное наследие»), архим. Иоанна Экономцева («Православие. Византия. Россия», Т. И. Вендиной («Из кирилло-мефодиевского наследия в языке русской культуры»), Е. М. Верещагина («Кирилло-мефодиевское книжное наследие»). Концептуально освещается проблема в значимых статьях В. М. Живова «Особенности рецепции византийской культуры в древней Руси», Ю. М. Лотмана «Русская литература послепетровской эпохи и христианская традиция», А. М. Панченко «Красота православия и крещение Руси», А. А. Алексеева «Кирилло-мефодиевское наследие и русский культурный код». Эти исследования показали, что церковнославянское наследие является «русским культурным кодом», оказавшим «громадное влияние <...> на становление языка русской ментальности, русское мышление и ментальные установки, то есть на концептосферу русской ментальности» [3, с. 3].

Конечно, в начале XVIII века — в эпоху становления новой России, когда устанавливается «культ государства» и развивается «государственная мифология», связанные с европейскими моделями [7, с. 445–446], церковнославянское наследие подвергалось отрицанию и отчуждению, а церковнославянский язык рассматривался как сугубо клерикальный, не соответствующий новым гражданским ценностям [6, с. 124–125]. Но как только начинается собственно культурное строительство и развитие литературы, церковнославянский стал осознаваться как язык культуры, как национальное наследие. Так что избежать рефлексии «прежде всего над собственными культурными ценностями», которая накладывалась «на весьма специфичную древнерусскую культурную основу» [7, с. 34], русские литераторы нового времени не могли. Более того, церковнославянское наследие претерпевает сложный процесс интерпретации, осмысления и освоения: от первоначальной осторожности до попыток моделирования на его основе собственной «античности» [см.: 6, с. 320–321].

Базисные основания новой русской культуры и словесности конструирует Ломоносов в «Предисловии о пользе книг церковных в российском языке». Богатство языка, как пишет он, «больше всего приобретено купно с греческим христианским законом, когда церковные книги переведены с греческого языка на славенский для славословия божия». Он, с одной стороны, подчеркивает связь славенского языка с греческим, откуда и «умножаем довольство российского слова»; с другой — подчеркивает, что национальные языки Европы, соперничающие с латынью, «не могли снискать подобных преимуществ, каковы в нашем от греческого приобретены» [12, с. 423]. Упомянутые при этом, помимо греческих христианских учителей церкви, имена Гомера, Пиндара и Демосфена явно ориентируют читателя на восприятие церковнославянского наследия как собственной антично-

сти. Она, по всей видимости, мыслилась Ломоносовым как фундаментальное основание культуры, притом — лучшее в сравнении с европейским, поскольку там латинские стихи и молитвы «сочинены во времена варварские, по большей части от худых авторов» [12, с. 423].

Ломоносов напоминает читателю об актуальности церковнославянского наследия для русской культуры: «Сия польза наша, что мы приобрели от книг церковных богатство к сильному изображению идей важных и высоких» [12, с. 425]. Потому он и советует «любителям отечественного слова <...>, дабы с прилежанием читали все церковные книги» [12, с. 425–426]. Так литература стала осваивать новые функции в секуляризованном обществе, она «как бы заполняет образовавшуюся лауну» — «возникает на месте упраздненной церковной традиции [22, с. 14]. Ломоносов и в своих поэтических произведениях активно использует семантический потенциал образов и сюжетов Св. Писания и святоотеческой литературы. Он создает и переложения псалмов, и ряд религиозно-философских текстов («Вечернее размышление о Божием величестве...», «Утреннее размышление о Божием величестве», «Ода, выбранная из Иова»). И сама созданная им концепция поэзии и русского поэта, его профетической миссии и поэтического слова прямо связана с традицией, что проявилось, например, в созданной им формуле «поэтического восторга».

Для русского сознания той эпохи выбранная Ломоносовым для обозначения состояния поэтического вдохновения лексема *восторг* — хорошо знакомый по святоотеческим текстам церковнославянизм. Восторг означал «состояние восторженного, <...> благое исступление, восхищение, забвение самого себя, временное отрешение духа от мира и сует его, воспарение духа, временное преобладание его, восходящее иногда до ясновидения», *восторгать* — «уносить умственно в высшие пределы» [4, I, с. 614]. Формула «поэтический восторг» свидетельствовала о мистическом состоянии лирического Я, его духовном вознесении или восхищении к *небесному*, о пророческой миссии поэта. Настойчивое следование традиции проявляется и в других текстах Ломоносова. Например, его стихотворение «Устами движет бог; я с ним начну вещать...» (1747), связанное с пониманием творческой природы человека, прямо отсылает читателя к ветхозаветным текстам и образу библейского пророка.

Завершив литературное строительство, «отцы-основатели» упорядочили литературный язык, создали стихосложение «по природному нашего языка свойству» [12, с. 337], определили параметры русской поэтической речи, в которой, например, язык оды оказался предельно близким языку церковнославянского панегирика. Все эти явления в русской литературе имели, несомненно, сложный характер, но, как показал В. Л. Коровин, внимание к религиозно-учительной традиции в новой культуре становится

все более активным [10]. Творчество Державина — феномен уже несколько иного времени. Во второй половине XVIII века культура освобождается от обаяния государственной мифологии. Теперь «этот религиозно-мифологический потенциал был <...> перенесен на саму культуру, и поэт получил те мироустроительные <...> полномочия, которые ранее усваивались императору» [7, с. 456]. При этом все более актуальным становилось культурно-языковое размежевание духовных традиций и обиходной светской речи [см.: 8]. Галломания в русской культуре этого времени «представлялась национальной катастрофой», поскольку «французский язык постепенно вытеснял русский», «образованное дворянство <...> по-русски не читало, а по-церковнославянски и не умело читать» [6, с. 444]. Именно в это время активно обсуждаются идеи «всего коренного русского» и «природного» или «коренного» языка и возникает полемика «архаистов» и «новаторов».

В этом контексте творческие новации Державина могут быть рассмотрены с лингвистической точки зрения, как это сделал Б. А. Успенский в своей статье «Язык Державина». Исследователь убедительно показал, что использование Державиным церковнославянской лексики — это «примеры нарочитого стилистического диссонанса, столкновения высокого и низкого стилистического кода», а поэтика его текстов — это «поэтика стилистических контрастов». Однако в перспективе Державин ориентируется все-таки на «славянизированный поэтический язык, на фоне которого и обыгрывается языковое просторечие» [21, с. 798, 797, 803]. Такой прием Б. А. Успенский связывает с темой карнавала в поэзии Державина, другие исследователи считают это «непризнанными вольностями» поэта [5, с. 24].

Однако Державин, уже прославившийся своими анакреонтическими стихами и гражданскими одами, выбирает «языковую» позицию осознанно и принципиально. Свидетельством особого интереса Державина «к изучению и познанию исторических корней культуры» [17, с. 237] стало его активное участие в деятельности «Беседы любителей русского слова». «Беседа» — яркое и самобытное явление в истории русского консерватизма. Главные ее задачи сформулировал А. С. Шишков в «Речи при открытии “Беседы”...»: «Народ приобретает к себе всеобщее уважение, когда <...> любовь ко всему отечественному составляет в нем народную гордость» [24, с. 361]. И просвещение народа основано, по его мнению, «на природном языке», а «наш язык есть один из древнейших, из учнейших языков, праотец многим другим» [24, с. 375]. Защита «природного языка» и стала основной задачей «Беседы». При чем такой язык, в восприятии участников сообщества, был связан самым непосредственным образом с церковнославянским наследием. Об этом также писал А. С. Шишков: «Священные Писания равно необходимы нам как для души нашей, так и для ума. Сколько полезны они для нравственности, столько же и для словесности; ибо без

чтения и упражнения в оных не познаем мы никогда высоты и силы нашего языка» [23, с. 24].

Еще раз отметим, что это не просто рассуждения о стиле и языке, поскольку споры о них стали в то время полемикой о культурных смыслах, культурных ориентациях и культурной идентичности. Спор «архаистов» и «новаторов» был сложнейшим событием национально-культурного процесса: «борьба по вопросам языка захватывала всю толщу основных культурных проблем» [20, с. 344]. При этом самые яркие полемисты пишут статьи, посвященные одной теме: Н. М. Карамзин — «О любви к отечеству и народной гордости», А. С. Шишков — «Рассуждение о любви к отечеству». Как показала И. Сандомирская, дискурсивные инициативы и того, и другого, как и многие явления того времени, связаны с размышлениями об «исконно русском», о «русскости». Значимым был не только общий национальный пафос и традиционализм державинской «Беседы», но и то, что именно в ней созидались дискурсы национальной идентичности, традиции и отечества, «которые составляли тогда часть авангардных идей того времени» [15, с. 162–163]. Аналогичными были искания и Карамзина в это время. Он пишет, например, «Записку о древней и новой России», начинает трудиться над «Историей государства Российского».

В этом контексте и развивается духовная лирика Державина. Если в других его произведениях мы, действительно, видим смешение стилей, то религиозная тема решается поэтом исключительно в ориентации на церковнославянское наследие. Державин активно использует жанры церковнославянской книжности (переложение псалмов, молитва), он пишет грандиозную оду «Бог» и поэму «Христос». Эту поэму Е. Эткинд справедливо назвал «манифестом сторонника “Беседы” и шишковских языковых теорий» [25, с. 237]. Написана она, действительно, крайне архаичным языком. «Все эти сугубо архаические элементы, — отмечает Е. Эткинд, — призваны вернуть читателя к славянским пракозням <...>. Такую же роль играют многочисленные цитаты из Священного Писания» [25, с. 238]. Однако Державина интересует не сама по себе характеристика лингвистических единиц, а их генетическая принадлежность, связь с той или иной традицией, наделяющих слово смысловым ореолом и сюжетно-мотивным потенциалом. Его стремление к смешению стилей можно в этом случае понять как семантически мотивированное обращение к исходным семантическим корням национальной традиции. Такая творческая и языковая позиция определена и стремлением Державина к воссозданию «утраченного стилистического совершенства» [17, с. 244].

Главные новации поэта связаны с тем, что он идет по пути нивелирования любого размежевания, он ищет синтеза и целостности не только языковой, но и культурной. Этим определяется и своеобразная «разнородность»

лирики Державина. Однако цельность его поэтической системе придает особая позиция автора, решающего проблему прямых традиций и наследования, поскольку создание модели «новой русской литературы» требовало не только языка, образов, тем, идей, но и определения ее «корней», «начал» и «оснований». Идея «наследования» выражена в поэзии Державина на тематическом уровне и была завещана им как конструктивно-значимый элемент для всей последующей русской поэзии. Своеобразным «знаком» этой темы и стало имя самого поэта: например, в «Царскосельском лебеде» В. Жуковского или уже в XX веке в стихотворениях А. А. Ахматовой «Наследница» и Д. С. Самойлова «Старик Державин». Ярко проявился в последующей русской лирике и унаследованный от Державина образно-речевой потенциал говорения о «поэтическом», удивительно устойчивый и необходимо воспроизводимый другими поэтами при порождении новых текстов.

Идея синтеза, ставшая предметом рефлексии в «Рассуждении о лирической поэзии или об оде», позволяет Державину конструировать равноправное соседство вещного и даже бытового мира «русской анакреонтики» или своих шуточных текстов с высокими религиозно-философскими помыслами лирического героя в духовной лирике. Это тексты, не только насыщенные церковнославянизмами и отсылками к Св. Писанию, но и созданные на основании христианских концептуализаций, образов и мотивов, то есть на смысловых константах национальной традиции. Следует учесть, что ко времени Державина отношение к церковнославянскому наследию немного изменилось. Когда влияние европейской языковой стихии становится особенно значительным, церковнославянский язык стал сближаться с русским и осмысляться «в национально-этническом плане или вообще в плане национально-культурной традиции» [20, с. 372–373]. Поэтому духовная лирика для Державина — это и есть обращение к национально-культурной традиции, отражение своего, собственного, национального, что и наследует русский поэт XVIII века.

Одновременно проблема «своего» решается Державиным и в определении статуса его лирического героя: ведь предметом лирического переживания становится у поэта личная духовная, нравственно-религиозная рефлексия, определяющая его восприятие мира и самого себя в их духовной, метафизической сущности и связях с традицией. Так, для него важны не сами по себе, например, темы «бессмертия души», «чистоты души» или «величества божия», а их личное понимание и приятие как собственного мироощущения, противостоящего сиюминутной земной современности. Важен и поэтологический аспект таких художественных решений Державина: герой его духовной лирики — русский Поэт в его сакральном статусе, наделенный даром видения незримого и неизреченного. Державин, таким образом, «целенаправленно ориентируется на модель пророческого служения, а поэтическое поприще воспринимается им как трибуна Высшей

истины» [11, с. 65]. Такая концепция, усвоенная последующим поколением русских поэтов, могла быть создана и семантически мотивирована только в рамках духовных традиций русской культуры.

Судьба национальных традиций в культуре XVIII века, прошедшего под знаком «европеизации», оказалась сложной: слишком резким был декларируемый разрыв между своим и чужим. Но литература эпохи попыталась решить эту проблему: решая «задачу огромного исторического значения», она искала пути к «органическому синтезу» старого и нового, стремясь к «наведению моста пропастью» [17, с. 14]. Завершающим этапом этих исканий стала духовная лирика Г. Р. Державина, становление которой определено отношением поэта к церковнославянскому наследию. В этом «Державин самобытен», именно благодаря его творчеству «русская литература встает на собственные ноги» [21, с. 786].

Литература

1. Аверинцев С. С. На перекрестке литературных традиций. Византийская литература: истоки и творческие принципы // Вопросы литературы. — 1973. — № 2. — С. 150–183.
2. Белинский В. Г. Собр. соч.: в 9 т. Т. 6. — М.: Худож. литература, 1981.
3. Вендина Т. И. Из кирилло-мефодиевского наследия в языке русской культуры. — М.: Институт славяноведения РАН, 2007.
4. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. — М.: Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994.
5. Дубровина С. Ю. непризнанные вольности державинской поэзии // Вестник Тамбовского государственного университета. — 2008. — Вып. 7(63). — С. 24–31.
6. Живов В. М. Язык и культура в России XVIII века. — М.: Школа «Языки русской культуры», 1996.
7. Живов В. М. Разыскания в области истории и предыстории русской культуры. — М.: Языки славянской культуры, 2002.
8. Живов В. М., Успенский Б. А. Метаморфозы античного язычества в истории русской культуры XII–XVIII века // Из истории русской культуры. Т. IV (XVIII — начало XIX века). — М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. С. 449–535.
9. Клейн И. Пути культурного импорта: Труды по русской литературе XVIII века. — М.: Языки славянской культуры, 2005.
10. Коровин В. Л. Библейские темы в русской поэзии XVIII — начала XIX века. Автореф. дис. ... д. философ. н. — М., 2017.
11. Ларкович Д. В. Пророческая стратегия Г. Р. Державина-лирика // Вестник Сургутского государственного педагогического университета. 2009. № 2(5). С. 52–67.

12. Ломоносов М. В. Избранная проза. — М.: Советская Россия, 1986.
13. Лотман Ю. М. Русская литература послепетровской эпохи и христианская традиция // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 3. — Таллинн: «Александр», 1993. С. 127–137.
14. Романов Б. Н. Духовные стихотворения Державина // Державин Г. Р. Духовные оды. — М.: Ключ, 1993. С. 5–40.
15. Сандомирская И. Книга о Родине. Опыт анализа дискурсивных практик. — Wien, 2001.
16. Серман И. З. «Псалтырь рифмотворная» Симеона плочкого и русская поэзия XVIII века // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 18. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1962. С. 214–232.
17. Серман И. З. Литературное дело Карамзина. — М.: РГГУ, 2005.
18. Скотникова Г. В. Византийская культурная традиция в русском самосознании. Автореф. дис. ... д. культурологии. — СПб., 2003.
19. Третьяковский В. К. Рассуждение об оде вообще // Ода торжественная о здаче города Гданска, сочиненная в вящшую славу имени ... великия государыни Анны Иоанновны имп. и самодержице всероссийския. Через Василия Третьяковского Санкт-Петербургской имп. Академии наук секретаря. — СПб.: при имп. Акад. наук, 1734. С. 24–31.
20. Успенский Б. А. Избранные труды: в 2 т. Т. 2. Язык и культура. — М.: Гнозис, 1994.
21. Успенский Б. А. Язык Державина // Из истории русской культуры. Т. IV (XVIII — начало XIX века). — М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. С. 781–806.
22. Успенский Б. А. Этюды о русской истории. — СПб.: Азбука, 2002.
23. Шишков 1811 — Шишков А. С. Рассуждение о красноречии Священного Писания, и о том, в чем состоит богатство, обилие, красота и сила Российского языка, и какими средствами оный еще более распространить, обогатить и усовершенствовать можно. — СПб.: Император. типография, 1811.
24. Шишков 2011 — Шишков А. М. Огонь любви к отечеству. — М.: Институт русской цивилизации, 2011.
25. Эткинд Е. Духовная диалогия (Оды «Бог» и «Христос») // Норвичские симпозиумы по русской литературе и культуре. Т. 4: Гавриил Державин. 1743–1816. — Тарту: Русская школа Норвичского университета, 1995. С. 234–247.

СВЕТ И ЕГО АКСИОЛОГИЧЕСКАЯ СЕМАНТИКА В ПОЭТИЧЕСКОМ МИРЕ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА

В статье анализируется семантика света и образов, наполненных им, в поэтическом мире М. Ю. Лермонтова, творчески осмысляющего божественную гармонию света как сияние благодати.

Ключевые слова: гармония, свет, ангел, свеча, символика, семантика, красота, Бог

Свет занимает особо значимое место в системе творческой символики М. Ю. Лермонтова. Свет в художественном мире поэта — важнейшая бытийная категория, центральный структурный элемент его поэтики, наполненной глубоким религиозно-философским содержанием. Свет неразрывно и органически связан с категорией божественного начала и его проявлениями в земном мире. Лермонтов черпал духовные образы и мотивы из Библии, особенно вдохновляли и восхищали поэта, по мнению большинства современников, символические образы света и тьмы из Апокалипсиса святого апостола Иоанна Богослова, наполненную масштабной полисемантической. Он часто перечитывал эту книгу, наполненную особым загадочным символизмом, и сам, как талантливый художник слова, мыслил христианскими образами с глубоким религиозно-этическим содержанием. По мнению философа С. Н. Булгакова, Лермонтов — поэт-тайнозритель, «вещун некоей нездешней действительности, которая открывается ему в художественных образах» [3, с. 101]. Сочетая в себе объективное и субъективное, идеальное и реальное, художественный образ как масштабная духовная целостность воплощает в себе полноту идеального бытия духа. В онтологическом аспекте художественный образ есть факт идеального бытия и результат опосредованного и трансформированного отражения реальной действительности. В литературоведении образ принято рассматривать как ключевой элемент структуры художественного текста, который воплощает в себе фрагмент его содержания и создается с помощью выразительно-изобразительных средств. В. В. Бычков опреде-

лял художественный образ как *органическую целостность, выражающую «некую реальность в модусе большего или меньшего изоморфизма (подобия формы) и реализующуюся (имеющая бытие) во всей своей полноте только в процессе восприятия конкретного произведения»* (курсив В. В. Бычкова. — О. С.) [4, с. 268].

Современное лермонтоведение признает, что связь поэта «с православным мироощущением была не внешнетематической, а глубинно-органической. Она проявлялась в его творчестве как оценка действий и переживаний персонажей, а также лирических чувств, раскрываемых в собственном саморазвитии, наконец, как порыв к горным высотам Животворящего Духа» [18]. Православное мироощущение во многом и определило наличие в его художественном творчестве мотивов, образов и тем, наполненных внутренним светом христианской духовности. Свет в лермонтовской поэтике воплощается в образах, наполненных семантикой Добра, Любви и Красоты. Это образы Ангелов и детей, женщин и христолюбивых воинов. Предметным выражением семантики света становятся образы лампы и свечи: стоящие у иконы, они олицетворяют горение души светом искренней веры и постоянное присутствие божественной силы в земном мире. Звёзды небесные, светящиеся отражённым светом, также соотносятся с семантикой божественного Света.

В поэтическом мире Лермонтова небесный ангел выступает как носитель положительных энергий света и добра, идеала духовной чистоты, оттеняющего духовное несовершенство человека, стремящегося подражать небесным вестникам. Светлые ангелы поэта пребывают в близости не только к небесам, но и к людям, что определяет и характерную особенность лермонтовского мировидения — «разрушенность границы между антропологическим и ангелическим» [13, с. 15]. И. А. Киселёва отмечает опосредованное присутствие в творческой системе Лермонтова образа архангела Михаила [7, с. 251], за «дуалистическим» образом которого «открывается некий высший свет», тесно соотнесённый «с идеей Царства», как земного, так и небесного [7, с. 253]. Е. О. Белоусова пишет о явленной в художественном мире Лермонтова идеи торжества света над тьмой и отмечает в его творчестве такие словообразы, как «Божья тень», «Божий мир», «райские напевы», «божественный хранитель», «священная обитель» [1, с. 204]. Иногда поэт соединяет воедино христианские и мусульманские представления об ангелах («Азраил», «Ангел смерти», «Вид гор из степей Козлова»). В стихотворении «Вид гор из степей Козлова» (1838) возникает образ «полночной лампы», которую Бог «пригвоздил» к «сводам» небес, соотносимый с «застывшими волнами» пустыни, «притонами ангелов» или «дивов» [10, т. I, с. 279], которых «он наделяет даром поэтического слова». Как и в «Ангеле», в произведении образ звёзд («плывущих по морю

светил» — [10, т. I, с. 279]), отождествляемых со «спасительным маяком», зажжённым Богом, воспринимается в контексте устремленности поэта к небесному. Лермонтов соотносит образ ангела с тихим мерцанием звёзд («Лучами тихими блистая, // Как полуночная звезда» — [10, т. II, с. 116]) также и в поэме «Ангел смерти». Звезда в поэтическом мире Лермонтова имеет в основном положительные коннотации — это земной символ божества, надежды на небесное покровительство, символ славы и мудрости Создателя: это «своего рода откровение судьбы, окруженное атмосферой таинственности, поскольку находится за пределами реально воспринимаемого объекта» [9]. Мир ангельский, по словам Святых Отцов, необъятен, в нем царит духовная гармония, и потому в слове Божиим ангелы сравниваются со звёздами небесными (Иов. 38:7). В лермонтовском творчестве образ ангелов также обрамлён звёздным сиянием (поэма «Демон», стихотворение «Ангел», поэма «Ангел смерти» и др.).

Святой ангел, на стороне которого поэт пребывает и которого трепетно любит, для него не только «светозарное» существо высшего порядка, но и данность иного мира, «воин духовный» [15], на сакральном уровне вступающий во взаимодействие с человеком и земным миром. Показательно, что когда поэт желает сказать о красоте и гармонии явлений земного бытия, то соотносит их с образами ангелов. У Лермонтова главным элементом ангельской природы является не только свет, как у Пушкина, («венце из радужных лучей» — [10, т. II, с. 423] в поэме «Демон»), но и звук («Ангел», 1831). Так, в поэме «Сашка» (1835–1836) «арфы звук крылатый» [10, т. II, с. 292] сравнивается с «таинственным полетом» ангела [10, т. II, с. 292], а небесные светила «блестят», «как ангелов вечерние лампы» [10, т. II, с. 293]. Символику благодатного света, наполняющую стихотворение «Ангел», увидела Н. А. Папоркова: «Стихотворение Лермонтова „Ангел“ исполнено той чистой, пронзительной и нежной музыки, которая своим звучанием может сказать намного больше, чем рассуждения о ней... Всё уникальное и единственное, что есть в нём, на наш взгляд, заложено не традицией, а неким неповторимым внутренним светом, особым метафизическим разворотом пространства» [14, с. 147]. Для Лермонтова рай — обитель чистейшего света в ослепительном блеске лучезарных красок, гармоничного движения и музыки неземных сфер. Явление души в грешный земной мир («Ангел») представляется поэту трагедией разрыва с горным миром, с его небесными песнями, с раем, утраченным согрешившим Адамом, обрести который возможно только путём духовного покаяния и аскезы. В поэтическое сознание Лермонтова, обладающего способностью многогранного восприятия земного мира, изначально заложена субстанциальная идея света. Макромотив света — важнейший художественный приём моделирования образов ангела, женщины и воина. Свето-цветовое

наполнение данных образов приобретает особый духовно-символический смысл в аксиологической системе координат поэта и непосредственно связано с темой присутствия Бога в поэтике Лермонтова как высшей сокровенной реальности иного мира. В поэме «Демон» в духе зла поэт акцентирует, начиная со второй редакции, семантику осквернённости, нечистоты («нечистый», [10, т. II, с. 453]). А в героине, как и в образе светлого ангела, доминируют чистота и сияние: глаза девы «сияли, // Как неба утра облака» [10, т. II, с. 451]. Ее «взор ясней лазури» [10, т. II, с. 453] пленяет как ангела, так и демона. Если в третьей редакции поэт соотносит героиню с чистым ангелом по святости: они «святы оба» [10, т. II, с. 469] и сравнивает её образ с белым снегом, сгорающим «от неизвестного огня» [10, т. II, с. 473], разожжённого демоном, то в пятой редакции христианский символизм света и духовной чистоты в образе Тамары существенно кристаллизуется и укрупняется: она сравнивается с чистым «белым воском» [10, т. II, с. 488] сгорающей церковной свечи из монастырской кельи. Важной характерологической деталью портрета ангела становятся не только легкие крылья, но и особая семантика «сверхсвета» (лучезарность и ослепительный блеск), а также небесная символика колористических эпитетов белого, голубого и золотого. В иконописном каноне золото символизирует Бога: «золотой, солнечный обозначает центр Божественной жизни» [8]. Он воспринимается как «свет, исходящий от Бога и заполняющий весь мир» [16, с. 103]. Согласно утверждению Е. В. Красиковой, «лермонтовский ангел чист, светел, кроток... Иногда он пытается вмешаться в ход событий, защитить душу, подвергающуюся искушению («Демон»), но главным образом занят тем, что переносит с земли на небо души, заслужившие вечное блаженство» [9, с. 105]. Таким образом, антонимическая пара образов ангела и демона изображается контрастно: если ангел соотносится с семантикой света, теплоты, радости, добра, с иконописной колористикой белого, золотого и голубого, то демон связывается с инферальной семантикой темноты, холода, огня, печали, ненависти, колоративами тёмной гаммы — багровый и блистающий. С образом ангела света соотносится тема совершенной благообразной красоты мира, с демоном — безобразности, отсутствия в нем божественного начала.

Мотив встречи со светлым вестником в поэтике Лермонтова также является одним из магистральных. Встречи героини «Демона» с ангелом научают её добру, чистоте помыслов и действий, способствуют укреплению её души в вере и любви к Творцу, просвещают светом Божественной славы. В чистых и святых слезах ангела чувствуется его благодатная и трепетно-жалостливая любовь к Тамаре. Светлый дух в поэме явлен как активно противодействующая злу благодатная сила, при этом наделённая автором человеческой способностью чувствовать и сопереживать.

Ангельское и детское также в творчестве поэта контаминированы в семантике света. Мир детства как ангельского земного бытия в художественном мире классика связан с важнейшими онтологическими категориями: нравственностью, целомудрием, чистотой души, ясностью помыслов и поступков, непосредственностью и бескорыстием. Поэт подчеркивает в образе ребенка прекрасные качества личности: невинность и святость, бескорыстную любовь ко всем, простоту сердца, спокойную и чистую совесть как признаки непорочной души, полноту жизни и сил не только телесных, но и нравственных. Душа ребенка наполнена внутренним светом и сиянием чистой любви. В поэтическом мире Лермонтова чудесный период детства раскрывается и сопоставляется с идеалами добра, света и красоты в стихотворениях разного периода: «Дитя в люльке» (1829), «Умиравший гладиатор» (1836), «Казачья колыбельная песня» (1838), «Памяти А. И. О<доевского>» (1839), «Ребѣнку» («Ребенка милого рожденье», 1839), «Ребенку» («О грѣзах юности томим воспоминаем...», 1840), «<М. А. Щербатовой>» (1840) и др. В стихотворении «Свиданье» (1841) взрослые грешники противопоставлены детям, достойным по своей духовной чистоте быть собеседниками святых ангелов. Здесь, как и в «Ангеле» (1831), чистота песни светлого духа, слышимая воплощающейся детской душой, антитетична мирскому, греховному шуму земли. Важно отметить, что когда Лермонтов хочет подчеркнуть в образе героя его высокий жизненный статус, внутреннюю силу его духовности и нравственной чистоты, он говорит о детском смехе человека («Памяти А. И. О<доевского>»), детской улыбке (Тамара в поэме «Демон») и плаче, подобном плачу ребѣнка (Печорин, Мцыри), как высшей точке в нравственной характеристике персонажа. В чертах характера своего друга Александра Одоевского («Памяти А. И. О<доевского>») поэт отмечает «веру гордую в людей, и в жизнь иную» [10, т. I, с. 294] в соединении с «живой речью» и «звонким детским смехом» [17, с. 218]. В поэме «Мцыри» природа наделена ангельской чистотой и красотой, её сакральная богоданная иконичность и литургичность оказывается в фокусе лермонтовского внимания и так восхищает монастырского послушника Мцыри, героя поэмы. Сам Мцыри обладает уникальной способностью по-детски гармонично воспринимать окружающий мир. Его душа трепетно откликается на живое «дыхание» южной природы, которая становится не только фоном, на котором разворачивается сюжет, но и важным художественным элементом текста, способствующим раскрытию душевного мира героя.

Детское начало в понимании поэта соотносимо с образами чистого райского света. Можно сказать, что дети в лермонтовском понимании — это жители рая, переселѣнные Богом в земное измерение. Святая Царица-мученица Александра Федоровна, рассуждая о браке и семье, отмечала: «Дети — это Апостолы Бога, которых день за днѣм Он посылает нам, чтобы

говорить о любви, мире, надежде» [19, с. 225]. Дети для поэта — это благословенные Богом «чада света» (Еф. 5:8), а лицо ребёнка он видит «как лицо ангела» (Деян. 6:15). В поэтическом космосе Лермонтова, проходящего через духовные уровни света и мрака, образы детей являются символом утверждения радости жизни. Именно в атрибутах детскости являет Лермонтов миру этический идеал света и доброты.

Ангельское светлое начало присутствует и в образах лермонтовских женщин. Женщина Лермонтова — это чаще всего блондинка («И солнца отливы // Играют в кудрях золотистых») с синими глазами («Прозрачны и сини, // Как небо тех стран, её глазки»). Она обладает именно теми чертами, которые в любовной лирике первой трети XIX в. (например, у Е. А. Боратынского) ассоциировались с носительницей “небесной души”, противопоставленной “красе черноокой” с её “недобрым лукавством” [12, с. 283]. Но если в женщине поэт видит идеал непревзойденной чистоты и святости, благословлённого Богом счастья материнства, сближающий её с Матерью всех людей, Богородицей, то в ребёнке — духовное начало детства Богомладенца Христа.

Носителями сакральной символики света становятся в поэтике Лермонтова и образы русских воинов, объединённых твердой верой во Христа. В стихотворении «Бородино» светоносность русских воинов, выступающих на стороне сил добра, контрастирует с темновидностью противника, соотносимого со злыми духами. Природно-циклическое «чередование тьмы и света, идущее по нарастающей и заканчивающееся светлой надеждой на милость Божию» [2, с. 5] у русских с наступлением рассвета становится символом судьбоносного перехода от мира к войне и обратно. Если ночь воспринимается как время стихийного разгула тёмных inferнальных сил, когда по завету Христа нужно «бодрствовать и молиться» (Мк. 13:33), то наступление нового дня приносит искреннюю веру в победу сил света. В «Бородине» основной образной доминантой становится новозаветная символика света, который очищает греховную тьму окружающего мира. Свет исходит от русских как носителей Божественной Правды. Поэт неоднократно в произведении подчёркивает светоносность русских, тайный исповедальный характер их поступков, духовную этику их служения Родине, обращённость к свету и чистоте ангелоподобного жития. Она уподобляет их воинам небесного Царя и показывает принадлежность к тёмной силе зла французов, богопротивных «супостатов» (1 Пет. 5:8).

Таким образом, следует отметить, что символический макрообраз Света, занимающий центральную позицию в поэтике Лермонтова, включает в себя основные образы, такие как: образ звёзд, ангелов, ребёнка, женщины, воина. Красота — одна из главнейших основ религиозно-поэтического мирозерцания Лермонтова. Она раскрывается как в гармонии и сораз-

мерности богосозданного мира, так и в Божественном Свете. В напряжённом тяготении к вечной красоте и гармонии категория прекрасного показана автором в лирической тональности трагизма человеческого бытия. Красота выступает как спасительная сила, способная обратиться к небесам и Богу даже самую грешную душу. Образ ангела является основой православно ориентированного универсума поэта. С образами ангелов связаны мотивы спасения человеческой души: как тайного покровительства ей, так и явного (поэма «Демон»), символика тёплой молитвы и света вселенского добра. Несмотря на то что во многих произведениях поэта символика света латентна и находится во внутренних пластах текста, она вместе с тем чаще всего выражает главную художественную идею произведения — идею торжества добра над злом, а также онтологию многовековой борьбы дьявола с Богом за душу человеческую.

Художественные образы, наполненные светом, в творческом мире Лермонтова являются важной системной составляющей его религиозно-поэтического мирозерцания. Они зримо воплощают его этические, эстетические и духовные ценности. Символика света в произведениях поэта отражает лермонтовскую веру в конечную победу небесных ангелов, воинов Господнего войска, в апокалипсической битве с силами зла.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белоусова Е. О. Религиозно-нравственный смысл романтической лирики М. Ю. Лермонтова и А. И. Одоевского: дис... канд. филол. наук: 10.01.01/ Белоусова Елена Олеговна. — М., 2008. — С. 204.
2. Борисова Н. П. Шестопсалмие. Его содержание, особенности и духовный смысл. — СПб.: Сатис, 2000. — С. 5.
3. Булгаков С. Н. Свет невечерний. — М.: АСТ, Фолио, 2001. — С. 101.
4. Бычков В. В. Эстетика. — М.: Гардарики, 2001. — С. 268.
5. Горланов Г. Е. Символика звезды в творчестве М. Ю. Лермонтова. URL: <http://psibook.com/literatura/simvolika-zvezdy-v-tvorchestve-m-yu-lermontova.html>. (дата обращения: 25.03.2019).
6. Игумен Нестор (Кумыш). Тайна Лермонтова. — СПб: Филфак СПбГУ, 2011. — С. 210.
7. Киселева И. А. Творчество М. Ю. Лермонтова как религиозно-философская система. Монография М.: МГОУ, 2011. С. 251.
8. Князь Е. Н. Трубецкой. Два мира в древнерусской иконописи (фрагмент). URL: <http://zograf.ru/trubetsk.htm>. (дата обращения: 25.03.2019).
9. Красикова Е. В. Концепт судьба в космологии М. Ю. Лермонтова // Вестник Московского университета. — Серия «Филология». — 2004. — № 5. — С.104–112. — С. 105.

10. Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений в 4 т. / М. Ю. Лермонтов. — М.: Правда, 1969.
11. Ложкова А. В. «Вид гор из степей Козлова» М. Ю. Лермонтова как образец «ролевой» лирики // Уральский филол. вестник. — 2013. — № 5. — С. 24.
12. Назарова Л. Н. М. А. Щербатова и стихотворения Лермонтова, ей посвященные // Лермонтовский сборник. — Л.: Наука, 1985. — С. 283.
13. Океанский Вяч. П. Метафизическая лирика Лермонтова // Матица сербская. — Славистический сборник. — № 68. — Нови Сад, 2005. — С. 15.
14. Папоркова Н. А. Диалог с традицией М. Ю. Лермонтова в стихотворении Игоря Меламеда «И ангелов я вопрошаю твоих...» // Альманах современной науки и образования. — Тамбов, 2008. — № 8. — Ч. 1. — С. 147.
15. Прот. Сергей Булгаков. Лестница Иаковля. Об Ангелах. — Париж: Imp. de Navarre, 1929. — 229 с. URL: http://odinblago.ru/bulgakov_lestvica/. (дата обращения: 25.03.2019).
16. Рябцев Ю. С. История русской культуры XI–XVII веков. Художественная жизнь и быт XI–XVII вв. М.: Владос, 1997. — 336 с. — С. 103.
17. Усок И. Е. Герой лирики Лермонтова (1836–1841 гг.) // Творчество М. Ю. Лермонтова: 150 лет со дня рождения, 1814–1964. М.: Наука, 1964. С. 218.
18. Щеблыкин И. П. М. Ю. Лермонтов и Православие. URL: <http://www.ipro.ru/svyataya-zemlya-v-russkoy-literature/mihail-yurjevich-lermontov-5.html>. (дата обращения: 25.03.2019).
19. Царица-мученица Александра Федоровна о браке и семейной жизни // Год семьи. Православный календарь для семейного чтения на каждый день на 2002 год. — СПб.: Сатис, 2001. — С. 225.

Гончаров Сергей Александрович
доктор филологических наук,
профессор, заслуженный деятель науки РФ, президент НОКО

МЕТАФИЗИКА ГОГОЛЯ

В статье рассматриваются понятия «мистика» и «мистификация» в контексте творчества Н. В. Гоголя. Рассматривается специфика жанра литературной мистификации, обосновывается значение метафизических концептов Гоголя в контексте русской культуры.

Ключевые слова: Гоголь, метафизика, культура

Мистика, мистификация и Гоголь — три рядоположенных и соположенных явления, которые исключительно важны для культуры. На первый взгляд, кажется несколько странным соположение мистики и мистификации, но культура знает прецеденты, которые реализовали эту связь ярко и очевидно, и Гоголь в этом смысле является идеальной фигурой, демонстрирующей то, что у других выражено недостаточно ярко. Во-вторых, есть культурные эпохи, которые относятся, по определению Д. С. Лихачева, ко «вторичным стилям» (эту идею позднее развил сначала литературовед, а теперь философ Игорь Смирнов). Романтизм — именно такая культурная эпоха, его можно срифмовать и с барокко, и с символизмом.

Что может быть общего между мистикой и мистификацией? Первое, что приходит на ум, — лингвистическое, корневое родство. Мистификация появляется в европейской культуре через Францию, во французском языке в XVIII веке. Термин восходит к латинскому *mysterium* — «таинство» и *facio* — «делаю», то есть «делать таинство»; по другим версиям восходит к греческому *mystes* — «посвященный в тайну, знающий таинства», мистика от греческого *mistikos* — означает «скрытый, тайный». Этимологический анализ неслучаен в такого рода поисках, ведь этимология в некотором смысле управляет разворачивающимися в культуре сюжетами, вытягивается в сюжеты и в целые культурные практики. Важно выделить объединяющее оба понятия начало, связанное с тайной и со скрытостью. Следовательно, речь идет об отношении субъекта со сферой «другого», который не имеет привычного для чувственного восприятия выражения. Русскоязычные словари дают приблизительно одинаковое толкование понятия мистифи-

кации как намеренного введения в обман, в заблуждение. Следует отметить, что мистификации сопутствуют всей истории человечества; видно, что в каких-то временных зонах они наиболее активны, в каких-то менее. Практическим применением, прагматикой мистификации расцвечены XX и XXI века, и понятно, что в эпоху мощных, масштабных конкурентных войн, маркетинговых, политических, мистификации становятся важнейшим инструментом.

В данном случае мы обратимся к литературным мистификациям. Как показывает одно из немногих исследований — работа Евгения Ланна 1930 года — мистификация имеет большую историческую глубину, от античности до наших дней. Это заставляет говорить или думать, по крайней мере, о мистификациях как об особом виде социокультурных практик, которые востребованы культурой. Можно также заметить, что в определенные моменты происходят взрывы мистификаций, и этим взрывам соответствуют взрывы мистики (как, например, было в эпохи барокко, романтизма и символизма). Мы живем в эпоху невероятной популярности ТВ-каналов «таинственная мистика», «настоящего мистического», а многие исследователи отмечают, что сегодняшний день неразрывно связан с расцветом новых форм манипулятивных технологий, основанных на мистификациях. При такой распространенности подобных явлений, конечно, следовало бы ожидать, что и в зарубежных, и в отечественных исследованиях существует разработанная теория мистификации. К сожалению, это не так, что, на мой взгляд, может быть связано с иллюзией простоты толкования мистификации как изолированного обмана. Есть обособленные описания и интерпретации отдельных фигур в истории культуры, которыми занимаются либо музыковеды, либо искусствоведы, либо филологи, либо культурологи, — набор локальных исследований. Первые попытки создать или разработать теорию мистификаций предпринимались: в частности, в 2009 году в Вологодской области прошла летняя российско-французская школа, в рамках которой известный фольклорист Пашков отметил, что неплохо бы заняться теорией мистификации, но дальше посылов дело не пошло. Сегодня есть только две, на мой взгляд, солидные работы, которые можно отнести к теории мистификации: это работа Евгения Ланна «Литературная мистификация» (1930 года) и классическая статья Игоря Смирнова «О подделках А. И. Сулакадзевым древнерусских памятников (место мистификации в истории культуры)» (1979 года). Самое важное и самое ценное — данное Ланном определение мистификации как процесса построения нового субъекта, как способности автора «выключить свой опыт и увидеть героев чужими глазами. Это значит, что содержание психического мира третьего лица он умеет делать своим собственным». В этом суть мистификации.

Игорь Смирнов, опираясь на работу Ланна, доформулировал свое видение мистификации и связал сущность мистификации с сущностью культуры, в которой доминирует «вторичный стиль», то есть такой модус восприятия социофизической реальности, который наделяет ее чертами текста, где, соответственно, социофизическая реальность как текст требует прочтения. Стили барокко, романтизм, символизм — в общем, вторичные стили, эпохи, помеченные повышенным градусом или коэффициентом условности. Мир как текст, и создателем этого текста является Абсолют, а автор, соответственно, который создает свой текст — в какой-то степени подражает этому Абсолюту. Отсюда понятно, что в романтизме темы поэта-демиурга становятся ключевыми, расхожими. Смирнов говорит о том, что мистификатор имитирует чужое восприятие событий (то есть привносит в свою речь чужую модальность) либо для описания заведомо отсутствующих, несуществующих объектов (как были распространены подделки исторических документов, мемуаров и т. д.), либо для создания сообщений, которые вообще не поддаются проверке. Естественно, здесь сразу у всех, кто писал о мистификациях, возникает вопрос: как оценить такую странность — мастера подделок и мистификаций далеко не всегда преследуют какие-то практические цели (допустим, получение денег), уже не говоря о том, что мистификаторы не могут повысить свой писательский или какой-либо статус (потому что не могут выступить разоблачителем собственного продукта), мистификация остается в тени, и чем больше мистификация сохраняет в истории и в жизни свое функционирование, тем для автора, производителя-мистификатора значительнее, глобальнее сделанное.

Очевидно, есть практическая и сверхпрактическая задача, смысл в мистификаторской деятельности. Сущность и тайна мистификации, на мой взгляд, заключается в том, что происходит встреча создателя с создаваемым субъектом, и эта встреча обладает исключительной мощью и силой. Ведь практика мистификаторства показывает, что мотивы занятия могут быть разными, даже самыми простыми. Так, например, у создательницы Черубины де Габриаки были отклонены первые публикации, и в журнале «Аполлон» Е. И. Дмитриева сделала вместе с М. Волошиным мистифицированный продукт, а потом, когда Черубина да Габриак обрела славу, признание, реализовала себя как творец — стала писать от своего имени, но стихи ее проигрывали в сравнении с продуктом мистификации. Это не исключительный момент, а закономерность, и она дает себя знать у многих.

Происходит некое мистическое соединение того «другого», который восполняет или дает нечто, чем не обладает сам автор, когда творит под своим именем. Здесь возникает проблема отношения субъектов и субъек-

та, который конструируется автором. Оказывается, что конструируемый в зависимости от того, что конструируется, имеет очень мощное влияние на того, кто конструирует. И мистик, и мистификатор объединены тем, что находятся в отношениях с двумя реальностями: с той, где они находятся, и с реальностью, которая находится по отношению к ним в запредельности, то есть «другой». Хотя «другой» у мистика иной, нежели «другой» или «другие» у мистификатора. Отношения с «другим» мистика выстраиваются по вертикали, а отношения мистификатора — по горизонтали.

Можно провести аналогию, которая высветит суть и специфику соотношения мистика и мистификатора: это соотношение культурного героя и трикстера. Для мистификатора своеобразным культурным архетипом является трикстер, двойник культурного героя, который может выполнить любую роль, присвоить себе любого «другого» и стать любым «другим». Мистик ориентирован на прямой контакт с Богом и не может выбрать «других». Есть только одна прямая связь с Абсолютом, которая делает его подражателем Творца, в стремлении к абсолютной власти, к абсолютному творению.

У мистификатора нет ограничений. Мистификатор — креативное сознание, креативное навсегда, которое может воспроизводить и порождать бесконечное количество различных субъектов. Что стоит за этой потребностью, за этой, казалось бы, парадоксальной тягой: если я создаю продукт, и не претендую на славу, на признание, не стремлюсь к зарабатыванию денег, что мной движет? То же самое, что движет трикстером как двойником, как низовым демиургом культурного героя в тексте. Аналогично мистификатор обладает теми же возможностями, способностями, но не по вертикали, а в горизонтали.

Еще одна мотивация — определение в терминах дефицита или компенсации (как об этом пишет Игорь Смирнов): мистификатор — это *homocompensator*, он компенсирует какую-то нехватку, недостачу, ликвидирует дефицит, и за счет ликвидации дефицита получает то, что потом не требует публичного признания, он получает свое, хотя на этом взаимодействии с другим и тоже на своеобразной компенсации строятся и отношения мистика. Мистика и мистификация — полюса одного родственного явления, через которые индивидуум пытается ликвидировать дефицит и поступает как «человек компенсирующий», с той только разницей, что мистик — индивидуум, у которого гипертрофированная оценка себя, а мистификатор — индивидуум, у которого заниженная оценка себя, это «гипотонический», если так можно выразиться, тип творящего субъекта.

Если переходить к культурным практикам и текстам видно, что мистификация идет рядом с мистикой. Часто конкретные исторические фигуры стремились проникнуть в таинственное и овладеть тайной и тайными зна-

ниями, что подтверждает демиургическое стремление «овладеть»; такие мистификации рифмуются отчасти с самозванством, потому что предполагают узурпацию прав и статуса другого за счет конструирования. А узурпация этих прав открывает те возможности, которые может реализовать новый сотворенный субъект. В книге Козлова «Тайны фальсификации: анализ подделок исторических источников XVIII–XIX веков» есть очень точное вскользь брошенное замечание к ответу на вопрос, что же движет мистификатором: при внезапном появлении в культурном поле какого-нибудь якобы нового исторического документа начинает меняться само это культурное поле, даже история, и именно в этом стремлении поменять ход истории, войти в историю и изменить ее направление, и есть та самая демиургическая способность или потребность, к которой прибегают мистификаторы.

Посмотрим на тексты Гоголя сквозь призму связи мистификации с ликвидацией дефекта. Вспомним, например, «Вечера на хуторе близ Диканьки». Вообще эпоха романтизма часто создает вымышленных авторов, от лица которых якобы ведется рассказ (в частности, Рудый Панько) — это общая, распространенная практика текстопроизводства первой трети XIX века. Но также мы замечаем, что все эти рассказчики или истории, во всяком случае, у Гоголя, связаны с дефектом. Испорченная рукопись у Шпоньки, текст, который утащила свинья, косоглазый, хромой или ущербный в том или ином отношении персонаж — мир предстает ущербным. При том, что мистификаторское сознание, порождающее этот мир, осознает и ощущает себя частью какого-то другого целого, метафизического целого. И это ущербность не эмпирического мира, она — след и отражение (тем более в романтизме) ущербности мира умопостигаемого.

Для романтических текстов (помимо того, что жизнь есть текст и требует интерпретации), как это замечательно показал Игорь Смирнов, характерна и рефлексивность. Любой объект, попадающий в романтическое поле, не равен себе, а это неравенство себе допускает как минимум двойную мотивировку и двойную интерпретацию. Причем этот объект как отражается в эмпирическом, так и проецируется в трансцендентный мир. Поэтому персонаж, допустим, красавица — она же и ведьма («Миргород» Панночка), она же и старуха, и т. д. Или прекрасная Оксана, косы которой вились, подобно змеям на голове, — сразу подключаются демонические или inferнальные мотивы, персонаж начинает двоиться. Весь мир двоится, распадается на какие-то двойнические зеркальные мотивы, что характеризует и рефлексивность и нерелексивность романтического мира.

Об особенностях практики Гоголя следует сказать еще одно. Мистику и мистификацию можно рассматривать как имитацию. Культура вырабатывала конкретные формы имитации высших образцов, создания имита-

ций, которые включают человека в другое измерение за пределами эмпирического. В культуре первой трети XIX века — это подражание Христу Фомы Кемпийского (до Гоголя весь немецкий пиитизм этим был увлечен). Мистик воспроизводит вертикальное подражание подражанию, и Гоголь сам пытался следовать в своем жизненном поведении в жизнестроительстве этому тексту, советовал настоятельно читать его и другим.

Гоголь начинает свой путь в литературе как романтик, начинает стремительно осваивать общеевропейскую энциклопедию мистики, а романтизм был своеобразной формой мистического сознания, по словам Жирмунского. Александровская эпоха породила людей очень энергичных и в то же время очень нестабильных, динамичных, у которых, вероятно, были проблемы с идентичностью, потому что они сразу себя мыслили в системе различных контекстов, и контекст этот, в значительной степени, формировался многими импульсами: с одной стороны русское масонство с Сен-Мартеном, Бюма, идеи, развивавшиеся за рамками внецерковной религиозности — вольных каменщиков и т. д. Не только Гоголь, но многие деятели эпохи действуют по принципу вторичных стилей, живут и представляют стилизованные образы. История знает веселого Языкова, поэтизовавшего дружескую пирушку, вино, в то время как на самом деле это был очень серьезный и скрупулезный человек. Многие выстраивали свои образы через литературу, мистифицировали себя, мистифицировали современников до такой степени, что случались различные казусы и курьезы, когда реальные лица не совпадали с тем, что они производили.

Гоголь — человек особой культуры, не малоросс, не великоросс, человек который в своей среде — Нежинской гимназии — провел часть жизни, а потом приехал в Петербург, и который, в отличие от некоторых своих современников, не остался малороссом и в Петербурге, всегда ощущал свою неадекватность ни одному определению. Эта неопределенность Гоголя была очень яркой, вероятно, на нее повлияли самые ранние биографические обстоятельства — первое и раннее столкновение со смертью, ощущение и переживание тех чувств, которые его сблизили с запредельным (ранняя смерть его младшего брата, отца и т. д.). Его раздвоенность и пограничность обнаруживала себя во многом, к примеру, в странностях. Гоголь любил играть в комедиях в гимназии, но никогда не играл роли, которые соответствовали бы его возрасту — либо играл стариков, либо исполнял женские роли, переодевался, — находился в стихии вроде бы комизма, за которым стоят вопросы более глубинного порядка: я и «другой» Гоголя, с кем и чем он себя идентифицирует, как перебирает в поиске то, что определяет его суть.

Гоголь входит в культуру и начинает как мистификатор, творческая линия его — линия от мистификатора к мистику. «Ганс Кюхельгартен» —

чистейшей воды мистификация, он выдал ее под псевдонимом Алов, некоторое время подписывался четырьмя нулями, но не имел успеха, уехал в Германию. Все его биографические действия, отношения с друзьями, близкими, даже с родными, строились по логике мистификации: никто толком не знал, откуда, например, отправлено письмо — он сидел в Москве и подписывал письма «из Вены», или «из Берлина», друзья не знали, над чем он работает, это был человек вообще трудноопределимый. По свидетельствам современников, те, кто наблюдал одно и то же его появление, давали совершенно разные, порой диаметрально противоположные интерпретации (его известные лекции в Петербургском университете).

Перед нами некое тотальное расслоение. Гоголь предстает человеком романтической эпохи, человеком рефлексивным, он не равен себе в течение всей своей жизни. В этот поведенческий текст (именно текст), который постоянно интерпретируется современниками, Гоголь сам постоянно «подливает» свои интерпретации, ведь он известен как автор-комментатор.

Все мистификаторы находятся в автокоммуникации. Гоголь автокоммуникативен, что создает окончательное марево в его восприятии, потому что перечень ролей его, репертуар невероятно велик: он странник, монах — то, что ведет его к полюсу мистика, и в то же время он — блестящий рассказчик, веселый мистификатор, игрок — другой полюс. Когда он выступает странником и монахом — полоса глубокой депрессии, болезни, а потому заметно, что болезнь тоже есть встреча с «другим». Замечу, что ты не сможешь сыграть какую-либо роль, если в тебе нет этого «другого». В гоголевской ранней прозе (Вечера на хуторе близ Диканьки) есть очень важная фигура субстанционального двойника, темного, который высвечивает какую-то другую, сверхъестественную природу персонажа. Часто это два персонажа, но потом обнаруживаются между ними объединяющие признаки, и происходит склейка: на самом деле это уже один персонаж, только вытянутый на психокинетической оси, когда-то прошлое, а теперь настоящее, но одно и то же лицо, одна и та же история, одна и та же география. Приблизительно так себя ощущал и Гоголь: с одной стороны, странником-монахом, с другой стороны, он ощущал в себе то метафизическое зло, которое персонифицировал в своем творчестве. Это служило определенной причиной разлада. Как только Гоголь покидал зону болезненного состояния — он выходил в зону мистификации. Общая его линия, общий вектор эпохи сороковых годов попытка выпрямить эту амбивалентность, снять рефлексивность. Гоголь пытается мыслить и строить себя только в одной парадигме — только как мистик, поэтому, естественно, он превращается в учителя жизни, в проповедника, который начинает учить не только непосвященных, но и давать советы даже посвященным, что вызывает шок у служителей церкви. Можно сказать, что Гоголь предстает в культуре как

динамичный текст, подверженный самым разнообразным интерпретациям, который сам себя интерпретирует, — явлением, которое обнаруживает, как мне кажется, колоссальное креативное преимущество в стихии мистификаторства.

И в целом, если бы не было мистификаций в культуре, даже подложных исторических документов, то многие сопутствующие явления, например, историческая наука, не получили бы такого продвинутого и мощного развития, как они получили благодаря мистификации.

Последнее замечание о мистике. В текстах Гоголя заметно обилие таких предикаций, как «светит, сияет», «вода», «зеркальность», «блестящий», «роскошный», украинская либо ночь, либо полдень. Легко обнаруживается контекст — упор на это же делается, например, у Сен-Мартена. За счет таких мотивно-тематических комплексов текст начинает приобретать черты метафизического текста, начинает фонтанировать этими отблесками, мерцать, и в этом мерцании читатель находит или приживает то причастие к трансцендентному, которое вызывало ощущение открытия иного сущего, которого в обыденности, без искусства и литературы человек не мог открыть.

Татьяна Александровна Кошемчук
доктор филологических наук, профессор
Санкт-Петербургского государственного аграрного университета

**МАКСИМИЛИАН ВОЛОШИН
В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ:
ПУТЬ ЧЕРЕЗ АНТРОПОСОФИЮ К РОССИИ**

В статье рассматривается духовный путь М. А. Волошина через антропософию к теме России в его поэзии и в жизни во второй творческий период. Показано, как тема русской революции развивается в его стихах на основе полученного от Р. Штейнера в Дорнахе 1914 г. и обретая самобытное звучание с опорой на православную традицию. В связи с этим осмысливается место Волошина в русской культуре, означенное уникальным циклом стихов о России, который подробно рассматривается в статье, а также христианской позицией в гражданской войне, спасенными им жизнями, феноменом Дома Поэта, наконец, самой личностью Поэта, явившей русскую всеотзывчивость, художественную одаренность, жертвенное служение людям и деятельное противостояние злу в истории.

Ключевые слова: Волошин, символизм, антропософия, Россия, русская революция, Православие, Дом Поэта

Литературоведение применительно к таким творцам русской литературы, как М. Волошин и А. Белый, при всей очевидной значимости этих имен, подходит нелегкими путями, в силу явной особенности их положения в русской культуре. Непроста итоговая цель исследований — определение места в ней этих поэтов и мыслителей, которым посвящено как будто небольшое количество написанного, но волошиноведение по большей части имеет биографический характер; статьи, посвященные творчеству поэта, чаще периферийны в отношении поставленных задач. В недавно вышедшем томе «Максимилиан Волошин: pro et contra» [1] собраны статьи, всецело посвященные мировоззрению Волошина, дается полная картина достижений волошиноведения в ключевой области исследований.

В целом место в русской культуре определяется творческим гением в мыслительной сфере и художественным даром воплощений. Мировоззрение художника, как нигде, в случае русской культуры — важнейший фактор: способность охватывать мир мыслительно, претворяя эту мыслительность в художественные творения. Освоение же мировоззрения как Волошина, так и Белого — сложнейший процесс, долженствующий быть

соразмерным пути и духовному труду, который был заложен как основа творчества этими мыслителями-поэтами. С иными творцами Серебряного века дело обстоит иначе. К стихам и прозе Бунина, например, филологу-русисту можно подойти и без специальных усилий, ибо достаточной подготовкой может стать подобающая осведомленность в русской культуре и причастность к ее христианским основаниям; потребно серьезное знание истории религии и богословия — при знакомстве с поэтами, обращавшимися к созданию собственных религиозно-философских концепций; для понимания В. Иванова от исследователя потребуются, помимо означенного, знание античности. Случай Волошина и Белого особый: для их глубинного приятия потребуются еще и труд постижения антропософии, ключевого духовного явления для их мировоззрения, в русле которой они творили свои литературные произведения и созидали свои жизни. В томе «Максимилиан Волошин: pro et contra» [1] выявляется два типа оценок его места в литературе, в обоих случаях полярных: во-первых, поэт с лица необщим выражением второй волны русского символизма, перешедший или не перешедший на сторону советской власти. Во-вторых, значительный поэт и мыслитель, пришедший к антропософии и творивший в ее русле, — или же: прошедший через антропософию и обратившийся к Православию. Или не обратившийся и подлежащий за ересь анафематствованию. Очевидно, что различные мировоззренческие установки разных эпох и разных авторов диктуют оценку творчества поэта. Стоит попытаться подойти к поэту иначе, сообразно его, волошинскому, отношению к различным явлениям культуры.

Прежде всего: стоит вписать творчество Волошина в череду эпох русской литературы. Сама смена поколений в этом процессе загадочна. Русская классическая литература зиждилась на христианских основаниях (что в современной науке уже не проблемный вопрос, а прочное обретение), на этой основе далее можно исследовать не те или иные частные темы, а сами судьбы писателей и поэтов и выявлять значимость в них Православия: христианство могло актуализироваться сознательно и обдуманно, оно могло быть возведено в убеждение или пребывать в душевных глубинах, сказываясь оттуда в художественных образах и в строе мысли, могло с той или иной плодотворностью действовать в жизненных путях, подчас весьма драматических, и приводить к различным итогам. В последней четверти XIX века эту — ставшую классической — литературу фактически затмевает, на внешнем плане литературного движения, либерально-атеистически-революционное общественное течение, в критике господствующее. Базаровское поколение, отображенное Тургеневым, обрело с годами авторитетность, стало господствующей либеральной силой, но преимущественно не в художественной, а в критической области, при этом чрез-

вычайно нетерпимой ко всякого рода «мракобесию»... А оно вскоре сказалося в культуре — в явлении нового поколения. На смену либеральным и демократическим отцам пришли вдруг — иные дети, целая плеяда душ, вопреки отцам-атеистам и идейным деспотам, они обратились к религии, мистике, философии. Престарелые Базаровы не просто отвергли своих декадентствующих детей за их религиозные увлечения, за отступничество от атеистической религии и вообще от священных общественных идеалов, но подвергли детей — настоящей травле, жестокость и несправедливость которой не имели равных. Первое поколение символистов принимают удар и отстаивают свои идеалы в жестокой полемике [о борьбе литературных поколений подр. см: 2]. Волошин же, как и Белый и Блок, входит в мир культуры второй волной новой эпохи, когда уже не нужно было противостоять либеральной травле, победа уже достигнута: символисты завоевали симпатии публики. После рубежного 1900 года — года смерти Соловьева и Ницше, стремительно, всегда стремительно развивающаяся русская духовность, только лишь утвердившись в своей тяге к идеализму, а далее и к корням, к христианству, особенно в своей петербургской ветви, уже переходит к собственному самобытному творчеству на этих путях и к задачам синтетических трудов. Волошину и Белому — их особенность в русской культуре созвучна одна другой — не нужно было включаться в яростную полемику, в этом уникальность их поколения: им дана была возможность длительной и спокойной философской и общекультурной выучки, так, Волошин едет в Париж ради освоения европейской культуры и истории религий, Белый штудирует годами немецкую философию и созидает теорию символизма. Особенно ярко эту редкую в русской культуре возможность школы как освоения сделанного в Европе и как нового прочтения собственной классики — в полутора десятилетиях обозначил Волошин: сейчас можно быть в Европе, еще есть время, а потом — «в Россию окончательно и навсегда» [3, с. 501], когда начнутся катастрофические события. Белый и Волошин как будто идут разными путями, чтобы встретиться в год начала катастрофы в первой ключевой точке эпохи: в Дорнахе 1914 года. С этим событием связана в целом их роль, их место в русской культуре, обретение из первых рук антропософского знания, в самом средоточии этого христианского движения европейской культуры, с первой встречи — у Волошина в 1905 году — опознанного ими как выдающееся явление. Теперь, накануне русской катастрофы, они оба проходят свои последние уроки для грядущего переживания русской истории — в средоточии европейской трагедии, — чтобы действительно окончательно и навсегда, как это и сбылось в жизни Волошина, обратиться к России. Именно в этой точке — в Дорнахе 1914 года происходит рождение нового поэта, словами К. А. Свасьяна: он «заговорил голосом Архангела России» [4, с. 685].

Если мы в целом оцениваем итоги волошинской творческой работы, то именно обращение к теме России будет знаменовать решающий поворот. Сделанное им ранее за 15 лет — это один небольшой по объему том лирики, насквозь концептуальный, прослеживающий путь поэта до обретения антропософского знания. Цикл критических статей. Первые успехи в акварельной живописи. Самое существенное — обретение прочного мировоззренческого основания для последующего. Далее же еще полтора десятилетия: лиро-эпические циклы стихов о русской революции и об истории России, которым нет равных в поэзии. Цикл «Путями Каина» — концепция пути европейской цивилизации, выявленная в белых стихах. Наконец, поэмы о русской святости. Последняя поэма — «Владимирская Богоматерь» — кульминация русской православной темы поэта. В иных сферах творчества: литературная критика, тысячи акварелей. Сам феномен Дома Поэта — едва ли не главное культурное социально-значимое творение 20-х годов: единственное место, общественно значимое, в России этой поры, где сохранялась свобода и мысль, где без страха говорилось обо всем, о судьбах страны и русской культуры, и через эту атмосферу свободы, мысли, культуры проходили 200–300, даже 400 человек в год, представители творческой интеллигенции. В центре всего творчества, литературного и жизненного: Россия, ее судьба и трагедия.

«То, что ныне развивается в России, — говорил Рудольф Штейнер о революции, — это, по существу, лишь реализация того, что было позволено на Западе» [5, с. 295], революция «имеет мало общего с самой Россией» [5, с. 319], большевизм есть «инородный импорт» [5, с. 322], западные творцы социалистического эксперимента стремились подвести к нему Россию через свержение царизма и управлять ходом эксперимента: навязать стране немислимую социальную структуру на марксистских, пролетарских основаниях, которая недопустима для них самих, но будет способствовать господству над Россией. Социальный вопрос с неизбежностью должен был проявиться в Европе, — подчеркивал Штейнер, — но британские логи стремились перенести его в Россию. И в то же время, что может показаться противоречащим: речь шла о вещах, «которые должны прийти, потому что ныне они уже действуют в подосновах душ, в регионах сил, которые еще не стали феноменами, но которые являются силами и становятся феноменами» [5, с. 295]. То есть силы, действующие в революции, были внутренне заложены в народном организме. Скрытые до поры, они подспудно действовали в русских душах, — и умело направлялись в то русло, которое способствует выполнимости внешних, разрушительных для России замыслов. Происходящее было ощутимо для Волошина, так что с самого начала XX столетия он ждал русских революционных событий, причем «в формах еще более тяжелых» [6, с. 236]. Но время еще было дано — так в первые годы века

говорило волошинское внутреннее ощущение зреющих изнутри и возвращаемых извне сил. Для него первая волна русской революции не была событием определяющим: творящие историю силы порождали лишь пробные феномены, предчувствия и предвестия (так Волошин назвал свои ощущения хода истории), позволяя пока заниматься своим и внутренним. И он предавался изучению европейской, прежде всего французской культуры, и освоению всех плодов духовных традиций, а с 1905 года — и антропософии. Духовные поиски были окончены — после этой встречи с Рудольфом Штейнером. А в 1914 году переживание европейской катастрофы из Дорнаха сыграло роль подготовки к своему грядущему: для восприятия русской трагедии потребна была антропософская выучка — ради собственной миссии, личных задач, каковых не ставил себе ранее ни один поэт. И судьба предусмотрительно привела его в Дорнах буквально в день начала мировой войны, перед самым закрытием границ. На слова Рудольфа Штейнера, что он приехал, но уехать уже не сможет, Волошин ответил: «Я приехал для того, чтобы остаться» [6, с. 169]. И вот завершено десятилетнее антропософское ученичество — позади и волошинская подавленность явлением Штейнера, слишком громадным; оно мешало внутренним творческим силам. Нужна была дистанция, чтобы полученный импульс претворился в собственное творчество. Так был решен отъезд от Штейнера — к разочарованию русских друзей-антропософов и к глубокому изумлению М. Сабашниковой — по ее горьким словам: едет из Дорнаха — к ничтожнейшим французам!

Волошину — хочется сказать: прирожденному парижанину, ибо французская культура вошла не только в плоть и кровь, но даже, казалось, и в духовную сущность его, — и его любви к Парижу пришлось пережить серьезное переосмысление. Волошин был слушателем лекций Штейнера о духах народов и о сущности развертывающейся войны. Четкие эфирные формы французских душ, которые Волошин умел столь чутко воспринимать и ценить в их искусстве, с тонко разработанной формальной дисциплиной, необходимой для русской души, — ему пришлось осмыслить как мешающие русскому духу. Тем не менее верность многолетней привязанности взяла свое. Но... он приехал в Париж — не для того, чтобы остаться, но — чтобы уехать! Скоро ему стало ясно непредвиденное: Париж исчерпан навсегда. Его последние творческие дары — стихи о войне, они пришли именно в военном Париже, душевно близком. После опыта войны изнутри сначала немецкой, а теперь — французской культуры оформилась и сформулирована волошинская позиция стояния между врагами (в потоке стихотворений 1915 года): «один среди враждебных ратей», когда «...нет ни врага, ни брата: / Все во мне, и я во всех...» [7]. Поэт стремится «...благословить / Убийц и жертву, / Врага и брата», и о том его молитва: «Дозволь не разлюбить врага / И брата не возненавидеть!» Двуединство вражды и братства:

«Враждующих скорбный гений / Братским вяжет узлом» — осмыслиется Волошиным согласно закону сверхчувственного единства противоположностей, не раз сформулированному им: то, что здесь, на земле, вражда, то духовно — любовь, причем осуществляется это претворение не человеком, но — скорбящим гением-ангелом, стоящим над народными душами. Из его импульса Волошин обретает далее, в годы гражданской войны, силу молитвы за тех и за других:

А я стою один меж них
В ревущем пламени и дыме
И всеми силами своими
Молюсь за тех и за других... —

и молитвы поэта становятся деяниями, спасением десятков и десятков жизней — тех и других, связанных узлом братства: «Я ж делал все, чтоб братьям помешать / Себя губить, друг друга истреблять». И стоит отметить, что поставленное Волошиным как первейшая задача — остановить человека, готового погубить свою душу («себя губить»), убивая врага. В созвучии с народным русским отношением к преступнику как к несчастному, погубившему себя.

Факт жизни М. Волошина: до 1915 г. он не писал о России. А после 1915 года — отступают все иные темы, кроме России. И этому снова удивляются близкие, даже М. Сабашникова: откуда вдруг у него все русское, у него и книг таких нет. Аделаида Герцык, одна из тех, кому во многих годах был открыт внутренний мир Волошина, глубокая христианская душа в русской поэзии: «У Вас появилось чувство родины, и это так дорого и делает Вас бесконечно нужным и близким всем нам» [8, с. 166]. А. М. Петрова всегда стремилась привлечь внимание Волошина к русской теме, к пониманию Православия, и на ее упреки в равнодушии к родному он отвечал: придет час. Теперь она благоговейно изумляется духовными прозрениями в стихах Волошина, и — как русская, как православная, приносит свое глубочайшее почтение тому, что звучит в его стихах [см.: 9]. И эти, ближайшие друзья поэта приемлют их уникальное своеобразие — соединение антропософии и Православия, придающее глубину и объемность волошинскому пониманию России.

Именно Штейнер дал к тому решающий импульс — к самой теме и к ее разрешению. Один из ключей к ней: прожитые в собственной душе, получают выражение в волошинском творчестве те строки Штейнера, которые он произносил в начале каждой лекции во время войны:

Из мужества бойцов,
Из крови сражений,
Из страданий покинутых,
Из жертвенных деяний народа

Вырастет духовный плод —
Если души в духовном сознании
Направят свои помыслы
В царство духов.

В волошинском стихотворении 1915 г. после вопрошаний:

Не ты ли
Неволил разум
Принять свершенье
Непостижимых
Твоих путей... —

возносится молитва о понимании смысла происходящего (стихи этого года сплошь молитвы):

Так дай же силу
Поверить в мудрость
Пролитой крови;
Дозволь увидеть
Сквозь смерть и время
Борьбу народов,
Как спазму страсти,
Извергшей семя
Всемирных всходов!

Волошин говорит не о духовном плоде страданий — но лишь о семени, о зачатии грядущего — в смертельной борьбе, подобной любовному поединку. Так соединяя контрастные чувства, земную и явную ненависть уподобляя горячей невидимо любви, поэт обращает к духу своего народа настоящий молитвенный призыв: дозволь увидеть в войне всходы будущего! А в 1918 году в России, когда — при торжестве народа, праздновавшего демократическую революцию, а перед Волошиным уже распахивались будущие неисчислимые бедствия, — в этот канун Архангел ли России и впрямь коснулся его души и даровал ему ту силу и ту веру, о которой он просил? Он пишет с изумлением:

Ни выхода, ни огня...
Времен исполнилась мера.
Отчего же такая вера
Переполюет меня?
Для разума нет исхода.
Но дух ему вопреки
И в бездне чует ростки
Неведомого восхода.

И душа России, по слову поэта, тоже знает эту окончательную и несомненную плодотворность свершающегося, но вновь не о плодах речь,

а лишь о восходах. И в хаосе событий весны 1918 года, когда нет ни проблемы надежды на скорое разрешение, поэт говорит, обращаясь к душе России (он теперь только и обращается, что к душе России): Но ты уж знаешь... — что происходит нечто разуму не данное, но предначертанное свыше:

Что, как молитвенные дымы,
Темны и неисповедимы
Твои последние пути,
Что не допустят с них сойти
Сторожевые Херувимы!

Волошин немного знал в это время о том, что говорил Штейнер о России и о происходящем в ней. Но он воочию наблюдал, как разверзлась бездна и как то, что было в подосновах душ, в их инстинктах, теперь уже буйствует вовне — то, что стремились вызвать чуждые силы, вырвалось на волю. Ученик антропософии, он знал, что действительность можно заклинать лишь пониманием. Действительность предоставила ему невиданные по масштабам задачи для понимания и небывалое в истории зло — для заклинания. Тогда же — вновь в обращении к России явлена им заданная штейнеровская мысль о смысле страданий, созвучная с темой евангельского зерна, которому суждено умереть, падши в землю, и дать много плода:

...семя, дабы прорасти,
Должно ислеть...
Истлей, Россия,
И царством духа расцвети!

Это будущее России дано поэту в его глубинном чувстве, как и многим русским мыслителям, но Волошин, в русле антропософии, об этом будущем как средоточии следующей духовной эпохи говорит с полным, глубоким знанием и с безусловной верой. Он называет эту грядущую эпоху Славией, двойным именем («Пусть slavus — раб, но Славия есть слава, / Победный нимб над головой раба»), связывая с ней тот духовный плод, который возникнет из жертвенных деяний народа, — неизбежно и необходимо: «Как Солнца бег нельзя остановить...» — так явится и Славия. И искомый смысл происходящего самосожжения, крест уничтожаемой России, — поэт формулирует как всемирное служенье. Волошин повторяет эту мысль Достоевского и ряда русских мыслителей об исторической миссии России — но эта мысль иначе зазвучала теперь:

России нет, она себя сожгла.
Но Славия воссветится из пепла.

Волошин находит это обетование и в народной душе, как оно сказывается в легенде о граде Китеже. Поле сил русской душевности двулико: это и вырвавшаяся наружу вольница, разрушительная стихия, буйствовавшая и прежде в народных мятежах, культивируемая теперь сознательно дейст-

вующими враждебными силами. Но это и не поддающаяся учету извне — страстная религиозность, глубокая смиренность, которая уравнивает разгул страстей в самые трагические времена распада. Волошин показал это в образе града Китежа, ушедшего на дно озера Светлояр, спасая свои святыни от врагов, — легенда связывает это с татарским нашествием — и по-прежнему живой Китеж гудит колоколами на озерном дне. Он являет себя в душах людей. Образ града Китежа у Волошина знаменует глубинные и скрытые силы русской души, светлый лик идеального града есть чаемая, духовно устроенная жизнь, таящаяся в недрах душ как сила, которая однажды также — неизбежно станет феноменом, то есть не может не осуществиться. А пока и в самом революционном буйстве —

На дне души гудит подводный Китеж —
Наш неосуществимый сон!

Потому пройдут страшные годы, и народ, вчерашний буйствующий раб, от угольев революционного пожара — «затеplit ярую свечу». Так исполняется штейнеровское условие: если души обратятся к духу. Оно налицо в сожженной страданиями России, в ее обращении к Богу. Но в штейнеровском сгущенном тексте говорится и о духовном сознании — и Волошин видит в окружающих лицах одухотворенные, просветленные, прокаленные лики тех, кто способен не только чувством, но и полнотой сознания переживать происходящее. И прежде всего эту способность несет в себе сам ПЭТ в своем молитвенном предстоении за Россию. Он созерцает разливы страстей, жестокостей, греха и столь же глубокое и истовое покаяние — и вне этих православных категорий невозможно говорить о России, и Волошин подчеркивает именно эту двойственность в проявлении единой сущности: страстность мятежей и иступленность веры. Он и сам в полной мере разделяет этот народный тип духовности — при всей утонченности и углубленности сознания, при всем благородстве разума. Так, в 1918 году он переживает грех предательства родины («С Россией конечно»), вплоть до призыва всех кар за эту — нашу, всего народа, — вину. Мы, наше поколение, и интеллигенция и народ, — пишет он: Россию «проглядели, проболтали...» — и нам надо искупить грех предательства, успеть отстрадать — через поволенные, просимые в молитве поэта, страстно призываемые кары:

О Господи... пошли нам все мыслимые беды —
...Германцев с запада, Монгол с востока,
Отдай нас в рабство вновь и навсегда,
Чтоб искупить смиренно и глубоко
Иудин грех до Страшного Суда!

А уже через год (1919) он мучительно, страдальчески описывает («На вокзале») всех бездомных, сорванных со своих мест, все сословия — всю

Россию, и о ней упование поэта: из-за безмерности ее страданий не заслуживает ли она — уже сейчас — прощения?

Не всё ли и всем простится,
Кто выстрадал, как она.

Отзовутся далее сбывшиеся сверх меры муки, и «проглядели, проболтали...» — в «Заклятье о Русской земле» 1919 года: «...встань, Русь! подымись, / Оживи, собери, страстись...» — заклинает поэт:

Чтобы мы его — Царство Русское —
В гульбе не разгуляли,
В пляске не расплясали,
В словах не разговорили...

И далее вновь звучит штейнеровское, о плодах: поэт творит свои заклипания, чтобы Царство Русское цвело —

Жизнью живых,
Смертью святых,
Муками мученых.

В 1920 году он пишет о том же как об обретенном твердом знании:

Из крови, пролитой в боях,
Из праха обращенных в прах,
Из мук казенных поколений <...>
Из преступлений, исступлений —
Возникнет праведная Русь.
Я за нее за всю молюсь
И верю замыслам предвечным...

Так живет в стихах поэта заданная Штейнером тема, варьируемая в тональности евангельской, соединяясь с сугубо русской, православной душевностью — в ее двойственности греха и глубокой веры и в устремленности к невидимому граду будущего.

Волошин пишет в годы революции прежде всего — о происходящем с Россией. Но в русской революции Волошин осознает и выражает поэтически и те внешние враждебные силы, которые способствовали снятию всех печатей и перенесению в Россию социального экспериментирования. Об этом у Волошина: социального вопроса вообще не было в России, земледельческой стране, в той форме, о которой говорила марксистская теория. «Наш „пролетарий“ — голытьба, / А наши „буржуа“ — мещане». И нам был неведом «грозный демон „Капитал“». Или: «Буржуя не было, но в нем была потребность: / Для революции необходим капиталист, / Чтоб одолеть его во имя пролетариата» — и «буржуй» был наскоро сколочен из осколков разных сословий для последующего поголовного уничтожения. Так что революционная теория, которую усвоила интеллигенция, имела дело не с реальностями, а с «призраками»:

России душу омрачая,
Враждуют призраки, но кровь
Из ран ее течет живая.

И в этом кровопролитии Россия вновь осуществляет свою жертвенную миссию по отношению к Европе, как ранее, в период татарского нашествия, взяв на себя двухвековое противостояние ему:

Не нам ли суждено изжить
Последние судьбы Европы,
Чтобы собой предотвратить
Ее погибельные тропы.

Так конкретизирует Волошин идею всемирного служения России. Эту погибельную миссию поэт приемлет:

Пусть боль от наших ран не наша,
Но да не минет эта чаша
Чужих страданий наших уст.

Приняв стигматы чужих распятий, чашу чужих страданий, Россия защитит Европу от гибельности революций — они будут и там, полагает Волошин, но культура не будет уничтожена.

В итоге Волошин соединяет обе линии в единство исторического замысла о России — замысленное извне зло и внутренние судьбы народной души:

Мы все же грезим русский сон
Под чуждыми нам именами.

В истории неотвратимо совершается то, что духовно необходимо, — говорил Штейнер. Волошин обращен к этой неизбежности происходящего, с подчеркнутой Штейнером недопустимостью вносить сюда морализаторство или теоретизирование: необходимое нужно наблюдать без вопроса, как такое вообще может совершаться. Неизбежное окрашивается — по-русски, неизбежным же, иным вопросом: как лично мне, стоящему в эпицентре трагедии, принять и оправдать эту неизбежность — гибели столь многих, когда даже ценой своей жизни можно спасти лишь некоторых. Волошин говорит о духовной необходимости происходящего — на православном языке. Он говорит о Господней воле, ибо в богомыслии Волошина, в конечном итоге, мировая необходимость есть то, что поволено Богом. Можно пережить всё, как это свойственно русскому человеку, если знать: на то Господня воля. «Не будь на то Господня воля — Не отдали б Москвы» — звучит у Лермонтова о наполеоновском нашествии. И в невиданных ранее кровопролитиях и жестокостях — на вопрос Бога «Таким мой мир приемлешь ли?» — Иов — человек — сам Волошин — отвечает: «Приемлю!» Отсюда волошинское «Благословение», оно говорит не языком Штейнера — внеличного анализа духовной ситуации, но на языке библей-

ском, духовно страстном и грозном, полном жестких контрастов и невозможных соединений — о безжалостной любви, о грозном благословении, о неумолимости милосердия. И заговорила у Волошина сама эта необходимость — Бог, слово предоставлено Ему: «Ты лучшая — пощады лучшим нет» — говорит Бог, обращаясь к России, Бог, не впервые отдающий во власть всему злу мира — Свое Лучшее, Сына, Богочеловека, или человека, Иова, Фауста, или здесь лучшее свое историческое творение — Россию: «Выпросил у Бога светлую Россию сатана...». Волошинские мысли о предначертанном для России в великолепном и жутком (по слову Э. Ю. Соловьёва) стихотворении «Благословение» головокружительно:

Благословение моё как гром.
Любовь безжалостна и жжет огнем.
Я в милосердии неумолим,
Молитвы человеческие — дым.
Из избранных тебя избрал я, Русь,
И не помилюю, не отрекусь...

Так Россия отдана во власть всех дьявольских сил, как бы ни молила она в своем слишком человеческом — о благополучии, о мире и спокойствии (этого ей не будет дано никогда). Ибо она, Россия, — лучшая, а пощады лучшим — НЕТ, она выполняет неотменимую миссию: неизбежное торжество впереди, и оно дастся дорогой ценой, для этого нужен новый, выплавленный в страшных испытаниях род. Русский БОГ (или же Архангел России) здесь учит СВОЙ народ принимать духом то, что для разума непостижимо, — принимать Свои жестокие пути в истории, учит готовности, подобно Волошину — и волошинскому Иову, как бы ни было велико страдание, научиться, осмелиться принять... помоги Господи! — на вопрос: «Таким мой мир приемлешь ли?» — ответ: «Приемлю».

И не потому, что Иову на его жалобу (зачем? за что?) Господь говорит что-то утешительное, наоборот, слова Его гневны и грозны — о том, что Он, Творец, проживает Сам всё, что Им же уготовано твари: «Я сам сошел в тебя, как в недра гроба, / Я сам томлюсь огнем в твоей крови...», — потому: и ты — «замкнутый в гроб — живи!»

Это приятие, лично и насущно необходимое и для Волошина, и для каждого из нас, кто перекипел в котле российской государственности, — а именно об этом в конечном счете и идет дело при осмыслении нашей истории — это приятие впервые созидалось в волошинской душе на дорнахском опыте: Р. Штейнер учил все трагически-непостижимое на земле видеть, преодолевая погруженность в конкретные трагические судьбы, — с духовных высей, на которых всё оказывается прозрачным и правомерным в величественной картине становления мироздания. Многое сообщенное Штейнером и известное Волошину, возводящее на эти разреженные

высоты, совсем не отразилось в волошинских стихах — но лишь то, что диктовалось его духовной чуткостью, — что взвешивалось на весах прямо, сейчас, перед глазами трагически совершающегося (этого не было в Дорнахе, возносящем над миром). Так, те списки, из которых он наугад вычеркнул указанное комиссаром количество приговоренных, — это конкретные люди, которые будут расстреляны ночью: их раздетыми поставят перед ямой, и он будет слышать пулеметные очереди. — И в стихах у Волошина лишь о том, что можно сказать — им, этим людям, в эти мгновения. Теперь нам легче будет умереть — такими словами отзываются слушатели на чтение Волошиным его стихов о России [см.: 10].

В них дышит бесконечная, пронзительная любовь, во всех без исключения стихах Волошина о России. И полная готовность разделить с ней — все, что суждено, и поэт молит — саму Россию, обращаясь к ней, — о понимании ее, о праве молитвы за нее, о том, наконец, чтобы — говорит он: «...сгореть во имя твое». И все ее выбросы темного и сияние светлого, и грех, и страсть, и вера, и раскаяние — все в ней покрывает волошинская любовь, мучительная и неизменная — во всем волошинском творчестве трагических лет. Даже в самом страшном лике ее: «Разве можно такую оставить...». В трагических проявлениях народной души поэт не устает провидеть ее же свет: «Я ль в тебя посмею бросить камень?», «осужу ль», «не поклонюсь ли» — тебе такой, «во Христе юродивой». И в итоге:

Умирать, так умирать с тобой,

И с тобой, как Лазарь, встать из гроба.

Эту готовность (так названо стихотворение) Волошину суждено будет проживать и на протяжении советского, уже «мирного» десятилетия, когда каждый день над ним довлела возможность ареста, репрессий, казни. И в эти годы помощью и опорой в ожидании собственного мученичества (от него избавила смерть в 1932 году) служила ему — русская святость, великие русские святые и мученики за веру. Им, сумевшим выстоять в средоточии подобной же русской трагедии — раскола XVII века, посвящены волошинские стихи последнего творческого семилетия («Протопоп Аввакум», «Сказание об иноке Епифании»), подвигу их христианской жизни. И к православной теме, дающей возможность изо дня в день жить в сгущающемся, каждодневном зле советской эпохи, Волошин подходит как антропософ — и так создается им вершинное православное творение по антропософскому методу, поэма «Святой Серафим». А далее — уже без заметного следа антропософии стихотворение «Владимирская Богоматерь», венчающее его творческую работу.

Подводя итоги волошинской жизни, называя его плоды в русской культуре, нужно назвать под конец важнейшее — то, чего не было в жизни никакого иного поэта и мыслителя, главное свидетельство ценности

волошинского жизненного дела: СПАСЕННЫЕ ЖИЗНИ. Буквально спасенные — в музее Волошина можно было бы назвать их всех поименно, и это будут не привычные для нас столбцы с именами погибших — но спасенных. Кто еще взял на себя такую миссию: спасти человека — от толпы, гонимых белых — от красных, гонимых красных — от белых, всякий раз с угрозой для собственной жизни. ВОИН ХРИСТОВ — иначе я не могу обозначить эту миссию поэта. Его бесчисленные общения всей предшествующей жизни претворились в необычное умение — дар обращения к человеку, понимания его в его главном, отсутствие духовного эгоизма, столь частое в творческих людях, когда своя тема, интенсивность ее изживания, совершенно лишает умения и желания слышать другого. Волошинский дар понимания в годы революции и неисчислимых бедствий гражданской войны обогатился обретенным молитвенным даром. «...я стою на коленях и молюсь», — рассказывает Волошин в записи Марии Авиновой. В комнату заходит комиссар («зверь зверем»): «Что ты делаешь, старик?» — «Молюсь». — «О ком?» — «О тех, которых ты убьешь сегодня, и за тебя!». — «За меня? Зачем молиться за меня?» — «У тебя черная душа, и страшная тяжесть лежит на ней. Кто будет молиться за тебя, если не я?» [см.: 10]. Этот комиссар и «дарит» Волошину («Я дарю их тебе») право вычеркивать имена из смертных списков. Волошин смел и мог войти в кабинет любого белого или красного начальника и говорить с ним с глазу на глаз, мысленно молясь ЗА НЕГО — такова была тайна его воздействия, он говорил — к человеку, обращаясь к ангелу, стоящему за ним, — и выпрашивал, вымаливал чужие жизни, убеждал в неопасности, безвредности, поэта например, находя точно бьющие в цель аргументы — за того или иного человека, доказывая, что человека нельзя убивать.

Думается, в этом непреходящая ценность волошинского культурного творчества, его роль в культуре: и его понимание происходящего в России, и стихи о трагедии революции, и — более, чем стихи, — делание христианское, сознательное и продуманное как позиция, ежедневная готовность буквально положить душу за ближнего. Кстати, Бунин имел... — неблагородство посмеяться и над этим: мол, Волошин бегаёт, хлопочет. Да, и бегал, и хлопотал, и читал стихи комиссарам, и порой поражал их своим чудачеством, и задевал эти души, к которым по ночам покойники, убиенные, являлись: «Ох, лезут... лезут из-под земли», — рассказывал ему один [11, с. 308]. Волошин умел дать ответы на подобное. И улов его был немалым. Добавим еще сюда спасенных от голодной смерти, а голод в Крыму не прекращался и в конце 20-х годов. Из буквально спасенных — судакская семья А. Герцык, десяток людей, в такой ситуации отчаяния, что Аделаида Казимировна, поэт, выпрашивала у чужих — для детей — картофельные очистки. И Волошин опять же ездил, суетился, составлял списки голодаю-

щих среди крымской интеллигенции, выпрашивал помощь, пайки, делил муку и прочие чудом достававшиеся продукты, раздавал, развозил, а сам он — в нищете крайней: нечего дать пришедшей голодной собаке — пишет он в 1931 году.

Спасенные жизни — думается, этот вклад Волошина в русскую культуру — бесценен и уникален. Волошин дал образец поведения человека в гражданской войне — на все гражданские войны вперед, вплоть до войны всех против всех: быть вместе с каждым и за каждого. Этот подвиг жизни поэта был продуманным, тщательно выверенным духовно, всецело вытекал из его мировоззрения, им питался, той мудростью, которую НА ВСЕХ ПУТЯХ исследовал он. Волошин в русской культуре не был человеком ПУТИ — но христианских ПУТЕЙ, охватываемых его духом. Это и есть самый сложный момент для освоения творчества и Белого, и Волошина, этих — без сомнения теперь — великих личностей русской культуры. В определенный час жизни Волошин обратился к христианству, воспитанный неверующей матерью, постигал католичество, антропософию, православие. НЕ отвергнув ничего. Он умел, как и в людях, понимать не себя и не свои пристрастия, но сами эти пути, пройденные человеком на земле. Если Дорнах 1914 года для Волошина, как и для Белого, в пожарах мира внешнего, стал подготовкой к главному делу жизни, то само проживание русской революции, ради которого он и пришел в мир, — было уже его личным делом, и здесь далеко не во всем был достаточен опыт антропософии. Волошинский подход к реальности ежедневного зла и ежедневной трагедии — неизбежно обогатился опытом русской святости, ибо то зло, которое встало в революции — страшнее, чем зло войны, и здесь Штейнер помочь ему не мог, но опыт святого Серафима в борьбе со злом — мог. И здесь стоит отметить вторую событийную точку — встречу Волошина и Белого в Коктебеле 1925 года, их незаписанные итоговые разговоры, через десять лет труднейшего опыта. И третья точка в пунктире этих связанных судеб — их смерти, оба они свой уход осуществляют в начале 30-х годов, завершив свои жизни как культурные творения на основе антропософии, распахнутой в русскую православную духовность.

В начале 20-х годов Евгений Ланн готовил книгу о Волошине и наметил ответ на вопрос: почему судьба Волошина в литературе — быть изгоем при всех народоустройствах. Потому, отвечает Ланн, что Волошин никому полностью не был своим, ни символистам, ни реалистам, близкий всем и чужой всем, он остался неизбежно один, ведь поддерживают — своих. Волошин и сейчас почти никому не свой вполне. Литературоведы спорят: православный или антропософ Волошин? Антропософы уверены, что он антропософ в полной мере, не видя православных тем, а православные порой пытаются доказать, что он преодолел антропософию и стал православным. Или же,

улавливая антропософские темы Волошина, обличают в ереси и призывают к анафематствованию. Раньше — в позднесоветские времена спорили: Волошин советский или антисоветский. Характерен и такой вариант осмысления волошинских идей: описать, что это у Волошина от Ницше, а это от Штейнера, а вот то и от Фрейда, и он, Волошин, остроумно переходит от одного к другому и присоединяет третье, опираясь еще на четвертое. Кажется, здесь самый дилетантский путь познания культурного явления. Но это основная черта волошинской позиции в культуре: его духовное творчество не замыкается ни в чем, не приходит и не уходит ни к чему и ни от чего, он охватывает все и созидает свое, и на основе этого своего гнозиса — рождается тот культурный плод, который в этой статье описан по преимуществу в ракурсе: Россия, ее судьба и личная ответственность за нее. Для взращивания его потребовалось умение охватывать — проникновенно и провидчески — ВСЁ и принимать эссенции ВСЕГО сделанного человеком на земле, все мыслительные обретения, которые получены на разных путях традиций, религий и философий. Этот охват не компиляция, как по большей части полагают в наше время, но усвоение духа и сути разных явлений, настолько глубокое и точное, что в нем создается метод понимания и действия, творчества жизни и служения культуре.

Если Пушкин явил собой на двести лет вперед русского человека в полном его развитии (как писал Гоголь), человека всемирной отзывчивости и творческого гения, то — здесь я отвечаю на вопрос, поставленный в названии статьи, — думается, именно Волошин дал следующий шаг в становлении этой всечеловечности. Этим и определяется его место в русской культуре и, быть может, на двести лет вперед: сама его индивидуальность, то есть русский человек как человек христианского сознания, универсальной культуры, широкого духовного познания и художественного творчества, с мягкой отзывчивостью всего духовного склада и с готовностью к жертвенному служению людям и к деятельному противостоянию злу в истории. Говоря же антропософски: в Пушкине, в Волошине (разумеется, и в других, но в них ярче всего) дает о себе знать, идущая лучами из будущего, — та русская духовная культура, которая придет на смену современной европейской.

Литература

1. М. А. Волошин: PRO ET CONTRA (Личность и идейно-художественное наследие М. А. Волошина в оценках отечественных писателей, мыслителей, исследователей) / Сост., вступ. статья, коммент. Т. А. Кошемчук. СПб.: ЦСО, 2017.
2. Кошемчук Т. А. Золотой век русской литературы в отражении Серебряного века // Кошемчук Т. А. По канве богомыслия. Статьи о русской

литературе. Максимилиан Волошин. Итальянский фрагмент. СПб.: Изд-во РХГА, 2018.

3. Волошин М. А. Собрание сочинений. Том 8. Письма 1893–1902. М.: Эллис Лак, 2009.

4. Свасьян К. А. Максимилиан Волошин // М. А. Волошин: PRO ET CONTRA (Личность и идейно-художественное наследие М. А. Волошина в оценках отечественных писателей, мыслителей, исследователей) / Сост., вступ. статья, коммент. Т. А. Кошемчук. СПб.: ЦСО, 2017.

5. Штейнер Р. О России: из лекций разных лет. Пер. с немецкого и сост. Г. А. Кавтарадзе. СПб.: Ключи, 2013.

6. Волошин М. А. Собрание сочинений. Том 7. Книга 2. Дневники 1891–1932. Автобиографии. Анкеты. Воспоминания. М.: Эллис Лак, 2008.

7. Волошин М. А. Собрание сочинений. Том 1. Стихотворения и поэмы 1899–1926. М.: Эллис Лак, 2003. Стихотворения М. А. Волошина цитируются по этому изданию.

8. Сестры Герцык. Письма. Сост. и коммент. Т. Н. Жуковской. СПб.: ИНАПРЕСС, 2002.

9. Письма А. М. Петровой к М. А. Волошину. ИРЛИ РАН. Ф. 562. Оп. 3. Ед. хр. 955.

10. Авинова М. Встреча с М. Волошиным // Новое Русское Слово. 1964 г., 8 марта.

11. Купченко В. П. Странствие Максимилиана Волошина. Документальное повествование. СПб.: Logos, 1997.

Примечания

1. М.А. Voloshin: PRO ET CONTRA (Lichnosti ideyno-hudozestvennoje nasledije M. A. Voloshina v otsenках otechestvennih pisateley, misliteley, issledovateley) / Sost., vstup. statja, komment. T. A. Koshemchuk. SPb.: ZSO, 2017.

2. Koshemchuk T. A. Zolotoj vek russkoj literature v otrazhenijah Serebrianoго veka // Koshemchuk T. A. Poknavebogomislija. Statji o russkoj literature. Maksimilian Voloshin. Italjanskij fragment. SPb.: Izd-vo RHGA, 2018.

3. Voloshin M. A. Sobranije sochinenij. Tom 8. Pisma 1893–1902. M.: Ellis Lak, 2009.

4. Swasjan K. A. Maksimilian Voloshin // M. A. Voloshin: PRO ET CONTRA (Lichnost i ideyno-hudozestvennoje nasledije M. A. Voloshina v otsenках otechestvennih pisateley, misliteley, issledovateley) / Sost., vstup. statja, komment. T. A. Koshemchuk. SPb.: ZSO, 2017.

5. Shtejner R. O Rossii: iz lekcij raznih let. Per. s nemezkogo i sost. G. A. Kavtaradze. SPb.: Kluchi, 2013.

6. Voloshin M. A. Sobranije sochinenij. Tom 7. Kniga 2. Dnevnik 1891–1932. Avtobiografii. Anketi. Vospominanija. M.: Ellis Lak, 2008.

7. Voloshin M. A. Sobranije sochinenij. Tom 1. Stihotvorenija i poemi 1899–1926. M.: Ellis Lak, 2008. Stihotvorenija M. A. Voloshina zitatujutsia po etomu izdaniju.

8. Siostri Gertsik. Pisma. Sost. i komment. T. H. Жуковской. SPb.: INAPRESS, 2002.

9. Pisma A. M. Petrovoj k M.A. Voloshinu. IRLI RAN. F. 562. Op. 3. Jed. hr. 955.

10. Avinova M. Vstrecha s M. Voloshinim // Novoje Russkoje Slovo. 1964 r., 8 marta.

11. Kupchenko V. P. Stranstvije Maksimiliana Voloshina. Dokumentalnoje povestvovanije. SPb.: Logos, 1997.

УДК 21.01

Ольга Владимировна Богданова,
доктор филологических наук,
Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена

Лю Цзыюань,
преподаватель факультета русского языка,
Университет г. Цзямусы (Китай)

ОБРАЗ НАРРАТОРА В РАССКАЗЕ И. БУНИНА «В ОДНОЙ ЗНАКОМОЙ УЛИЦЕ»

Цель статьи — рассмотрение констант художественного мира И. А. Бунина на материале рассказа «В одной знакомой улице». В ходе анализа выделяются константы тематические, композиционно-структурные, образные, мотивные, нарративные. В статье показано, что введение «второго» повествователя: я-повествователь и он-повествователь — усложняет идейно-образную и мотивную структуру рассказа, привнося в него элемент обобщенности, универсальности, типичности, в отличие от субъективной манеры повествования, характерной большинству рассказов цикла «Темные аллеи».

Ключевые слова: русская литература XX века, И. А. Бунин, цикл «Темные аллеи», рассказ «В одной знакомой улице», константы творчества

Постановка проблемы. Рассказ «В одной знакомой улице» открывает третий раздел цикла И. А. Бунина «Темные аллеи». Концептуально значимая позиция рассказа привлекает к себе внимание и диктует необходимость осмысления его места, его идейной интенции, его художественных констант в пределах всего цикла (всей книги). Именно этой проблеме — определение места и значимости текста в контексте всего цикла рассказов «Темные аллеи» — и посвящена данная статья.

Основные методы и принципы исследования, использованные в работе, — биографический, формально-структурный (типологический, поэтологический) и контекстуальный (приемы исторического, сравнительно-сопоставительного, интертекстуального анализа) в их взаимосвязи и дополнительности.

Основные положения исследования. Дата, стоящая под текстом рассказа «В одной знакомой улице», — 25 мая 1944 года. Между тем (согласно девяти томному собранию сочинений Бунина) «календарь» появления рассказов заключительной части «Темных аллей» таков:

В одной знакомой улице — 25 мая 1944 г.
Речной трактир — 27 октября 1943 г.
Кума — 25 сентября 1943 г.
Начало — 23 октября 1943 г.
Дубки — 30 октября 1943 г.
Мадрид — 26 апреля 1944 г.
Второй кофейник — 30 апреля 1944 г.
Холодная осень — 3 мая 1944 г.
Пароход «Саратов» — 16 мая 1944 г.
Ворон — 18 мая 1944 г.
Камарг — 23 мая 1944 г.
Сто рупий — 24 мая 1944 г.
Месть — 3 июня 1944 г.
Качели — 10 апреля 1945 г.
Чистый понедельник — 12 мая 1944 г.
Часовня — 2 июля 1944 г.

То есть практически все рассказы, помещенные Буниным в третьем разделе вслед за «В одной знакомой улице», написаны раньше. Хронологический принцип, которым некоторые исследователи мотивируют композиционно-структурное построение книги [2, с. 205], оказывается нарушенным. При этом очевидна закономерность — рассказ «В одной знакомой улице» в своей позиции начала третьего раздела по сути коррелирует с последними рассказами первого и (отчасти) второго разделов, возвращая реципиента цикла к мотиву воспоминания, мотиву памяти. «Начальное» — «зачинное» — положение рассказа «В одной знакомой улице» эксплицирует волну былых воспоминаний, которые вызывают творческие импульсы нарратора и которые находят реализацию в художественном тексте. Концепт память начинает выдвигаться в третьем разделе цикла на передний план.

Действительно, рассказ «В одной знакомой улице» формирует и устанавливает некое кольцевое взаимодействие между разделами I, II и III, и прежде всего на основании того, что на условно симметричном уровне в цикле рассказов о России вновь звучит упоминание Парижа. Причем здесь Париж — не место действия изображаемых событий (как, например, в рассказе «В Париже»), но только условная точка отсчета для воспоминаний героя-повествователя. Именно так — из Парижа в далекое российское прошлое — были ориентированы воспоминания о самой яркой юношеской любви и в рассказе «Поздний час» (последнем рассказе I раздела, «симметричном» первому рассказу III раздела) — «Ах, как давно я не был там, сказал я себе...» [1, с. 37]. Именно так начинается повествование и в «В одной знакомой улице»: «Весенней парижской ночью шел по бульвару...» [1, с. 173].

Как и в «Позднем часе», в «В одной знакомой улице» повествование ведется от (уже определенного как нарративная константа) первого лица, т. е. субъективированно и лиризованно, с одной стороны, актуализируя близость героя-повествователя и центрального героя-персонажа, с другой — акцентируя разность между героем-повествователем («собой») нынешним и прошлым («какой-то тот я, в существование которого теперь уже не верится...» [1, с. 173]). Аксиологические реакции на изображаемо-вспоминаемые события героя нынешнего и прежнего не отрицают друг друга, но и не совпадают целиком.

Частичный отказ от несобственно-прямой речи, характерной для нарративной системы «Темных аллей», эксплицирует «ностальгический» характер рассказа «В одной знакомой улице» — и данный прием снова «закольцовывает» цикл, возвращая третий раздел книги к памяти о былом, к воспоминаниям и впечатлениям, которые позиционно были в центре наррации в первом разделе и будут составлять повествовательное ядро практически всех рассказов третьей части. Однако особенностью заключительной части цикла становится то, что воспоминаниям предаются теперь не только сам нарратор-рассказчик, но и его внутритекстовый собеседник (как, например, в рассказе «Речной трактир»).

Обращает на себя внимание, что начальная фраза, открывающая повествование в «В одной знакомой улице» — «Весенней парижской ночью шел по бульвару в сумраке от густой, свежей зелени, под которой металлически блестели фонари, чувствовал себя легко, молодо и думал» [1, с. 173] — не включает в себя субъекта наррации. Иными словами, в эту экспозиционную фразу может быть интегрирован я-повествователь и он-повествователь, словно бы открывая перспективу как для нарратора-рассказчика, так и для нарратора-повествователя. Подобный прием, со всей очевидностью использованный Буниным сознательно, смыкает различные повествовательные стратегии, которые были ранее использованы прозаиком в «Темных аллеях», констатируя тем самым (уже в первом рассказе третьего раздела) родственность (сближение) субъектов «я» и «он», усиливая и наращая степень персонализации и индивидуализации сквозного героя цикла, в еще большей степени сосредоточивая внимание на образе центрального мужского персонажа-типа.

Особое композиционное положение «В одной знакомой улице» заставляет сопоставить его с рассказом «Темные аллеи», открывающим первый раздел цикла — обращает на себя внимание их «отраженность». Оба рассказа пронизывает «чужой текст»: в «Темных аллеях» — строки элегии Н. П. Огарева «Обыкновенная повесть» (1842), в «В одной знакомой улице» — строфы стихотворения «Затворница» (1846) Я. П. Полонского. Классический интертекст русской литературы XIX века (еще одна константа

бунинской наррации) не только обеспечивает ностальгически лиризованную тональность обоих рассказов, становится доминантой характерологии героев, но во втором случае служит и стержнем фабульных перипетий, вектором сюжетного развития. Именно строки Полонского «выбирают» направление ностальгических воспоминаний и лирических чувствований героя-рассказчика.

Во всех трех рассказах — в «Темных аллеях», «Позднем часе», «В одной знакомой улице» — дорога (константно) обретает черты символизированного образа жизненного пути, по которому катит тарантас («Темные аллеи»), мысленно проходит повествователь («Поздний час») или прогуливается по ночному бульвару герой-нарратор («В одной знакомой улице»). Таким образом, мотив дороги-пути оказывается сквозным, пронизывающим весь корпус рассказов цикла, фиксируя идейно-образную доминанту всего метатекста «Темных аллей», дискурсивную направленность цикла на осмысление философских констант жизненного пути центрального героя. Причем в третьем разделе цикла «Темные аллеи» нарратор все чаще прибегает к констатации и перемежению «начальных» и «конечных» координат жизненной дороги-пути, концептуализируя логику воззрений героя-странника, придавая его мыслям и суждениям форму афористически завершенных сентенций, аккумулирующих запас обретенного героем жизненного — путевого — опыта.

Так, «исходный» и «финальный» хронотопы рассказа «В одной знакомой улице» — т. е. хронотопы героя юного и героя зрелого — экспонируются в зачинном абзаце текста и маркированы прежде всего географическими (топонимическими) точками Париж и Москва, Франция и Россия («парижская ночь» ↔ «Москва, Пресня» [1, с. 173], т. е. родина ↔ эмиграция), которые в свою очередь эксплицируют временные координаты (1900-е ↔ 1940-е). Дистанционность понятий «юность ↔ зрелость», заданная различными ординатами хронотопов, прогнозирует «итоговый» характер воспоминаний героя в третьем разделе цикла, их близость к резюмирующему «позднему часу» жизни.

Введение в текст рассказа довольно емкой цитаты из «Затворницы» Я. П. Полонского привносит в текст еще один хронотопический (уже традиционный) уровень — цитатный, литературный, интертекстуальный.

В одной знакомой улице
Я помню старый дом
С высокой темной лестницей,
С завешенным окном...

который множит и интенсифицирует итоговость размышлений героя-нарратора, ибо дополняет жизненные воспоминания-наблюдения одного героя наблюдениями-суждениями другого героя, «чужого», «от-полонского».

Приумножение и наслаивание «чужого» жизненного опыта универсализирует как саму ситуацию (благодаря цитации рассказовые события по сути дублируются, «дважды» воссоздаются в тексте), так и тип героя, ищущего смысл жизни и постижение законов бытия через посредство любви. Цитатный фон Я. П. Полонского типизирует события и обстоятельства любовной истории, еще раз генерируя ситуацию «обыкновенной повести» (как в «Темных аллеях» интертекст Н. П. Огарева). Константа интертекстуальности придает циклу характер итогового философского завершения.

«Типичность» и «обыкновенность» изображаемой (вспоминаемой) в «В одной знакомой улице» истории акцентируется многократными повторениями «все это было когда-то и у меня» (с. 173), «И это было...» [1, с. 174],

Ах, что за чудо девушка,
В заветный час ночной,
Меня встречала в доме том
С распущенной косой...

Схожесть ситуации

Там огонек таинственный
До полночи светил...

актуализируется многосоюзием — «И там <т. е. у меня> светил. И мела метель, и ветер сдувал с деревянной крыши снег <...> и светилось вверх, в мезонине...» [1, с. 173]. Повторение союза стилистически нагнетает ощущение близости ситуации, слово эксплицируя апокрифически-шекспировское «ничто не ново под луной...»

Между тем типическая ситуация в «В одной знакомой улице» обретает индивидуализирующие черты, ибо текст Полонского то сближается, то дистанцируется от жизненной ситуации героев рассказа: «У нас <этого> не было» [1, с. 174] — не было «распущенной косы» («была заплетенная, довольно бедная русая» [1, с. 174]), не было шепота «Послушай, убежим!» («Куда, зачем, от кого?» [1, с. 174]). Детали разнятся, но сердцевина событийного ряда повторяется, множится, обобщается — универсализируется.

Если сопоставить цитатный текст у Бунина и лирическое стихотворение Я. П. Полонского, то обнаружится, что цитация в рассказе не точна (на что уже обращал внимание А. К. Бабореко).

Можно предположить, что «искажения» в тексте рассказа Бунина возникли не сознательно, но были продуцированы огрехами памяти нарратора, прогуливающегося по ночному парижскому бульвару и по памяти читающему стихи. Однако характер «неточной цитации» выдает меру индивидуализации изображаемой ситуации — бессознательные неточности бессознательно точно конкретизируют и меморизируют детали (дома, обстановки комнаты, портрета героини и др.).

У Полонского огонек в окне героини-возлюбленной, «как звездочка, / До полночи светил», тогда как у Бунина огонек утрачивает сравнение со звездочкой, но обретает выразительный эпитет «таинственный / До полночи светил...» [1, с. 173]. В поэтической системе Бунина образ звезды (звездочки) всегда значим, существенен, маркирован. Со звездой, как правило, сравнивается сама бунинская героиня, а не детали ее портрета, пейзажа или интерьерера. Потому «огонек как звездочка» Полонского «не подходит» Бунину художнику и поэту и вытесняется-заменяется поэтическим определением «огонек таинственный», привнося ноту загадочности и романтичности в отношения рассказовых героев.

Другое «расхождение» с текстом Полонского обнаруживается в строфе:

И что за чудо-девушка
В заветный час ночной
Меня встречала, бледная,
С распущенной косой.

Союз «и» заменен у Бунина междометным «ах» («Ах, что за чудо девушка...»), что ни в малой степени не трансформирует смысл и содержание стихотворения Полонского, но привносит в него эмоциональный взрыв, накал, передающий восхищение и восторг молодого героя перед возлюбленной.

Портретирующий эпитет Полонского «бледная» снят Буниным из оригинальных строк, но растворен в тексте — в бунинской героине подчеркнута бледность и слабость (героиня названа «слабой девушкой» [1, с. 174]). Таким образом, неточное цитирование Бунина если и было бессознательным (скорее всего), однако именно на уровне бессознательности эти поэтические вольности помогли прозаику по-своему дописать (дополнить) портрет собственной юной героини-очаровательницы.

Как известно, цветопись составляет одну из примечательных константных черт поэтики и стиля художественной прозы (и поэзии) Бунина. Между тем рассказ «В одной знакомой улице» не расцвечен тонами и оттенками, он почти графичен на фоне ночной зги и зимнего пейзажа с обилием белого снега [1, с. 173], т. е. рассказ скупое черно-белое. Единственным колористическим знаком, который помечает своеобразие отношений юных возлюбленных, становится красный цвет. Им наделены три овеществленные детали в рассказе — «красная ситцевая занавеска на окне» [1, с. 173, 174], «красная шкурка» сыра [1, с. 174] и «сверток красного одеяла» [1, с. 175] в плетеной ивовой корзинке, с которой уезжает героиня с Курского вокзала в Серпухов. В тексте рассказа красный цвет сохраняет зрительный ракурс изображения — он маркирует то главное, из чего слагалась жизнь героев (крохотная комнатка в мезонине, постель, скудная еда — на что обращает внимание сам повествователь), но в еще большей степени красный цвет

передает тактильность ощущений, чувств и эмоций героев: черно-белый холод окружающего мира (зимы, выстуженной комнаты) противопоставит красной горячности страсти, которую испытывают герои, их любви друг к другу.

Из всего возможного многообразия чувственных проявлений горячей любви и страсти нарратор избирает только отдельные живописные мазки: «эти слабые, сладчайшие в мире губы», которые «горели, как в жару, когда я расстегивал ее кофточку», «от избытка счастья выступавшие на глаза горячие слезы», «тяжкое томление юных тел», «млечная девичья грудь с твердым недозрелой земляничкой острием» [1, с. 174]. И сравнение с земляничкой словно бы вбирает в себя красный страстный цвет любви, которую сладко переживали влюбленные герои.

Однако точка зрения героя былого и настоящего не совпадает, аксиологический регистр различен. Если для одного встреча с возлюбленной окрашена стилизованными пропорциями малости и изящества («крылечко», «юбочка», «косточки»), движения героев пронизаны стремительностью и динамизмом («быстро сбегавшие с крутой деревянной лестницы шаги», «я кидался целовать ее», «бросал куда попало шинель» [1, с. 174]), троекратность действий оттеняет порывистость и страстность персонажей («на нее, на ее шаль и белую кофточку несло ветром...» [1, с. 174]), то из отдаленного «теперь» повзрослевший герой способен отчетливо разглядеть и осознать, сколь проста и малопривлекательна была его избранница. «Дочь какого-то дьячка в Серпухове, бросившая там свою нищую семью, уехавшая в Москву на курсы... <...> Распущенной косы не было, была <...> довольно бедная русая, было простонародное лицо, прозрачное от голода, глаза тоже прозрачные, крестьянские, губы той нежности, что бывают у слабых девушек...» [1, с. 174].

Между тем троекратный повтор предиката «помню» [1, с. 174–175] связан нарратором именно с прошлым — с любовью, тогда как негатив «не помню» [1, с. 175] ориентирован на настоящее. При этом в контексте игры с глаголами «помню / не помню» концептуализированная финальная фраза — «Больше ничего не помню. Ничего больше и не было» [1, с. 175] — прочитывается двояко, с различными смыслами.

С позиции молодого героя, который при прощании с героиней «обещал ей приехать через две недели в Серпухов» [1, с. 175], заключительная фраза рассказа звучит горько и почти цинично — герой обманул возлюбленную, нарушил клятву, забыл ее («ничего больше <...> не было»). Но с позиции героя повзрослевшего, который осознает теперь, что действительно в жизни «ничего больше и не было», финальная фраза наполняется чувством трагизма. Сегодняшний герой способен осознать собственную вину, свою ошибку — роковую ошибку, потому что после расставания с той страстной

юношеской любовью в его жизни, как он понимает теперь, действительно больше ничего столь яркого, искреннего, настоящего не было.

«Сдвоенный» финал рассказа «В одной знакомой улице» выявляет философскую компоненту жизненных наблюдений героя — то, что казалось персонажу одной из многих «обыкновенных повестей» в череде многочисленных любовных историй, на самом деле оказалось лучшим и самым дорогим воспоминанием — «Больше ничего не помню...»

Вывод. Таким образом, в третьем разделе цикла «Темные аллеи» у Бунина сформировался и отчетливо давал о себе знать концептуальный — философский — ракурс размышлений о жизни и любви. Теперь едва ли не все рассказы заключительной части книги будут вбирать в себя антигетичные оценки героев и противоречивые суждения персонажей, наиболее категориально и контрастно воплощенные в образах-идеях ее и его в рассказе «Чистый понедельник». На новом уровне рассказового повествования (III раздел) Бунин словно приходил к утверждению мысли о том, что никто не может знать всей истинности и ценности свершившегося или свершенного, что каждый момент жизненного пути неповторим и бесценен и требует памятной фиксации (для художника — прежде всего в творчестве). Поэтому константой рассказов третьего раздела цикла «Темные аллеи» становится двойственность хронотопа текста, задающая диалогический тип наррации рассказов — столкновение позиции я из прошлого и я из настоящего. Оценочные суждения повествователя теперь будут звучать не «односторонне» — в опоре на авторитет знающего и опытного автора-повествователя, но станут дополняться спорными суждениями другого героя (персонифицированного или неперсонифицированного). Диалогические столкновения голосов сильнее оттенят философскую направленность «итоговых», финальных рассказов заключительного раздела цикла.

Литература

1. Бунин И. А. Собр. соч.: в 9 т. М.: Художественная лит-ра, 1966–1967. Т. 7. Темные аллеи. Рассказы 1931–1952 гг. 425 с.
2. Сухих И. Н. Русская любовь в темных аллеях («Темные аллеи» И. Бунина) // Серебряный век русской литературы / сост. О. В. Богданова. СПб.: Фак-т филологии и искусств, 2009. С. 205–211.

МОТИВ СУДЬБЫ В «ДОНСКИХ РАССКАЗАХ» М. А. ШОЛОХОВА

Статья посвящена исследованию мотива судьбы в «Донских рассказах» М. А. Шолохова. Многообразное использование сюжетного случая позволяет выявить сложную диалектику судьбы и случая, где Шолохов сталкивает разноуровневые, разновременные представления об этих категориях, выдвигая на первый план идею личной ответственности, нравственно обусловленного жизненного пути, его исхода. Определяет судьбу целиком и полностью именно нравственная природа человека, то конфликтующая, то гармонирующая с окружающим миром.

Ключевые слова: Шолохов, литература, судьба

«Донские рассказы» как первоисточник творчества М. А. Шолохова оказываются весьма значимыми для всего художественного наследия писателя, в частности для романа-эпопеи «Тихий Дон». Основная роль мотива судьбы прослеживается уже в ранних рассказах. Мнения о судьбе и различных её гранях изменялись с течением жизни людей, и новое осмысление вбирало в трансформированном варианте предыдущие знания, что образовывало различные усложнённые варианты. Эта возможность психики людей уберечь и соединить асинхронные, а иногда и противоречивые соображения показана Шолоховым в «Донских рассказах», что, в свою очередь, обусловило их уникальность в идейно-художественном плане. Термин «судьба» многоаспектен и неоднозначен, так как представлен в различных толковых, философских и энциклопедических словарях широкими семантическими полями. В связи с соотношением воли и свободы в понимании людей судьба полностью зависима от человека или частично зависима, а в определённых случаях независима («фатум», «рок»). В славянской мифологии проблема судьбы переплетается с образом богини Макоши, Матери — Сырой Земли, находящейся посреди неба и земли. Макошь осмысливалась и как «мать счастливого жребия», божество удачи и судьбы (имя богини имеет взаимосвязь со словами: «жребий», «судьба»), и как «мать счастья», «мать урожая» [3, с. 221]. В научных исследованиях отмечено, что у славян в большей мере отражен аспект «судьбы-случая», чем «судьбы-рока» [2, с. 48]. Русская народная культура, где обрядовая поэзия направлена на гадания (на судьбу), на заклинания могущественных сти-

хий природы, особо поэтична и проникновенна. Крупный учёный в сфере русского фольклора Ю. Г. Круглов отмечал: «Одним из важнейших средств, которым древний человек пытался повлиять на природу, на враждебные ему силы, и была поэзия заклинаний, в частности — заклинательные песни» [4, с. 29–30]. «Мотив» — это компонент произведений, обладающий повышенной значимостью (семантической насыщенностью). Веселовский в своей работе «Поэтика сюжетов» относил мотив к сюжету и считал её повествовательной единицей. Божественное провидение и свободный выбор находятся в центре христианского вероучения. Важнейшая философская идея, которая пронизывает Ветхий Завет, — это идея о свободе воли и вместе с ней ответственности. Люди, согласно Ветхому Завету, должны всё время нравственно совершенствовать свою жизнь, приближаться к Богу, проходя нелёгкую дорогу искушения, испытания, страдания, чтобы обрести с Всевышним истинный Завет-Союз [1]. Мотив судьбы является важной структурной составляющей шолоховских рассказов. Сложная диалектика судьбы и случая выявляется многообразным использованием сюжетного случая (случая как временной нестабильности, случая-возмездия, случая как проявления сюжета судьбы), где происходит столкновение разноуровневых, разновременных представлений об этих категориях. Шолохов выдвигает в первую очередь возможность ответственности личности за жизненный путь, его исход, обусловленный нравственной природой, конфликтующей или гармонирующей с окружающим миром. Воплощение образно-эстетического в мотиве судьбы, обеспеченное структурой «Донских рассказов», варьируясь, образует единое семантическое поле. Организация сюжета и композиции отражает на страницах произведений вопрос о свободе и необходимости, закономерном и случайном при помощи таких приёмов, как: сюжетная случайность, дублирование ситуаций, разветвление сюжета и т. п. Структура подчёркивает возможность человеческого выбора. Вооружившись нравственными принципами, человек сам выстраивает дорогу жизни, свои отношения с окружающим миром людей, но в рамках исторических обстоятельств. Судьба человека создаётся в кругу межличностного общения, для чего важна способность понимания, сочувствия. Циклообразующий фактор в «Донских рассказах» — проблема судьбы, определяющая соотношение мотивной структуры (мотив смерти, мотив осечки оружия и т. п.) и сюжетно-композиционной организации. По Шолохову, в момент встречи одного сознания с другим, во время истинного сострадания, милосердия создаётся не только судьба одного человека, но и судьба всего народа. Использование автором бинарных структур, а также парных персонажей обуславливает и разнообразие социальных типов сознаний, и широкое развёртывание проблемы судьбы на социальном и историческом уровнях. Изменялись представления о судьбе в историче-

ском понимании, но, как показывает автор, в психике людей соединяются идеи разных времён. Народное представление о понятии «судьба» находится на нравственно-ориентированном пласте, где идея ответственности личности определяющая. Уверенность героев во властвовании над судьбой, способность человека создать мир заново отражает более поздний уровень. В «Донских рассказах» все вышеупомянутые уровни находятся в столкновении на пересечении «судьбы» и «случая». В текстах представлены разновременность, разноуровневость мнений об этих категориях, изображение диалектики судьбы и случая, выдвижение, в первую очередь, идеи ответственности личности, нравственной обусловленности жизненного исхода. Автор прибегает при этом и к предопределённости, фатальности, родовой судьбе, которые вносят таинственность, загадочность, неясность. Сложность натуры человека, его психики, способной соединить новые идеи с древними, ярко показана Шолоховым, что обуславливает рывок в измерение экзистенциальности наряду с социумом, историей, бытом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Заветов. В 2 т. Т. 1. М., 1990. — 576 с.
2. Введение христианства на Руси / Отв. ред. А. Д. Сухов. М., 1987. — 302 с.
3. Грушко Е. А., Медведев Ю. М. Словарь славянской мифологии. Нижний Новгород, 1995. — 367 с.
4. Круглов Ю. Г. Русский обрядовый фольклор. М., 1999. — 362 с.

ФИЛОСОФСКАЯ ГЕРМЕНЕВТИКА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ЖАНРОВ: РУССКИЙ ПУТЬ

УДК 10.02

Лащенко Светлана Константиновна,
доктор искусствоведения, Государственный институт искусствознания

О ЧЕМ «ЗАБЫЛ» ВСПОМНИТЬ ГЛИНКА (К ПРОБЛЕМЕ АВТОЦЕНЗУРЫ В РЕАЛИЯХ РУССКОЙ ЖИЗНИ)

В статье рассматривается контекст событий, освещавшихся М. И. Глинкой в автобиографических «Записках». На примерах обстоятельств личной биографии друзей и родственников Глинки — Ф. Д. Гедеонова, Н. К. Иванова — обосновывается суждение о том, что композитор создавал свои воспоминания не спонтанно, отношение к написанному тексту не было у него «бездумным» и «политически аморфным». Композитор прибегал к серьезной автоцензуре, особенности которой во многом определялись реалиями русской политической жизни.

Ключевые слова: М. И. Глинка, «Записки М. И. Глинки», Ф. Д. Гедеонов, Н. К. Иванов, автоцензура

М. И. Глинка, основоположник классической русской музыкальной традиции, остался в истории отечественной культуры не только как автор двух знаковых опер, ряда программных симфонических произведений, камерных инструментальных и вокальных сочинений, но и как первый русский композитор — создатель автобиографического опуса.

«Записки М. И. Глинки» писались им в последние годы жизни, с июня 1854 до конца марта 1855 года и были впервые опубликованы уже после смерти композитора его сестрой, Л. И. Шестаковой, в 1870 году, на страницах журнала «Русская старина», а через год выпущены самостоятельным изданием.

«Записки М. И. Глинки» — это «замечательный <...> документ. Нужно лишь уметь его читать» [5, с. 10], — писал А. Н. Римский-Корсаков, сын выдающегося русского композитора Н. А. Римского-Корсакова, талантливый историк музыки, музыкальный критик, журналист, издатель, автор и редактор одного из переизданий «Записок», вышедших в 1930 году.

Однако именно его тонкая и умная вступительная статья к глинкаинскому тексту вызвала резкую критику современников. Прежде всего, в связи

с утверждением, что Глинка «всегда стоял в стороне от политики и острых вопросов общественности», оставшись «в политическом отношении» «навсегда <...> детски мыслящим существом» [5, с. 11–12].

«Редактор последнего издания “Записок М. И. Глинки” с странным упорством <...> старается уверить читателей в абсолютной аполитичности композитора», — отмечал классик советского музыковедения Б. В. Асафьев, автор фундаментальной монографии о Глинке [1, с. 185].

«Подобные утверждения представляют собою перепев самых реакционных, научно не обоснованных взглядов, столь характерных для прежних исследований творчества Глинки и опровергаемых всей творческой практикой русской классической музыки» [2, с. 18], — поддерживал Асафьева В. Богданов-Березовский в своей вступительной статье к академическому двухтомнику литературного наследия композитора.

Пафос советских 1950-х слышен в каждом слове этих и ряда других, близких им суждений, целью которых было доказать политическую зрелость Глинки с точки зрения идеологов победившей революции.

Разность проявившихся подходов в том, как интерпретировать «Записки», не была «снята» и в последующие десятилетия, оставшись, хотя и в значительно смягченном виде, так и не разрешенной проблемой отечественного «глинковедения».

Думается, настало время вновь обратиться к анализу «Записок», попытавшись понять, что же оставил нам Глинка — «<...> чудесно живой автопортрет»? «удивительную по точности повесть о своеобразном развитии, пышном расцвете и раннем (по годам) увядании гениально одаренного человека»? или документальный источник, на основании которого хотел, чтобы потомки смогли воссоздать историю его жизни? А то, что «Записки» писались в том числе и для решения подобной задачи, — несомненно. В этом убеждает полная печальной иронии фраза, брошенная как-то Глинкой в частном письме Н. В. Кукольнику из Берлина (23 июня/ 5 июля 1856 года), отправленном незадолго до смерти: «Когда околею, эти комфортативные записки могут послужить дельным материалом для моей биографии <...>» [4, с. 592].

* * *

Обращусь лишь к двум наблюдениям, способным, на мой взгляд, подсказать направление, в котором следует двигаться, восходя к существу замысла глинкинских «Записок».

Как известно, на страницах «Записок» неоднократно появляется имя Федора Дмитриевича Гедеонова. Его младший брат, Николай Дмитриевич, стал мужем сестры Глинки, и оба Гедеонова вошли в семейство Глинок как свойственники.

С Федором Дмитриевичем Гедеоным Глинка сошелся особенно близко через два года после венчания сестры. В 1833 году они жили вместе в одной квартире в Вене; тогда же совершили переезд в Берлин; а через несколько лет, в 1840-х, отправились в совместную поездку во Францию.

«Федор Дмитриевич <...> поселился со мною и доводил до слез от смеху каждое утро, болтая со мною скороговоркою по-немецки. Согласуясь с моим непреодолимым желанием свидеться с сестрою и его братом, он в первой половине октября с свойственною ему ловкостью и в короткое время устроил все для путешествия. Во время пути заботился обо мне, как бы о родном брате, и когда я охал, то он пел песни и рассказывал побасенки, чтобы развлечь меня. Я ввек буду ему за это признателен», — вспоминал Глинка в «Записках» о первом опыте совместной жизни с Гедеоным в Вене [3, с. 147].

Таким образом, уже с первого упоминания Гедеонов предстает в «Записках» человеком добрым, веселым, заботливым, доброжелательным, не обремененным серьезными проблемами, способным легко разрешать множество бытовых вопросов (чего сам композитор делать не умел и что очень ценил в других).

Однако Глинка «забыл» упомянуть о важнейших деталях биографии Федора Дмитриевича Гедеонова, заставляющих иначе взглянуть на фигуру героя. Читать глинкинские строки следует, на наш взгляд, неизменно памятуя об этом.

А детали эти были таковы. Офицер, бретёр, забияка, бесшабашный герой различного рода приключений, Федор Дмитриевич Гедеонов в пору первой юности невольно стал причиной гибели на дуэли старшего брата. Пережив трагедию, он, взявшись за ум, посвятил себя службе в одном из уланских полков. В 1827 году, в пору, когда память о событиях декабря 1825 года лишь начала покрываться пеленой забвения, Федору Дмитриевичу стало известно о существовании в его полку тайного кружка, о чем он счел необходимым доложить начальству. Виновные были наказаны, а о поступке Гедеонова доложили императору, который поддержал майора. Иной была реакция сослуживцев. Ощущая отношение однополчан, Гедеонов попытался перейти в другой полк. Но попытка не удалась. В 1830 году, т. е. за три года до совместного вояжа с Глинкой, ему пришлось уйти в отставку. Однако устроиться на гражданской службе Гедеонов тоже не смог, сознавая (как сам он писал), что все «избегают его общества» и «никто не желает иметь» его «под своим начальством». Прожив, по словам самого Гедеонова, в России «у всех в подозрении», он, покинув родину, отправился в Европу, намереваясь обосноваться в Париже (невзирая на двойной запрет императора находиться во Франции русским подданным без Высочайшего на то соизволения). Здесь он увлекся идеей военной службы в Египте — государстве на то время

крайне беспокойном, состоящим в вяло текущем военном конфликте с Турцией и нестабильных отношениях с восставшей Грецией [6].

Возможно, в увлечении такой идеей сказался некий «байронизм» Федора Дмитриевича, явно неуместный для русского офицера. Особенно в то время. Обеспокоенное внимание вице-канцлера графа К. В. Нессельроде, российского посла в Париже графа К. О. Поццо ди Борго и самого императора к намерениям Гедеонова побудило власти предпринять по дипломатическим каналам усилия для того, чтобы Ф. Д. Гедеонов официально отказался от своих намерений и вернулся в Россию для постоянного в ней проживания. Гедеонов согласился. Но, вопреки воле императора, возвращаться на родину не спешил. Правда, стал приезжать наездами в Россию, в один из которых, видимо, и познакомился с семьей Глинок [6].

Документальных свидетельств, способных дать ответы на вопросы: знал ли Глинка, сойдясь с Федором Дмитриевичем, о его «египетской идее»; был ли в курсе пристального внимания к своему «братцу» власть предержащих, — нет. Но даже чисто теоретически допустить, что Глинка остался в полном неведении о проблемах, буквально опутавших в это время Гедеонова, невозможно.

Данный Глинкой подход к освещению фигуры Гедеонова в «Записках» можно объяснить известной деликатностью музыканта, старавшегося обходить острые углы биографии своих друзей. Но объяснение это, хотя, возможно, и справедливое, явно не исчерпывает существа явления.

Дело в том, что освещая в «Записках» события 1833 года, Глинка умалчивает о том, что общение с Федором Дмитриевичем Гедеоновым, чье поведение вызывало озабоченность представителей высшей государственной власти, фатальным образом «отзеркаливало» еще одну достаточно неблагоприятную историю, в которую чуть ранее уже был втянут будущий композитор. Речь идет об истории с известным «невозвращенцем» Николаем Кузьмичом Ивановым, судьба которого тоже решалась в это же время на высшем уровне.

Но прежде о самом явлении «невозвращения» в России первой трети XIX века.

Феномен «русского невозвращения» достаточно давний. Несмотря на строгие меры, в ряду которых в петровскую эпоху была даже смертная казнь, подданные Российской империи, попадавшие, в связи с различными обстоятельствами за пределы государства, нередко решали на родину не возвращаться. Движение «невозвращения» шло по нарастающей, и уже к началу XIX столетия власти то и дело сталкивались с необходимостью разыскивать беглеца и возвращать его в страну. Порой насильно и под конвоем. В этом смысле история с Николаем Ивановым не была чем-то исключительным. Исключительным здесь было лишь то, что в нее нелегально оказался замешан М. И. Глинка.

С Николаем Ивановым, певчим Придворной певческой капеллы, обладавшим уникальным голосом, Глинка, как известно, выехал в Европу в 1833 году. Но если поездку Иванова инициировало руководство Капеллы и Министерство Императорского двора, видя в том необходимость развития вокального таланта молодого певчего, то Глинка выезжал «на свой кошт» в качестве сопровождающего, имея в виду, как и Иванов, не только дальнейшее обучение, но и лечение давних хронических заболеваний. Отец Глинки, отставной капитан Иван Николаевич Глинка, выступил скрепя сердце, поручителем молодых путешественников, взяв на себя ответственность за них, в том числе и финансовую.

Как известно, по мере того как перед Ивановым раскрывались возможности начала серьезной европейской музыкальной карьеры, а дебюты на оперной сцене становились весьма успешными, молодой певец все более настойчиво ходатайствовал о продлении сроков своего пансионерства. Какое-то время ему удавалось убеждать российские власти в необходимости задержаться в Европе. Но долго так продолжаться не могло. Власть затребовала его возвращения, грозя силой, и Иванову пришлось принимать решение.

На какое-то время он «исчез» из поля зрения русских дипломатов и чиновников, правдами и неправдами добился гражданства Швейцарии, а вскоре сумел войти в десятку самых известных и самых востребованных теноров Европы, обретя всеевропейскую славу.

Но Иванов, выбрав судьбу «невозвращенца», поставил в крайне затруднительное положение своего спутника, М. И. Глинку.

Понимая, что он оказался вовлечен в конфликт государственного масштаба, музыкант, не дожидаясь развязки скандала, спешно уезжает из Неаполя, где обосновался Иванов. Всем своим дальнейшим существованием в Европе Глинка подчеркивал в письмах друзьям, сколь он далек от происшедшего с Ивановым. Впрочем, настроение у него, как писал он в частном письме С. А. Соболевскому из Венеции (3/15 марта [1833]), было ужасное: «грустно, <...> погода дурна, нервы в изнеможении» [4, с. 71]. И, думается, виной тому была не только обостренная реакция композитора на причуды итальянского климата, но и гложущее чувство вины.

Глинка, конечно, сознавал, что, покидая Иванова, он подводит отца: взятую И. Н. Глинкой ответственность за путешественников никто не снимал. Тем не менее будущий композитор пошел на этот шаг, надеясь, что именно такой выход из ситуации будет для него и его семьи наименьшим из зол. Спустя годы в «Записках» Глинка упомянул, что вскоре после расставания с Ивановым был вынужден вернуться на родину в связи с болезнью и смертью отца. «Забыл» лишь упомянуть причины болезни и обстоятельства смерти. С большой долей осторожности предположу все же, что

немалую роль в том сыграли полученные И. Н. Глинкой известия о печальном финале европейского вояжа его подопечных.

Но посмотрим, как описаны эти события в «Записках».

Обращаясь к истории с Ивановым, о которой Глинка не мог не упомянуть хотя бы в силу ее широкой известности, композитор, комментируя ситуацию, сразу же задает тональность своего отношения к ней:

«Я <...> советовал Иванову, не прося отсрочки, ехать в Россию, и потом, побыв там год, взять отставку и снова потом возвратиться в Италию. Он пренебрег моим советом. <...> Мы с ним не ссорились, но не могли также похвалиться особенной дружбой. Когда мы расстались в Неаполе, то прекратились все между нами сношения» [3, с. 134].

Скорее всего, с момента отъезда Глинки из Италии, отношения с Ивановым у него действительно прекратились, и композитор не преминул об этом сказать четко и ясно. Но Глинка, с его жадной жаждой знания музыкальной жизни Европы, вниманием ко всему происходящему на оперных сценах европейских стран, да и просто в ходе поездок по Франции, Германии, Испании не мог не знать о сенсационных успехах своего бывшего приятеля.

Однако о них-то в «Записках» «забывает» упомянуть. Об истинной природе такого рода «забывчивости» косвенно дает понять обличительная филиппика, введенная Глинкой в литературный текст. Завершая эпизод, посвященный Иванову, Глинка изменяет принятому в «Записках» литературному стилю, выписывая портрет певца в самых мрачных красках, характеризуя его как «человека трудного, черствого сердцем, неповоротливого и тупого умом. Достоинство его состояло в прелести голоса и некоторой инстинктивной способности «подражать в пении» [3, с. 134]. Видимо, и годы спустя не отболела у Глинки та рана, что была нанесена ему когда-то бывшим приятелем. Видимо, и через десятилетия он считал необходимым подчеркнуть свою полную непричастность к происшедшему.

Глинку можно понять. О скандале, связанном с Ивановым, еще долго помнили «в верхах». Помнил о нем и император. Не зря, встретившись в Глинкой через несколько лет после инцидента, выразительно намекнул на нежелательность «итальянских маяков» для русских музыкантов, и Глинка, считая необходимым еще раз подчеркнуть свое отношение к поступку Иванова, пересказывает этот разговор в «Записках»: «<...> Государь император <...> подошел ко мне и сказал: “Глинка, я имею к тебе просьбу и надеюсь, что ты — не откажешь мне. Мои певчие известны по всей Европе и, следственно, стоят, чтобы ты занялся ими. Только прошу, чтобы они не были у тебя итальянцами”. Эти ласковые слова привели меня в столь приятное замешательство, что я отвечал государю только несколькими почтительными поклонами» [3, с. 174].

Примеров, близких приведенным, можно привести немало. Несть числа тем «биениям» смыслов, значений и частных мнений о фактах и людях, которые отделяли у Глинки живую реальность от реальности им конструируемой. Это и умолчания об отношениях с семьей министра Императорского двора П. М. Волконским и, прежде всего, — его женой и сыном; о том, что свойственники Гедеоновы были единокровными братьями А. М. Гедеонова, директора Императорских театров, и, стало быть, Глинка находился с ним в родстве; о характере своего «поверхностного, но длительного контакта с тронem» (А. Н. Римский-Корсаков), и многое, многое другое...

Но подведу итоги. С одной стороны, «Записки М. И. Глинки» — это не что иное, как автобиографическая повесть художника о себе самом, таком, каким он хотел запомниться потомкам. Создавая их, композитор уверенно, грамотно, осознанно и последовательно добивался поставленной цели. Лишь читая текст «Записок» в сопряжении с тем историческим контекстом, что окружал приводившиеся в нем факты, можно понять, насколько сложной была задача, решавшаяся композитором, насколько далеко / или недалеко отходил он от реалий русской жизни.

С другой стороны, текст «Записок» можно рассматривать как результат жесткой «автоцензуры», созданный в «мрачное семилетие» 1848–1855 годов, когда пишущая и думающая Россия была охвачена ужасом перед доношением. Расцвет его, как известно, во многом спровоцировало создание печально известного «Комитета для высшего надзора за духом и направлением печатаемых в России произведений», по докладом которого был сослан в Вятку Н. Е. Салтыков-Щедрин (1848), выслан в Спасское-Лутовиново И. С. Тургенев (1852), «забыт» создатель гимна Российской империи генерал А. Ф. Львов, отправлен в отставку министр народного просвещения С. С. Уваров. В свете всех этих событий понятно, почему литературный опус композитора должен был оставаться идеологически-нейтральным. Конечно, Глинка понимал это. Дорожа завоеванным общественным статусом, он не мог не тревожиться за свое положение и положение своих близких. Здесь не было ни грамма той «беспечности» и «недалекости», которые часто виделись в Глинке современникам и потомкам. Напротив. Здесь ощущалась мудрость и житейская осмотрительность, столь недооцененные впоследствии.

С этой точки зрения текст «Записок» Глинки ни в коей мере не является «эпически спокойным рассказом о прошлом», как назвал его А. Н. Римский-Корсаков. Абсолютно правы были противники Андрея Николаевича, полагавшие, что глинкинские «Записки» не дают никаких оснований считать, что композитор стоял в стороне от политики, от острых обществен-

ных проблем. Он был непосредственно вовлечен и в политику, и в острые общественные проблемы.

Правда, в правоте предшественников мне видится оценочная коннотация, диаметрально противоположная реальности. Стремясь доказать активность социальной позиции Глинки, они заблуждались в главном: композитор никогда не относился сочувственно к противникам царского режима. Напротив: имея наследственный помещичий достаток, который «обеспечивал ему более чем безбедное существование» (А. Н. Римский-Корсаков), он неизменно оставался законопослушным подданным Российской империи, лояльным к власти и ее носителям, что старался всячески подчеркнуть в «Записках», скрывая за «забывчивостью» свое в высшей степени серьезное отношение к каждому сказанному и, в еще большей мере, несказанному слову.

Разобраться в том, почему Глинка часто умалчивал о некоторых обстоятельствах жизни, об имевших для него немаловажное значение людях, «забывая» упомянуть их в «Записках» или, упоминая, создавать их портреты «не в полный рост», — задача в высшей степени сложная, но необходимая. Отсюда следует мысль, ради которой, собственно говоря, и затевался доклад: «Записки М. И. Глинки» должны быть вновь переизданы. На этот раз — с пространными комментариями, написанными в контексте открывшихся фактов, найденных источников и с учетом возможностей современной гуманитарной науки. Уверена: это даст нам возможность глубже понять существо сделанного Глинкой в истории отечественной культуры, в особенностях русского музыкального пути.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Глинка. М.: Музгиз, 1950.
2. Богданов-Березовский В. Литературное наследие М. И. Глинки // Михаил Иванович Глинка. Литературное наследие. Том I. Л. — М.: Государственное музыкальное издательство, 1952.
3. [Глинка М. И.] Записки М. И. Глинки // Михаил Иванович Глинка. Литературное наследие. Том I. Л. — М.: Государственное музыкальное издательство, 1952.
4. [Глинка М. И.] Михаил Иванович Глинка. Литературное наследие. Том II. Письма и документы / Под ред. В. Богданова-Березовского. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1953.
5. Римский-Корсаков А.Н. М. И. Глинка и его «Записки» // Записки М. И. Глинки. М.: Гарева, 2004.
6. Черкасов П. П. «Дело» подполковника Геденова, или Исповедь нераскаявшегося доносчика. Серия: Шпионские и иные истории из архивов России и Франции. Электронный ресурс: <https://military.wikireading.ru/32392> Дата доступа: 25 мая.

Игорь Вадимович Кондаков
доктор философских и кандидат филологических наук,
профессор Российского государственного гуманитарного университета,
действительный член РАЕН

«КРАСНОЕ И БЕЛОЕ» В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ СЕРГЕЯ ПРОКОФЬЕВА

В статье рассматривается творческий путь Сергея Прокофьева на фоне меняющейся исторической среды начала века.

Ключевые слова: Прокофьев, революция, творчество

Великий русский композитор Сергей Прокофьев в жизни и в творчестве был воплощением принципа «Pro et Contra», — всегда оказываясь «чужим» среди «своих». В дореволюционный период он слыл «революционером в музыке», дерзким новатором, футуристом; в период эмиграции он многим эмигрантам казался «красным», затесавшимся среди «белых», композитором-большевиком; в свой советский период он многим коллегам представлялся закоренелым эмигрантом, перекрасившимся «белым», несправившимся буржуазным модернистом. Парадокс Прокофьева заключался в том, что в меняющейся политической и культурно-исторической среде он оставался самим собой — неповторимо-оригинальным, уверенным в своей правоте и превосходстве, ироничным по отношению к окружающим. И это то и дело приводило к острым конфликтам и неразрешимым противоречиям с современниками, с обстоятельствами, с контекстом культуры. Прокофьев постоянно жил и творил в противостоянии.

1. «Вы революционер в музыке, а мы в жизни»

Современность всегда была для Прокофьева преломлена через культурные ассоциации и тексты, через культуру и символику прошлого. Таким образом осмыслялась композитором и Русская революция. Позднее С. Прокофьев рассказывал: «Во время самой революции я был на улицах Петрограда, время от времени прячась за выступы стен, когда стрельба становилась жаркой» (3, с. 40). Оговорка композитора была, конечно, не случайной: устремленный к творчеству, пронизанный здоровым художественным эгоизмом, он инстинктивно искал убежища от революции и невольно прятал-

ся от наступавших социально-исторических событий. Зато через призму культурной архаики он готов был отражать окружающую современность самыми современными художественными средствами.

Так, С. Прокофьев откликнулся на события Февральской революции тем, что написал беззаботную, искрящуюся юмором Классическую симфонию, где стилизовал моцартовски-гайдновскую музыку минимальными средствами XX века; получился иронический нарратив венской классики, отраженный через призму полутора столетий. Ясно было, что композитор оценивал мартовские дни 1917 г. отнюдь не всерьез, а так, как если бы он задним числом рассматривал исторические процессы XVIII в. в контексте Первой мировой войны. Правда, события Октября потребовали у Прокофьева иного масштаба отклика, иных ассоциаций.

«... На улицах было шумно, маршировали солдаты с ружьями, шли толпы с плакатами “долой министров-капиталистов”, на наших глазах оставили частные автомобили, владельцам предлагали выйти и вместо них устанавливали пулеметы. <...> На Садовой я встретил густую черную толпу: шел Путиловский завод на помощь большевикам» (1, с. 659).

Встретив Февральскую революцию с эйфорией (в это время были написаны «Мимолетности», 3-я и 4-я фортепьянные сонаты и Скрипичный концерт), Прокофьев в 1918 г. откликнулся на Октябрь зловещей кантатой «Семеро их» — на текст древнего халдейского заклинания в переводе К. Бальмонта («Аккадийская надпись»), рассчитанной на колоссальный состав симфонического оркестра, хор и солиста-тенора, экстатически выкрикивающей цифру, обозначающую пантеон грозных и бездушных месопотамских богов, отвечающих за разные стихии: «Семеро их, семеро, семеро-семеро-семеро!». Создавалось впечатление того, что разверзлась бездна, из которой вырвались неуправляемые, бушующие, агрессивные силы, и началось спонтанное разрушение тысячелетнего мироздания.

Прокофьев — после того, как услышал «Семеро их» в исполнении автора — К. Бальмонта («Читал он, стараясь подчеркивать ужас содержания», — замечал композитор), — заключил: «По-моему, это одна из самых страшных вещей, которая когда-либо была написана» и добавил, что в современных условиях она зазвучит «быть может, еще грознее, чем некогда!» (1, 666–667). Выбрав текст для своей кантаты, композитор стремился передать ужас своего времени через грозное предупреждение тысячелетней давности.

Позже, спустя семь лет, композитор отразил свои страшные впечатления от Октябрьской революции во Второй («русской») симфонии и в опере «Огненный ангел» (по одноименному роману В. Брюсова), над которой он работал восемь лет. Во 2-й симфонии слышны отзвуки титанической схватки, жестокий марш боевиков, экстатические призывы фанатиков

революционной борьбы, залихватский перепляс народных мстителей... В «Огненном ангеле» переданы неистовые метания героев, захватывающие любовные страсти и мистические видения, опыты алхимиков и костры инквизиции, революционные порывы и ожидание страшного конца.

Дневник Прокофьева фиксирует события, сопровождающие творческий процесс: «Газеты были беспокойны, всюду восстания большевиков, в Москве и Петрограде стрельба, но я надеялся, что к девятому [ноября 1917 г. — И. К.] всё кончится». «Всюду победы большевиков, о Керенском ни слова, а в Москве перекрестная стрельба из ружей и орудий». «Сведения о большевиках: их победы и вандализм по всей России. Бойня в Москве. Снаряд, попавший в квартиру, где я должен был остановиться». «Между тем междоусобица по всей России...» [1, с. 676–677]. В самом конце 1917 г. у Прокофьева созревает мысль об отъезде за границу. «Ехать в Америку! Конечно! Здесь — закисание, там — жизнь ключом, здесь резня и дичь, там — культурная жизнь, здесь — жалкие концерты в Кисловодске, там — Нью-Йорк, Чикаго. Колебаний нет. Весной я еду. Лишь бы Америка не чувствовала вражды к сепаратным русским! И вот под этим флагом я встретил Новый год. Неужели он провалит мои желания?» [1, с. 678]

В Дневнике и в воспоминаниях советского времени Прокофьев различно описывает свою встречу с Луначарским, разрешившим Прокофьеву уехать за границу. Например, в Воспоминаниях он сообщает, что с Луначарским его познакомили А. Бенуа и М. Горький; в Дневнике эту роль выполняет помощник Луначарского Штернберг. В Дневнике разговор с Луначарским передан следующим образом: «Его слова о Маяковском и чрезвычайно любезный прием. “Оставайтесь, зачем вам ехать в Америку”. Я проработал год, а теперь хочу глотнуть свежего воздуха. “У нас в России и так много свежего воздуха”. Это в моральном отношении, а я сейчас гонюсь чисто за физическим воздухом. Подумайте, пересечь великий океан по диагонали! “Хорошо, напишите на бумажке, мы дадим вам необходимые документы” [1, с. 696]. Во время второй встречи Прокофьев спросил Луначарского, «как ему понравилась симфония» (после первой встречи композитор уговорил наркома послушать Классическую симфонию); «он ответил: очень. “Я узнаю в вас то, что, в то время, когда все занимаются разрушением, вы созидаете”» [1, с. 697].

В Воспоминаниях советского времени есть дополнительная информация. Здесь Луначарский, разрешая Прокофьеву ехать в Америку, добавляет: «Вы революционер в музыке, а мы в жизни, — нам надо работать вместе». Здесь же Прокофьев признавался, что «прозевал возможность с размаху включиться в советскую работу» и приводил слова «одного мудрого человека»: «Вы убегаете от событий, и события не простят вам этого: когда вы вернетесь, вас не будут понимать» [3, с. 43]. Судя по тому, что в Дневнике,

по свежим впечатлениям, нет этих слов, можно считать, что они были прибавлены к повествованию как знаки покаяния и признания своей ошибки — решения об эмиграции и отказа сотрудничать с Советской властью. Прокофьев и перед этим в Воспоминаниях писал о своих политических заблуждениях: «О размахе и значении Октябрьской революции я не имел ясного представления. То, что я, как и всякий гражданин, могу ей быть полезен, еще не дошло до моего сознания. Отсюда и рождение мыслей об Америке: пока в России не до музыки, в Америке можно много увидеть, многому научиться и свои сочинения показать» [3, с. 42].

После отъезда из России Прокофьев пишет (или заканчивает) произведения, полные оптимизма, веселости, феерического восторга от ощущения обретенной свободы: 3-й фортепьянный концерт, оперу «Любовь к трем апельсинам» (по К. Гоцци), балет «Сказка о шуте» (по сказкам А. Афанасьева). Однако мысль, что он как музыкант уехал за границу лишь на время, не оставляла его, и Прокофьев мечтал о последующих гастролях в Советском Союзе — как пианист, дирижер и композитор.

2. «Белая музыка к красному балету»

«Стальной скок» — такими словами С. С. Прокофьев перевел с французского название своего балета (1925) «*Pas d'acier*» (буквально: «шаг стали», или «стальной шаг»), и такой, несколько футуристический перевод буквально ошеломил русскую публику в Париже. Сам Прокофьев ласково называл про себя будущий балет как бы по-французски: «Урсиньоль» (*Ursiniol* — от “URSS” — СССР: что-нибудь вроде «эсэсэсэрочка» или «эсэсэсэрия»). О происхождении этого названия С. Прокофьев рассказал в своем Дневнике. Художник и автор либретто будущего балета Г. Якулов «посоветовал хорошее название: «Урсиньоль» (*Ursiniol*) от URSS, официальные литеры Советской России. Я сразу уцепился за это название: действительно, «Урсиньоль» звучит полшутливо, безобидно, не то медвежонок [от *ours* (фр.) — ‘медведь’], не то карикатура на “*Rossignol*” Стравинского» [2, с. 347] (“*LeRossignol*” — «Соловей», имеется в виду опера И. Ф. Стравинского — по Андерсену, шедшая в «Русских сезонах» в 1914 г., на французском языке).

Напряженные споры вокруг названия будущего балета были связаны с настойчивым желанием С. Прокофьева и С. Дягилева поставить в «Русских сезонах» спектакль на советскую тему. Прокофьев в Дневнике рассказывает о своих консультациях с евразийцем П. Сувчинским. «Разговор всё время, естественно, о «большевицком балете». <...> Общий вывод: такой балет сделать невозможно. Положение так остро, что нельзя написать балет нейтральный, надо делать его или белым, или красным. Белый нельзя, потому что невозможно изображать современную Россию русскому ком-

позитору через монокль Западной Европы; да кроме того, разумно ли мне отрезать себя от России теперь, когда там как раз такой интерес к моей музыке? Красный балет делать тоже нельзя, так как он просто не пройдет перед парижской буржуазной публикой. Найти же нейтральную точку, приемлемую и с той стороны, и с этой, невозможно, ибо современная Россия именно характеризуется борьбой красного против белого, а потому всякая нейтральная точка будет нехарактерна для момента. “Кто не с нами, то против нас”, поэтому нейтральная точка вызовет отпор и оттуда, и отсюда» [2, с. 338–339]. Консультации с И. Эренбургом подтвердили эту позицию.

В разговоре с С. Дягилевым С. Прокофьев вернулся к идее «советского» балета. «Я спросил Дягилева: “Вы непременно настаиваете на большевицком балете?” Дягилев: “Непременно; я перед отъездом из Лондона даже говорил немного об этом с Раковским, нашим послом”. “Нашим?” Дягилев усмехнулся: “Ну да, вообще российским”» [2, с. 340]. Аргументы Сувчинского и Эренбурга на него не подействовали. «Он воскликнул: В России сейчас двадцать миллионов молодежи, у которой... (тут нецензурное выражение о прославлении полового желания). Они и живут, и смеются, и танцуют. И делают это иначе, чем здесь. И это характерно для современной России. Политика нам не нужна!» [2, с. 340]. Таким образом, был решен главный вопрос: как уйти от противоборства красного и белого: волевой напор музыки, динамика и энергетика танца, промышленно-трудовые ассоциации.

Когда набралось к балету достаточно музыкального материала, Прокофьев известил об этом Дягилева: «Я уже довольно много сочинил музыки, русской, часто залихватской, почти всё время диатоничной, на белых клавишах. Словом, белая музыка к красному балету» [Цит. по: 5, с. 292]. Конечно, шутка, игра слов, красивый парадокс... Но за этим стоит настойчивое стремление к политическому нейтралитету, социальному компромиссу. К «снятию» противостояния «красного» и «белого», по крайней мере в искусстве. Создателям балета это казалось возможным. Театральность тяготела к «советскому» — визуально и идейно; музыкальность — к «эмигрантскому», модернистскому дискурсу.

Несомненно, Прокофьеву, как и по-своему Дягилеву, хотелось выстроить «мост» между советским и зарубежным, преодолеть политические границы между «двумя русскими культурами», представить русскую культуру (и музыку, и театр, и литературу) как единое семантическое и проблемное поле. Забегая вперед, можно вспомнить и последний «зарубежный» балет Прокофьева «На Днепре» (1932), где наивная любовная история разыгрывается между красноармейцем Сергеем и его возлюбленной Ольгой из противоположного лагеря («русские Ромео и Джульетта»). Это — лирическая развязка Гражданской войны, увиденная из «прекрасного далека» — со сцены парижской Гранд-опера. Впоследствии, уже в Советском Союзе, Проко-

фьев тщетно пытался продолжить эту тему — и в балете «Ромео и Джульетта», и в опере «Семен Котко»...

Тем временем страсти вокруг «советского» балета разгорались в Париже не на шутку. В своих воспоминаниях, написанных в расчете на советскую публикацию, С. Прокофьев иронически комментировал отклики на парижскую премьеру. «У публики большой успех. Французская пресса рассуждала: “Странное произведение, начиная от названия и кончая музыкой и хореографией; уж не предназначено ли оно заменить “Жизнь за царя”? Белоэмигрантские газеты топали ногами: “Колючий цветок служителей пролеткульта”. <...> Молодежь была в восторге». Английские газеты писали: «Сергей Прокофьев заслуживает быть знаменитым. Как апостол большевизма он не имеет равных» [3, с. 62]. Рассказывая о постановке балета «Стальной скок» в театре Метрополитен в Нью-Йорке, Прокофьев с удовольствием отмечал, «как огромный красный флаг взвился на сцене этого самого буржуазного из буржуазных театров» [3, с. 67].

Нет сомнений, что для Дягилева и Прокофьева в это время пресловутые «большевизм» и «советизм», как и красный цвет, имели отнюдь не политический, а исключительно эстетический смысл, включающий авангардистский эпатаж, провокацию, вызов, гротеск и рассчитанный на двоякую реакцию русских эмигрантских кругов — в первую очередь, и на снобистскую парижскую публику, которую нужно было чем-то сильным «раскачать». Напротив, надежда на постановку «Стального скока» в СССР раз за разом падала. Большой театр было решил поставить прокофьевский балет, но после резкого выступления представителей «Ассоциации пролетарских музыкантов» отказался от постановки [3, с. 66]. Советские критики Прокофьева, конечно, усмотрели в балете насмешку над всем советским и революционным и оценивали его чисто в политическом ключе.

В самом замысле «Стального скока» и в его театральном воплощении заключалась ирония, но не злая и не критическая; скорее, в «большевицком» балете можно было усмотреть, пользуясь бахтинским языком, карнавализацию (как, впрочем, и в таких эмигрантских произведениях Прокофьева, как «Любовь к трем апельсинам», «Шут»). Там, где Прокофьев с Дягилевым надеялись на аполитичность и эстетический эффект, советский официоз видел лишь политику — обострение классовой борьбы и культурно-политическую диверсию со стороны русской белоэмиграции. Диалог эстетики с политикой никак не получался, ввиду невозможности выработки компромиссного «общего» языка, сочетающего в себе и художественные, и идеологические критерии. В этом отношении «Стальной скок» для Прокофьева был «пробным шаром» в процессе установления взаимопонимания с советской культурой. На уровне руководящих советских чиновников какое-то взаимопонимание получалось, но когда к диалогу подключались

оголтелые рапмовцы, становилось очевидно, что взаимопонимание Советов и эмиграции в принципе невозможно.

И Дягилев, и Прокофьев (да и многие другие из эмигрантов) каким-то глубинным чутьем это понимали. Недаром, уезжая на гастроли в Советскую Россию, Прокофьев более всего боялся, что поездка может оказаться «в один конец», и «въехав» с триумфом в СССР, можно из него и не «выехать» (что в конце концов с ним и произошло) [2, с. 400]. Еще больше боялся этого Дягилев, к счастью для себя, так и не решившийся приехать в СССР, и приехать «с концами».

3. «Прокофьев — наш!»

В конце своих триумфальных гастролей в «Эсэсэсэрии» (выражение композитора, отразившееся в его переписке) 20 марта 1927 года Прокофьев дал последний концерт в московском Колонном зале (исполнялись Классическая симфония, 2-й фортепьянный концерт и «скифская» сюита «Ала и Лоллий»). На концерте присутствовало советское руководство. Уходя с концерта после первого отделения, тогдашний глава Совнаркома А. И. Рыков познакомился с мировой знаменитостью. Прокофьев вспоминал: «Рыков — небольшого роста человек, с бородкой интеллигентского типа и гнилыми зубами. Он спросил меня:

— Как же вам у нас понравилось?

Я ответил:

— Мой приезд сюда — одно из самых сильных впечатлений моей жизни.

В сущности, — оправдывался композитор, — я совсем не похвалил Большевизию, и в то же время выглядело, что я высказался в предельных похвальных выражениях [Вот она, формула прокофьевского компромисса! — И. К.]. Рыков улыбнулся и с довольным видом заспешил дальше» [2, с. 549]. Однако во время этого концерта происходит событие, о котором Прокофьев еще ничего не знал, но которое оказалось в дальнейшем решающим. Оказалось, что на концерте Прокофьева присутствовал и Сталин, который заявил присутствующим, что «Прокофьев — наш» [5, с. 322]. Это сразу поставило Прокофьева в Советском Союзе в привилегированное положение и в конечном счете повлияло на его позднейшее решение вернуться на родину.

Нараставшая в заграничном творчестве Прокофьева ностальгия по России и русской культуре вылилась в «Сказки старой бабушки», балетах «Блудный сын» и «На Днепре», во 2-й и 4-й симфониях, 5-м фортепьянном, 2-м скрипичном и 1-м виолончельном концертах, в романсах и камерных пьесах...

Возвращение Прокофьева не было безоблачным. Композитор столкнулся с тем, что его произведения практически не исполняются — одни как дореволюционные, другие — как эмигрантские. Впрочем, и музыка,

написанная специально для советской аудитории, тоже не исполнялась. Кантата к Двадцатилетию Октября на слова Маркса, Ленина и Сталина — испугала своей дерзостью; балет «Ромео и Джульетта» долгое время под разными предлогами отвергался и Большим и Кировским театрами; опера «Семен Котко» и музыка к кинофильму «Александр Невский» показались неуместными в связи с установлением дружественных отношений с нацистской Германией в конце 1930-х гг. Лишь кантата «Здравица», написанная к 60-летию юбилею Сталина, была безоговорочно принята советским официозом как вклад в советскую музыку.

Однако принята она была, конечно, по недосмотру. Текст кантаты будто бы заимствован из многонационального фольклора народов СССР (русский, украинский, белорусский, кумыкский, курдский, марийский и мордовский народные тексты), однако эти тексты не обнаружены, потому что текст кантаты был сочинен самим Прокофьевым. В ней речь идет... о снаряжении невесты для Сталина («всеобщего мужа») в Москву:

То не замуж мы Аксинью выдавали, —
В гости к Сталину Аксинью провожали,
В Москву-город провожали мы, в столицу,
Как невесту наряжали молодицу... [5, с. 469]

Однако в кульминационный момент славословий вождю:

Много, Сталин, вынес ты невзгод
И много муки принял за народ.
За протест нас царь уничтожал.
Женщин без мужей он оставлял [5, с. 470], —

в оркестре звучат гаммообразные пассажи, составляющие иронический аккомпанемент (музыкальные «прописи») патетической риторике.

Прокофьеву приходилось мысленно возвращаться к одной иллюстрации, наглядно характеризовавшей положение советского художника в большевистской стране, которая в свое время его поразила. Когда он работал над оперой «Огненный ангел» по одноименному роману В. Брюсова, Прокофьев узнал об обстоятельствах смерти Брюсова, которые показались ему символическими и зловещими. В своем Дневнике за 1926 год Прокофьев написал: «Когда он [Брюсов. — *И. К.*] умер, его тело подвергли вскрытию. Была сделана также трепанация черепа. Когда был вынут мозг, то надо было перед закрытием черепной коробки чем-то заполнить голову, но ничего не было под руками. Тогда брали листы газеты «Правда», скатывали их комками и забивали ему в голову. Так он и был похоронен с большевицкой газетой вместо собственных мозгов — отмщение судьбы за его переход в коммунизм, совершенный не по убеждениям, а по расчету. Какие мрачные легенды обвивают память о Брюсове — как Агриппу Нетесгейско-го! [персонажа романа и оперы. — *И. К.*] [2, с. 409].

Конечно, самого Прокофьева страшила возможность подобной судьбы, материализовавшей метафору куклы с набитой опилками головой: ведь и он «перешел в коммунизм» отнюдь не по убеждениям, а все же по расчету, пусть и мотивированному самыми благородными целями и самыми высокими патриотическими идеалами! Мечтая о возвращении на родину великим композитором, Прокофьев вольно или невольно примерял на себя судьбу Брюсова, у которого Советская власть вынула мозги, а вместо них — набила ему голову большевистской пропагандой (Брюсов вступил в коммунистическую партию, работал в советской цензуре, занимал в советской культуре официальные руководящие посты). Наверно, еще на Западе, под влиянием евразийских идей, Прокофьева посещала озорная мысль сочинить ёрническое славословие Сталину, «отцу народов», как бы от лица разных народов СССР («Здравичу») или поручить хору распевать ходячие цитаты из Маркса, Ленина и Сталина в кантате к 20-летию Октября.

Но дерзить и ёрничать в тоталитарном государстве было нельзя безнаказанно. Когда на совещании деятелей музыки 10–13 января 1948 г. секретарь и член Политбюро ЦК А. А. Жданов, прервав свой доклад об опере В. Мурадели «Великая дружба», обратился к громко разговаривавшему Прокофьеву: «Сергей Сергеевич, если вам скучно, вы можете покинуть зал», — тот взял и вышел. Жданов пожаловался Сталину на поведение Прокофьева, и Сталин раздраженно воскликнул: «Совсем зазнались!» и добавил: «Будем учить!» [5, с. 595–596]. Приговор вождя был приведен в исполнение. 20 февраля 1948 г. первая жена Прокофьева Лина Ивановна была арестована и провела в пермском лагере 8 лет... Композитор был бессилён ей помочь.

После Постановления Прокофьев оказался «реабилитированным», да и то частично, самым последним; значительно позже Шостаковича. До Прокофьева дошла информация от Е. Н. Бухштаб, учительницы музыки дочери Молотова, что «Сталин будто был очень огорчен, что в список включили Шостаковича и Шебалина: “они наши” — будто бы он сказал Молотову» [4, с. 240]. В комментариях к процитированным воспоминаниям О. П. Ламм, дочери близкого друга Прокофьева и Мясковского П. А. Ламма, М. Рахманова пишет: «Разумеется, “огорчение” Сталина могло быть очередным проявлением его коварства, но отсюда следует, что Прокофьев и Мясковский оценивались им — вполне пронизательно — как “не наши”» [4, с. 236]. Прокофьев вполне отдавал себе отчет в том, что «нашим» для Сталина и Жданова он так и не стал, как и они для него не стали «своими».

Но вряд ли великий художник представлял, что под конец жизни ему придется писать кантату «Расцветай, могучий край», оперу «Повесть о настоящем человеке», ораторию «На страже мира», пионерскую сюиту «Зимний костер», праздничную поэму «Встреча Волги с Доном» — на открытие

Волго-Донского канала... Его голова, конечно, не была набита «правдинскими» передовыми статьями и советскими пропагандистскими штампами, но ему приходилось жить в окружении этих ненавистных ему текстов и умереть, мучительно вслушиваясь в сообщения о болезни товарища Сталина в надежде узнать о его ожидаемой смерти... Как известно, композитор и вождь умерли в один день с разницей в один час. Художник опередил политика. Пережитый им стресс оказался смертельным.

Литература

1. Прокофьев С. Дневник 1907–1918 (Часть первая). — Париж, sprkfv, 2002.
2. Прокофьев С. Дневник 1919–1933 (Часть вторая). — Париж, sprkfv, 2002.
3. С. С. Прокофьев: Материалы. Документы. Воспоминания. — М.: Музгиз, 1956.
4. Сергей Прокофьев: Воспоминания. Письма. Статьи: К 50-летию со дня смерти / Ред.-сост. М. П. Рахманова. — М., 2004.
5. Вишневецкий И. Сергей Прокофьев. — М.: Мол. гвардия, 2009 (ЖЗЛ).

ФИГУРА СВИДЕТЕЛЯ В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ РЕФЛЕКСИИ МОДЕРНА

В статье показаны особенности отношения к фигуре свидетеля в эстетическом опыте модерна. Рассмотрена смысловая доминанта — опыт свидетеля, возможный в ряде социальных практик, в опыте модерна становится одной из его констант и причин трансформаций эстетического. Также внимание уделено проблеме выразительности в эстетическом опыте, которая автором рассматривается через негацию фигуры абсолютного свидетеля.

Ключевые слова: эстетика, модерн, трансэстетическое

Особенности и константы эстетического опыта на рубеже XX—XXI вв. осмысливаются через его возможные трансформации и испытание собственных пределов. Исследователи фиксируют возникновение феномена трансэстетического (Ж. Бодрийяр, В. Вельш), осуществление эстетического как отношения к повседневности в её связи с тотальностью (Фр. Джеймисон), конфигурацию эстетического в качестве особой практики разделения чувственного, что максимальным образом позволяет сближать его с политическим (Ж. Рансьер). В целом речь идёт о неустойчивости границ эстетического, поиске топоса его осуществления при актуализации практико-социализированных режимов чувствования и проживания.

Художественный опыт модерна по отношению к сложившейся традиции определения эстетического как чувственного познания, стал одним из первых толчков к смещению эстетического с предписанного ему топоса. Не оставленным без внимания оказался выход эстетического за пределы чувственного познания в сферу стороннего наблюдения, художественной растерянности, деструкции возможных форм выражения. Такой выход при осмыслении его с позиции классической эстетики (Гегель) характеризовал эстетическое как с позиции распадающейся формы, так и не проясненного содержания.

Множественность художественных позиций, представленная в модерне, уводит от единственно возможного представления произошедшей трансформации. Следует говорить о своеобразном эстетическом повороте модерна и актуализации смысловой фигуры художника как свидетеля.

Опыт свидетеля создает разные проекции в социальных практиках, такие как свидетель в суде, свидетель в религиозном опыте и проч. При внимательном рассмотрении феномен свидетеля обращает, прежде всего, к чрезвычайному (?) представлению — именно к такому представлению, которое позволяет заместить понятия человек, личность, субъект — понятием *свидетель*. Т. е. речь идёт о возникновении субъективности, которая находится в определённом отношении с неким видом, образом, представлением, но вместе с тем свидетельствует о том, что изначально образа не имеет (представление не может опередить в своём появлении свидетеля) и остаётся не выявленным.

Примечательно мысль преображения мира в опыте свидетеля высказывает М. Бахтин, связывая этот опыт с *событием бытия* и работой человеческого сознания: «С появлением сознания в мире (в бытии), а может быть, с появлением биологической жизни (может быть, не только звери, но и трава свидетельствуют и судят) мир (бытие) радикально меняется. Камень остается каменным, солнце — солнечным, но событие бытия в его целом (незавершимое) становится совершенно другим, потому что на сцену земного бытия впервые выходит новое и главное действующее лицо события — свидетель и судия...». Свидетель раскрывает через себя мир и своё присутствие в нём.

Сознательное раскрытие мира в опыте свидетеля, на первый взгляд, может быть границей, которая отделяет его от эстетического опыта. Но в данном случае (позиция М. М. Бахтина) скорее опыт познания наделяется творческими константами художественного акта — акта творения. Опыт свидетельствования, способный выразиться в безумии, экстатичном состоянии, беспам'ятстве и т. д., указывает на не тождественность его исключительно сознательной деятельности. Не противоречащим должно быть такое суждение и для автора мысли, который через описание свидетельствования посредством сознания обращает внимание именно на возникновение *события* в этом акте.

О каком событии речь идёт в опыте свидетеля? Свидетель представляет феномен, опыт, явление, указывает на него таким образом, что объявляет его особую значимость и место. При этом то, на что указывает свидетель, действительно оказывается уникальным, вне его опыта остаётся невыраженным и не прояснённым.

Акт свидетеля обозначает определённую границу — границу, которая по определению П. Боянича есть то, что «институционализирует тайну начала времени и возможность учреждения» при том, что речь идёт о начале, «которое всегда в действии, в каждом начале мышления и в каждой области обнаружения». Мысль о границе как обозначении начала, возможности учреждения в акте свидетельствования задаёт первоначальные ориентиры для

понимания феномена свидетеля и эстетического субъекта как свидетеля. Рассмотрение феномена свидетеля в его смысловой связи с происходящими в модерне трансформациями эстетического является целью данной статьи.

Фиксация области перехода и вместе с этим начала в феномене свидетельствования максимально сближает его с пространством рефлексии и чувствования *модерна*. Актуализировано внимание к «выбледневанию» жизненных констант и слову укоренившихся в обществе традиций — требуется выявление иных оснований мира и присутствия в нём человека. Фигура свидетеля в модерне оказывается спаянной с эстетическим субъектом — *художником*, возвещающего о времени прихода новых ценностей и человека, становящегося *свидетелем* нового образа мира. И нового не в смысле прежней неизвестности — творчество вызывает всегда неповторимый образ, — а в том смысле, что этот новый образ оказывается явленным самим миром при внимательном присутствии в нём художника.

Первый шаг в отслеживании специфики фигуры художника модерна состоит в понимании потребности свидетельства быть размещённым в эстетическом опыте. У истоков модерна такая значимость была зафиксирована в следующем: поскольку художник оказывается свидетелем нового мира и нового человека, постольку он сам требует себе свидетеля. Это тонко замечает Ж.-П. Сартр по отношению к Бодлеру: «...Бодлер хочет не столько спасения, сколько суда; или точнее: спасение для него — в самом вердикте, указывающем любому человеку его место в упорядоченном мире. Жалуясь на свое безверие, Бодлер продолжает тосковать о *свидетеле* и о судьбе: «*Всем своим сердцем я желаю... верить в то, что некое потустороннее и незримое существо с участием относится к моей судьбе. Но как сделать так, чтобы в это поверить?*» Более того, Сартр обращает внимание на то, что художник охотно соглашается на своё осуждение, выбирая для себя «роль обвиняемого».

Расширение художественного опыта модерна усиливает значимость свидетельства быть зафиксированным, иметь своё место в эстетическом опыте, — обозначена возможность самого *письма* оборачиваться в свидетельство. Последнее оказывается символически удостоверено — маркированы противоположные смыслы, сходящиеся в акте личностного свидетельствования, образованы репрезентативные лакуны и т. д. (фрагментарное письмо Ф. Ницше, «Опавшие листья» В. В. Розанова, «Чёрный квадрат Малевича»). Таким образом искусство модерна, актуализирующее предстояние художника перед тем, что происходит «здесь и сейчас», разворачивается именно как *свидетельствование*, которое указывает на границы репрезентации.

Вопрос представления того, что выдвигает главные черты, вызывает личностное потрясение, оказывается в центре формирования эстетиче-

ского. Решающим становится сомнение и личностное усилие ответа на вопрос — как обозначить представший в акте свидетельствования образ мира, задать развёртку письма? Вопросание и поиск возможности представления *нового* устройства мира связывает воедино акт свидетельствования и акт эстетического поименования.

В чём же заключается проблематичность такого поименования, прояснения имён, в общем плане — эстетического выражения?

Во-первых, речь идёт о нахождении соответствующего названия для того, что открывается в опыте свидетеля и претендует на то, чтобы обозначить появление *нового образа мира*. В этом смысле свидетельство актуализирует поиск эстетического называния, видения мира в его возможных проекциях и явлениях, каждое из которых заявляет о своём *месте* и своей неизбывности. Именно в силу этого оказывается неизбежным поиск формы и выражения для того, что вторгается в опыт личности, требует представления и вместе с тем уходит от собственных определений — у него есть собственное место в порядке мира. Так, представления о *поле, бесчувствии, экстазе, воздействии пространства* разрушают стратегии понимания мира в его константных характеристиках. В итоге способность художника быть *свидетелем* наступающего времени даёт голос тому, что выявляет именно шаткость и не прояснённую мир — каждое событие приобретает онтологическую значимость.

Во-вторых, становится необходимо прояснить тот образ мира, который возникает в опыте свидетельствования. К чему обращает экзотичная природа человека? Есть ли это проявление «слепой воли» мира или это свидетельство прекрасной хаотичности? Сила и мощь происходящих изменений вынуждает свидетельствовать о прекрасной хаотичности мира (Блок), в ситуации предельного «обесчувствования» человека появляются доказательства абсурдности мира («Посторонний») и т. д. В конечном счёте вопрос о прояснении образа мира в акте свидетельствования выражает способность художника быть его вестником.

При обращении к фигуре художника-провозвестника, прежде всего, необходимо отметить, что в силу особого сцепления творчества художника и опыта свидетельствования модерн обозначает здесь принципиальное отличие от констант классического письма. Так, фигура *пророка*, предельно значимая для классической русской литературы, возвещает о несправедливости и трагедии жизни, но вместе с тем говорит и о наступлении последующей справедливости и воздаяния, возможности преображения. Явленная катастрофа оказывается соотносённой с праведным миром, в котором действуют абсолютные ценности («Но есть и божий суд наперстники разврата /есть Божий суд, он не доступен звону злата...»). В этом смысле художественный образ оказывается возведённым к всеобщему не на основании его свидетельства, а на основании онтологически заданной веры.

Такая *изначальная* соотнесённость события с мировым порядком оказывается невозможна для художника модерна. Поэт обозначен здесь как вестник событий в их трагическом и неизбежном осуществлении, и, прежде всего потому, что становится свидетелем происходящего. Запись Г. Чулкова о том, что «Александр Блок воистину был тогда персонификацией катастрофы... сейсмографом, *свидетельствующим*, что близко землетрясение» доводится до предельного выражения самим поэтом: «Волею судьбы (не своею слабой волей) я художник, т. е. *свидетель*».

В обозначенной конфигурации — вхождении свидетельства в эстетический опыт — видно, что обращение к событиям в опыте художника модерна указывает на невозможность нахождения им объяснения в сложившемся порядке объяснения и видения мира. Свидетельствование выступает как указание на принципиальное распадение устойчивых ориентиров и жизненных координат, как свидетельство неизбежного, грядущих изменений и потрясений, которые с натиском пробиваются к своему признанию и отрицают неизменный порядок мира. Именно в силу этого обозначена способность художника быть вестником будущего.

Здесь стоит отметить, что в обозначенных выше позициях особенный опыт прояснения мира представляет письмо С. Д. Кржижановского. В опыте его письма получает эстетическое место даже то, что отрицает самого художника и возможность его суждения о мире — «*минус-пространство*». Исследователь В. В. Топоров этот феномен поясняет так: «В этом контексте, в известной глубине его, довольно безразлично, шёл ли автор навстречу его роковому пространству или это «минус» — пространство вовлекало-втягивало в себя сопротивляющегося ему автора, но зато существенно другое — подвиг *свидетельства* о встрече с этим страшным «ссыхающимся», «задыхающимся» (или «иссушающе-удашающим»?!), «опустошающе-опустошающимся» пространством». В данной позиции эстетического обозначение того, что входит в опыт свидетеля, оказывается столь жизненно принципиальным, что не соотносится с нарочитым прояснением образа мира. Свидетельствование мира, отрицающего человека, оставляет за художником единственную личностную возможность — быть его свидетелем в акте обозначения.

Итак, через предельное внимание к *событию* творчество художника модерна оказывается стремлением найти выражение для личностного опыта, свидетельствовать о распадении устойчивых координат мира и месте человека в нём. Обозначено пространство риска. Вместе с тем появление видения, которое вторгается в пространство культуры и социума, и оказывается сопряженным с вопрошанием констант и феноменов мира, становится именно той границей, на которой оказывается возможным *преображение* мира в его проясняющем назывании и представлении в художе-

ственном пространстве этого изменения. Через внимание к формированию нового образа мира и возможность быть его вестником фигура художника и свидетеля принципиальным образом взаимоопределяют друг друга.

Но что такое взаимоопределение означает для эстетического?

Прояснение художником образа мира в акте свидетельствования раскрывает специфику трансформации эстетического. Развитие эстетического оказывается в зависимости от выражения художником того, что вынуждает к свидетельствованию и свидетелем чего он оказывается. Так модерн заявляет художника, который создаёт эстетическое на границе его исчезновения — в естественности, бессмыслицы, «апокалипсическом свете». В итоге позиция художника по отношению к эстетическому оказывается принципиально двойственной. С одной стороны, он оказывается его творцом, а с другой стороны, утрачивает его границы. В этом смысле можно сказать, что прояснение опыта свидетельства в эстетическом опыте и представление художником нового образа мира относится к выявлению возможности перехода самого эстетического в свидетельствование. В свою очередь такое *свидетельство* происходит до тех пределов, до которых ему даёт «разрастись» художник.

Сделанный вывод о характере эстетического свидетельствования и его связи с вестничеством в модерне значительно уточняется суждениями Ф. Ницше о мужестве быть лишёнными абсолютного свидетельства и в связи с этим критическим отношением философа к фигуре свидетеля. К этому сюжету, на наш взгляд, необходимо обратиться для прояснения «глубины» выразительности в эстетическом опыте модерна, которая в метафорически-смысловом плане связана с критикой *абсолютного свидетеля*.

В работе «Ницше contra Вагнер. Из досье психолога» философ оспаривает правильность представленного Вагнером проекта *Gesumkunstwerk* за допущение в него свидетеля, т. е. за продолжение романтической линии «выставления напоказ», поскольку «всё совершенное не выносит никаких свидетелей». В противоположность критикуемой позиции деятельность сверхчеловека как испытание человеком собственных пределов мыслитель если и не освобождает от взгляда свидетеля (собственное фрагментарное письмо), то избавляет от предстояния абсолютному свидетелю.

В «Так говорил Заратустра» мыслитель сначала указывает на то, что «самый безобразный человек» лишает себя абсолютного свидетеля, поскольку не выносит его взгляда, не может вытерпеть то, что сам становится предметом постоянного наблюдения. («Ты не вынес того, кто видел тебя, — кто всегда и насквозь видел тебя, — самого безобразного человека! Ты отомстил этому свидетелю!»). И далее взывает к необходимости для человека обладать мужеством — вступить на путь одиночества и лишиться себя того, кто может выступить как свидетель. («Есть ли в вас мужество, о братья

мои? Есть ли сердце в вас? Не мужество перед свидетелями, а мужество отшельника и орла, на которое уже не смотрит даже Бог?»).

Данная позиция при множественности возможных интерпретаций имеет исключительное значение для отслеживания специфики выразительности в во многом угаданном Ницше эстетическом опыте модерна. Как показывает данное рассуждение, свидетельство художника не может быть абсолютным, когда происходит через столкновение с тем, что само по себе является самодостаточным. Оно обречено в конечном счёте на собственное расщепление при отслеживании возможного предельного состояния вещи, события, феномена. Т. е. чем в большей степени может проявить себя явление, тем меньше оно нуждается в фиксирующем взгляде свидетеля. (Последний может быть принят только как его выражающий.) Речь идёт о возникновении новой стратегии видения и выражения происходящих событий.

Яркий пример *расщепления абсолютного свидетельства* представляет полифония романов Достоевского (Бахтин). Герои Достоевского находятся в пространстве принципиального многоголосия, являют себя через полновесное и незавершённое слово, совершают поступки, оставляющие право на раскаяние, преобразование, объяснение их. Ни автор, ни читатель не вправе вынести окончательное суждение и стать свидетелями того, кто себя ещё окончательно не проявил и прояснил.

Значима в этом смысле только речь самих героев, которые не умещаются в *тесных* для них правилах осуществления свидетельств («Свидетель, ваши слова непонятны и невозможны... Чем вы можете подтвердить такое признание?... То-то и есть, что не имею свидетелей»). Или их готовность к преобразению в тот момент, когда никто не может выступить их свидетелями. Так в «Преступлении и наказании» последняя сцена романа, когда совершается подвиг начавшегося преобразования, оставляет героев — Сонечку и Раскольникова — в невидимости и в неуловимости — «Они были одни, их никто не видел. Конвойный на ту пору отворотился...»

Вероятно, есть необходимость расширить ряд героев полифонического романа, а также художественных образов, которые оставляют читателя в своей незавершённости, претендуют на достижение своего предела и тем самым выражают расщеплённое абсолютное свидетельство. Этот ряд, собственно говоря, образует целую сферу не только радикальных образов но и тех, которые обладают полновесным словом и собственной выразительностью.

Для отслеживаемых нами трансформаций значимо, что допущение предела вещи, события, феномена — *предел феноменального* — выступает как особый путь достижения выразительности в эстетическом опыте и сопровождается расщеплением абсолютного свидетельства. Такая позиция

ведёт к подтверждению и уточнению сделанного вывода о расширении эстетического. А именно обращение художника как свидетеля к пределу феноменальности означает то, что эстетический опыт сохраняет свои константы, возникает из предстояния тому, что требует своего выражения.

Выявление фигуры художника как свидетеля в эстетическом опыте модерна не представляется исключительно локальным и временно обусловленным. Фигуре свидетеля в современной рефлексии уделяется особое внимание (Ж. Деррида, Дж. Агамбен) в силу исключительности и незаемности опыта, которую являет свидетель в условиях перепроизводства значений и утраты референтности знаковым. Эстетическая конфигурация свидетельства в современности довольно сложна и, прежде всего, фокусируется на отслеживании границ репрезентации и топоса эстетического. Обозначенный опыт модерна представляет собой важный этап в отслеживании трансформации эстетического в пространстве современной рефлексии.

Литература

1. Бахтин М. Эстетика художественного творчества. — М.: Искусство, 1979.
2. Грякалов А. А. Вера и неверие. Константы русского письма.
3. Достоевский Ф. М. Собрание сочинений в 15 т. Т. 9. — Л.: Наука, 1988–1996.
4. Ницше Ф. Ницше contra Вагнер. Из досье психолога // Полное собрание сочинений в 13 т. Т. 6. — М.: Культурная революция, 2009.
5. Сартр Ж. — П. Бодлер. — М.: Едиториал УРСС, 2004.
6. Пайман А. Творчество Александра Блока в оценке русских религиозных мыслителей 20–30-х гг.
7. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. — М.: Издательская группа «Прогресс» — «Культура», 1995.
8. Чулков Г. И. Годы странствий. Из книги воспоминаний. — М.: Эллис Лак, 1999.
9. Фокин С. Л. Французские пассажи в литературном опыте Ф. М. Достоевского. Статья первая: «Встреча-невстреча с Эдуардом Мане» // ЗБОРНИК Матице српске за славистику / Главни и одговорни уредник Корнелија Ичин. № 84. НОВИ САД. 2013.
10. Bojanic P. Granica, znanje, žrtvovanje. — Beograd.: Institut za filozofiju i društveniteoriju I. P. «Albatrosplus», 2009.

Тихоненко Валентина Александровна
старший преподаватель кафедры корееведения Восточного института
Школы региональных и международных исследований
Дальневосточного федерального университета

ПРОБЛЕМА ХАРАКТЕРА В РАННИХ ОЧЕРКАХ А. ВАМПИЛОВА И В «МОЛОДЕЖНОЙ ПРОЗЕ» 1950–60-х ГОДОВ

В статье проводится сопоставительный анализ ранних очерков А. Вампилова с произведениями авторов «молодежной прозы» 1950–60-х годов (В. Аксёнов, А. Гладилин, А. Кузнецов, А. Приставкин, А. Рекемчук, В. Семин и др.). В ходе анализа выявляются общие черты ранних очерков Вампилова и пафоса молодых писателей-романтиков, но в то же время намечаются и собственно вампиловские особенности художественного письма, позволяющие вывести его за пределы тенденций «молодежной прозы» той поры. В статье показано, что самобытность авторских интенций, проявивших себя уже на раннем этапе творчества, особенно ярко проявилась позднее, в его зрелой драматургии, однако начала проявлять себя достаточно рано. В работе намечено, какие черты характера вампиловского героя принадлежали литературе 1960-х годов, а какие обнаруживали индивидуальность.

Ключевые слова: современная русская литература, Александр Вампилов, «молодежная проза» 1950–60-х годов, проблема характера, общее и частное, коллективное и индивидуальное

Исследователи творчества Александра Вампилова, говоря об убеждениях писателя, как правило, заняты его главными произведениями, пьесами. Рассказы иногда попадают в поле зрения критики, но очерки о стройках Сибири, написанные Вампиловым по заданию редакции иркутской газеты «Советская молодежь», почти не привлекают внимания. Первые очерковые сборники «Белые города» и «Билет на Усть-Илим» были изданы после смерти писателя в 1979-м, когда в театрах страны уже широко ставились пьесы драматурга. Вышедшие в свет сборники должны были помочь исследователям лучше узнать Вампилова как человека и писателя, однако активного внимания критики вампиловские очерки не получили. Лишь в 1990 году к ранней прозе Вампилова обратилась Е. Гушанская [7], признав очерки началом творческого пути молодого писателя и соглашаясь с суждением критика Л. Аннинского о том, что Вампилов-драматург «вырос <...> из “молодежной” литературы 60-х годов» [2, с. 77].

Вампилов, действительно, начинал свой творческий путь как журналист на рубеже 1950–1960-х годов, когда в литературе формировалось тематическое и стилевое течение, получившее название «молодежная проза». Внутри «молодежной прозы» критики А. Макаров и Ф. Кузнецов выделяют два направления: первое «исследует внутренний мир и социальные связи так называемого “мыслящего” героя» (В. Аксёнов, А. Гладилин, А. Кузнецов, В. Амлинский), второе ориентировано на достаточно традиционный тип «простого рабочего парня», не склонного «задаваться “вечными” вопросами» [10, с. 203] (произведения А. Приставкина, А. Рекемчука, В. Липатова, Б. Бедного, В. Семина и других).

Критики Ф. Кузнецов, А. Макаров, С. Дмитриев, К. Краулинь, А. Ланщиков, анализируя образ молодого героя современности, полагали, что в прозе начинающих авторов конца 1950-х — начала 1960-х годов в столкновении с реальными трудностями на работе и в быту «закаляется» и «перерождается» личность. По утверждению Ф. Кузнецова, самоутвердиться и найти себя, преодолев трудности в профессии, — такой путь проходят юный Толя А. Кузнецова («Продолжение легенды», 1959), молодые врачи В. Аксенова («Коллеги», 1960), семнадцатилетний Димка («Звездный билет», 1961), вчерашний выпускник Евгений Никитин А. Приставкина («Мои современники», 1959), смелая девушка, новатор Светлана Панышко, А. Рекемчука («Время летних отпусков», 1959) и ряд похожих на них героев.

Так, в дневниковой повести А. Кузнецова «Продолжение легенды» семнадцатилетний герой Толя, получив аттестат «зрелости», отправляется в Сибирь. Столкнувшись с реальностью «взрослой жизни», он чувствует себя растерянным, упрекает учителей, что те не подготовили его к реальной жизни, замалчивали трудности: «Зачем было готовить нас к легкой жизни? Мы привыкли думать, что “молодым везде у нас дорога”, а в семнадцать лет я вдруг увидел, что упомянутая дорога одна: на завод, в работяги, в мазут! Я окончил десятый класс, но никогда в жизни не чувствовал себя таким растерянным. Таким беспомощным. Щенком» [9, с. 7]. Между тем растерянность героя проходит, когда он включается в трудную и непривычную работу на стройке Иркутской ГЭС, где нет привычных жизненных удобств, но есть возможность самостоятельного решения проблем.

Путь роста молодых врачей Алексея Максимова, Владислава Карпова и Саши Зеленина, то, как в работе герои находят себя и свое место в жизни, показал В. Аксенов в повести «Коллеги». В ожидании распределения и отъезда из Ленинграда герои спорят о собственном будущем и о предназначении врача. Саша Зеленин просит назначение в поселок Круглогорье, где работает с увлечением и зарабатывает уважение коллег. Максимов и Карпов, мечтая жить интересно, «выжать все из своей молодости», хотят посмотреть мир и принимают предложение стать судовыми врачами, но в даль-

нее плавание так и не отправляются, а работают в санитарно-карантинном отделе морского порта, проводят карантинные мероприятия на прибывающих судах. Молодые герои разочарованы рутинностью работы, но делают свое дело ответственно, мечтая получить назначения на корабли. И Максимов его получает.

В повести «Звездный билет» Аксенов убеждает читателя, что труд может изменить или даже «переродить» человека, помочь ему найти свое место в жизни. Так, юный нигилист Димка, не признающий ни учебу, ни труд, ни науку, ни авторитет родителей, стремящийся только к радостям жизни (для него это джинсы и джаз), с друзьями попадает в руки мошенников и, оставшись без денег, проходит испытание тяжелейшей работой в море, в результате становясь серьезным в отношении к жизни и к семье.

Таким образом, в «молодежной прозе» 1960-х годов в центре оказывается молодой герой, пытающийся понять себя, обрести собственное место в жизни, найти дело по душе, чтобы состояться как личность. Нередко героем «молодежной прозы» оказывался строитель будущего, свято верящий в успех грандиозных замыслов и полагающийся на юные силы страны.

В литературе того времени много писали о том, что труд в условиях дикой тайги закаляет человека. В статье С. Дмитриева «Дебюты года. Заметки о молодой прозе и её герое» критик пишет: «Освоение целинных и залежных земель, новостройки Сибири, гигантские электростанции — все это явилось хорошей школой для молодых людей. В столкновении с реальными трудностями рос и закалялся молодой герой» [8, с. 278]. В. Акимов в статье о прозе молодых «Путь к возмужанию» пишет, что «освоение <...> просторов Сибири, Востока и Крайнего Севера есть одновременно освоение человеческой целины, поиск “душ золотых россыпей”» [1, с. 74]. В. Тимофеев убежден, что «изображение труда, пафос труда чрезвычайно дороги молодежной прозе с самого её начала, буквально выстраданы ею» [11, с. 101]. При этом критик подмечает, что чаще всего это труд физический: «труд “современного” героя — это предельное мускульное усилие, кровавые мозоли, стертые до крови ноги, мертвый от усталости сон» [11, с. 101]. Тяжелый физический труд юного покорителя Сибири, Крайнего Севера или целины в произведениях «шестидесятников» выступает как испытание личности молодого человека, в котором он учится не только работать, но и обдумывать жизнь.

Если сопоставить ранние очерки Вампилова с «молодежной» прозой, то можно заметить, что они действительно близки — прежде всего изображением героических будней молодежи в условиях дикой тайги. Героями Вампилова становятся бригады плотников, бульдозеристов, строителей, т. е. тех, кто покорял Сибирь и строил ЛЭП, Братск, Усть-Илим. Однако, как можно сразу заметить, в очерках журналист Вампилов писал не столь-

ко о героических деяниях современников, сколько о людях с необычайной биографией, со сложной судьбой и «трудным» характером.

В первом очерке «Мечта в пути» (1959) Вампилов рассказывает о выпускнике школы Владимире Бутырине, который мечтал стать юристом, но прежде чем поступить в университет, идет на стройку, чтобы «глубже узнать жизнь» и «лучше постичь труд». Герой с «энтузиазмом занимается тем делом, какого требовала растущая стройка: был слесарем, бурильщиком, плотником...» [3, с. 359]. Между тем Вампилов не останавливается на трудовых достижениях героя, писателя занимает необычность жизненного пути молодого героя, его «ранняя зрелость». В портрете Вампилов подчеркивает обычность персонажа: «юноша среднего роста, простой, обыкновенный, с бесхитростной улыбкой» [3, с. 358], но в ходе повествования останавливается на исключительности поступков героя. Однажды, возвращаясь с работы, Владимир видит, как пьяный хулиган бьет людей в автобусе, и не остается равнодушным: «Немым свидетелем <...> Владимир не умел и не мог быть. Укрощенный буян был взят и доставлен в милицию» [3, с. 359]. Позже хулиганы, на борьбу с которыми поднялся Владимир, угрожают ему расправой, подбрасывают записки: «Берегись!», «Если не порвешь связь с БСМ, составишь компанию Бобровникову» ([3, с. 360], комсомолец Бобровников — бригадмилец, был зверски убит хулиганами). Но автор очерка убежден, что человека, уверенного в правоте своих поступков, нельзя запугать. По Вампилову, источник позиции героя «не остаться в стороне» — в природе его характера. В финале очерка Владимир Бутыркин, состоявшийся в труде, обретя авторитет коллег, покидает Братск, чтобы поступить в университет и стать юристом. Вампиловский герой действительно сродни герою «молодежной прозы», соизмерим с ним в поиске юным персонажем себя. Записные книжки Вампилова говорят о том, что он высоко ценил молодость за возможность самоосуществления, которую нельзя упускать: «Молодость дается нам для эксперимента» [4, с. 52], «Мы для того и молоды, чтобы дерзать» [5, с. 637].

Проявление силы и исключительности человеческого характера можно проследить и в других очерках Вампилова. В этом отношении интересна судьба бывшего заключенного Александра Навалихина («Я с вами, люди», 1960), который в тюрьму попадает шестнадцатилетним мальчишкой, когда однажды вечером, провожая девушку из кино, заступился за нее, вступил в драку. Героя осудили на 5 лет. Как показывает Вампилов, тюрьма сделала Навалихина преступником, завзятым вором, который уже не помышлял о честном труде. Однако огромное воздействие на вампиловского героя произвела встреча с человеком, который, будучи из «матерых», «переменился совсем, навсегда» [3, с. 372]. Его примеру Навалихин последовал не сразу, только после второго тюремного срока, когда устроился в стро-

ительно-монтажную бригаду плотником и художником по совместительству. На стройке Саша обрел друзей, которые не страшились его прошлого, и был преисполнен благодарности: «Мне хочется сказать знакомым и незнакомым, всем <...>: “Я виноват перед вами, люди. Ваше доверие, ваше великодушие бесценны. Хотя бы часть их я оправдаю честным трудом”» [3, с. 374]. Финал вампиловского очерка утверждает мысль: нельзя судить человека по прошлому и не верить в возможность изменений. Это убеждение Вампилов художественно реализовал позднее, в финале пьес «Прощание в июне», «Утиная охота» или «Прошлым летом в Чулимске». По мнению И. Григорай, мысль художника состоит в том, что «человек, пока жив, непредсказуем» [6, с. 217], и нельзя «считать конченным человека, пока он жив» [6, с. 205].

Итак, в ранних очерках Вампилова, как видно, писателя занимает непростая, исключительная судьба героя. Между тем, если вернуться к сопоставлению с «молодежной прозой», можно заметить, что начинающих прозаиков-шестидесятников более привлекал «коллективный» герой, находящий опору и поддержку в общественных начинаниях и едином трудовом порыве. Нельзя сказать, что молодой Вампилов принципиально отличался от таковой позиции, однако уже в его ранних очерках ощутимо присутствие иной ноты — ноты индивидуальности, почти индивидуализма.

Индивидуальность поступка в необычных обстоятельствах, способность человека почувствовать особую ситуацию и поступить соответственно, без оглядки на положение, постоянно интересуют Вампилова. Особенности такого импульсивного и независимого начала проступают в характере молодой девушки Таньки («Веселая Танька», 1961), которая, не окончив школу, вынуждена идти работать на стройплощадку в бригаду монтажников, т. к. надо помогать больной матери и младшим братьям. Создавая портрет героини, Вампилов подчеркивает: «она всеобщая любимица и самый веселый человек», в бригаде все отмечали её «большие зеленые, какие-то постоянно счастливые, вызывающе счастливые глаза» [3, с. 374]. Однако замужество, жизнь в мужниной семье вносят разлад в душу героини — душевная черствость семьи Сухоруковых не в силах изменить характер героини, природа Таньки берет верх над её положением: «Душным июльским вечером Танька ушла от Сухоруковых. Было чего-то стыдно, было обидно, месяц Танька не находила себе места. Но назад не вернулась...» [3, с. 377].

Обращает на себя внимание то обстоятельство, что уже в очерковой прозе поступки героев Вампилов объясняет не убеждениями и социальным положением, но натурой персонажей, их личностностью и индивидуальностью. Этот ракурс будет определять и его последующие — драматургические — характеры.

Повествуя о молодом современнике, Вампилов, как и лучшие представители «молодежной прозы», в ситуациях тяжелых трудовых будней акцентирует внимание не на героике труда, но на характере человека (героя). Рассказывая о стройке Усть-Илимской ГЭС на Толстом мысе («Колумбы пришли по снегу», 1963), Вампилов упоминает, что бригада пришла к месту работы с тремя топорами и одной пилой, палатки ставили прямо на снегу. Но автора интересует не столько сложность самой ситуации, сколько «индивидуальный» момент — приезд на стройку к бригадиру Павлу Ступаку жены из Братска. В городе Аня сдала ключ и ордер в ЖКО и уехала к мужу, хотя не знала, скоро ли у нее и у Павла будет снова квартира. «Она приехала февральским вечером. <...> Бригадир рубил дрова у палатки. Он удивился и открыл перед женой двери палатки, где жили пятнадцать солдат» [3, с. 394]. Исключительность человеческих отношений Вампилов показывает наряду с трудовыми подвигами, не считая личное менее значимым, чем коллективное. Сходная мысль звучит и в очерке «Билет на Усть-Илим» (1963).

Таким образом, герои вампиловских очерков, как и герои «молодежной прозы», — это энтузиасты, покорители Сибири, как, например, Евгений Никитин («Рожденному жить» А. Приставкина), или известный нигилист, аксеновский подросток Димка («Звездный билет»), или человек на перепутье, открывающий для себя мир заново где-нибудь на стройке Иркутской ГЭС («Продолжение легенды» А. Кузнецова). Но вампиловский герой на этом фоне отличается тем, что он всегда — человек с непростой судьбой, совершающий исключительные поступки. Индивидуальность и необыкновенность человеческих характеров Вампилова становится ощутимой уже в его ранней очеркистике. Е. Гушанская в монографии «Александр Вампилов: очерк творчества» отмечает: «Герой Вампилова романтической сущностью своих поступков не озабочен, преодолевать себя, менять в себе что-то не собирается» [7, с. 60]. Исследователь подчеркивает, что доминантой повествования Вампилова становится не романтика эпохи, но глубина и сущность отдельного человеческого характера. По Гушанской, Вампилов смотрит на героя и обстоятельства иначе — «глазами человека, выросшего именно здесь, в Сибири» [7, с. 60] и ощущающего, например, гладилинско-аксеновскую романтику как саму сущность таежной жизни, привычной и суровой. Вампилову не чужда «молодежная проза», но для молодого писателя, чье детство прошло в таёжном поселке Кутулик, этот край лишен экзотики. Дикая тайга, остекленевший синий воздух, горький запах костров — это знакомые и обычные условия жизни, потому в этих обстоятельствах его герой не склонен искать возможности «перерождения». Его художественная среда более обывательна и потому более реалистична.

Вампилову понятно все, что манит молодого героя 1960-х, искателя подвигов, в далекий сибирский край: «Хорошо родиться где-нибудь в Мелитополе, в безмятежном, южном уголке, провести детство в яблонях и полусне, коллекционировать марки, презирать девчонок, учиться играть на кларнете, стать пловцом-разрядником. Хорошо быть смешным и легкомысленным <...> провалиться на экзаменах, побродить по другим городам, поссориться с приятелями, влюбиться, помрачнеть, задуматься, послать все к черту и вдруг уехать в Сибирь, на стройку. Хорошо ехать в Сибирь бывшим футболистом, ценителем сухих вин, остряком и сердцеедом. <...> Угадать в темную глухариную тайгу, в суровые морозы, к суровому бригадиру, выстоять, перековаться и зажечь по-новому. Не жизнь, а роман!» [3, с. 423]. Вампилова же дикая тайга интересует как место обитания человека, как определенные (и обыкновенные) условия его жизни. Редкие и удивительные картины сибирской природы, несомненно, трогают души героев Вампилова, влияют на их жизнь (например, «Утиная охота»). Но, по Вампилову, смысл человеческого существования задают сами люди (герои), их действия и характеры превалируют над обстоятельствами окружающего (в значительной мере романтизированного «молодежной прозой» 1960-х) мира.

Литература

1. Акимов В. Путь к возмужанию // Герой современной литературы. М.; Л.: Художественная литература, 1963. 169 с. С. 68–79.
2. Аннинский Л. Билет в рай. М.: Искусство, 1989. 190 с.
3. Вампилов А. Дом окнами в поле. Иркутск: Восточно-Сибирское книжное изд-во, 1981. 690 с.
4. Вампилов А. Записные книжки. Иркутск: Изд-во Иркутского ун-та, 1996. 112 с.
5. Вампилов А. Избранное. М.: Согласие, 1999. 778 с.
6. Григорай И. В. Особенности характеросложения в русской драматургии 50–70-х годов XX века. Владивосток: Изд-во Дальневосточного ун-та, 2004. 240 с.
7. Гушанская Е. Александр Вампилов: очерк творчества. Л.: Советский писатель, 1990. 320 с.
8. Дмитриев С. Дебюты года // Молодая гвардия. 1962. № 4. С. 272–278.
9. Кузнецов А. Продолжение легенды. М.: Детгиз, 1962. 204 с.
10. Макаров А. Через пять лет. Статья третья // Знамя. 1966. № 7. С. 200–209.
11. Тимофеев В. Герой нашей эпохи // Герой современной литературы. М.; Л.: Художественная литература, 1963. 169 с. С. 98–124.

Елена Олеговна Чаплыгина
кандидат философских наук,
Владивостокский университет экономики и сервиса

ХУДОЖЕСТВЕННО-СТИЛИСТИЧЕСКИЙ ЭКСПЕРИМЕНТ В РАССКАЗЕ В. ДЁГТЕВА «БЛАГОРАСТВОРЕНИЕ ВОЗДУХОВ» (1998)

Особенностью современного литературного процесса становится экспериментирование писателей в области художественной формы и содержания. Творчество воронежского писателя Вячеслава Дёгтева (1959–2005) является, с одной стороны, отражением процессов, происходящих в современной (новейшей) литературе, с другой, «портретом» эпохи, в известном смысле воплощением коллективного (поколенческого) сознания — сознания общества и отдельной личности. С этой точки зрения интересными являются произведения писателя, созданные в 90-х годах XX — начале XXI в., среди которых рассказ «Благорастворение воздушных» (1998). Художественно-стилистический эксперимент, явленный в рассказе, охватывает все уровни текста: родо-видовые характеристики, композицию и сюжет, систему деталей и мотивов, поэтический синтаксис. Экспериментальное по форме и содержанию произведение позволяет говорить о стремлении В. Дёгтева к метатекстуальности, синтезу не (только) внутри произведения, но вне его, над ним, что отвечает философской концепции автора о взаимосвязи всего со всем и в конечном итоге не только отражает, но и формирует тенденции в современной (новейшей) литературе.

Ключевые слова: новейшая литература, эксперимент, лирика и эпос, синтетический жанр, синтаксическое единство, концептуально-нагруженная художественная деталь, мотивные ряды, взаимопроникновение (растворение) культур, художественный синтез.

Ощутимой приметой современного литературного процесса становится экспериментирование писателей в области художественной формы и содержания. Творчество воронежского писателя Вячеслава Дёгтева (1959–2005) является, с одной стороны, отражением процессов, происходящих в современной (новейшей) литературе, с другой, «портретом» эпохи, в известном смысле воплощением коллективного (поколенческого) сознания — сознания общества и отдельной личности. С этой точки зрения интересными являются рассказы писателя, созданные в 90-х годах XX — начале XXI в.

Рассказ «Благорастворение воздушных» впервые был опубликован в 1998 г. в воронежской газете «Коммуна» и явился первой попыткой В. Дёгтева написать рассказ, равный предложению. Именно в этом произ-

ведении опробуются композиционные (и иные) приемы, реализованные годом позже в рассказе «Крылышка золотописьмом» (1999). Оба рассказа построены по принципу синтаксического единства (каждый представляет собой одно большое четырех- (пяти)страничное предложение или часть его) и могут восприниматься неким общим контекстом. Удивителен также указанный автором жанр произведения — «наскальная фреска».

Широкому кругу читателей рассказ «Благорастворение воздушных» стал известен по сборнику «Крест» (2003). Рубрика «На поле брани», под которой рассказ наряду с другими вошел в сборник, должна сразу отнести произведение к военной теме, действительно, актуальной для творчества В. Дёгтева. Но рассказ все-таки не только и не столько о войне.

Первая строка, начинающаяся с троеточия, напоминает реплику в чем-то диалоге-споре «...да, но ведь она была актрисой, как в известной песне» [1, 57] и указывает на текст-опору — песню В. Меладзе «Актриса», 1997 («Она была актрисой и даже за кулисами / Играла роль, а зрителем был я. / В душе её таинственной / Мирились ложь и истина, / Актрисы непростого ремесла. / Ему единственно верна, хотела быть она. // И каждый день я шёл за ней / На зов обманчивых огней / И с нею жизнь чужую проживал. / Я знал, что ей не быть со мной, / Она раба любви иной, / И жизнь её безумный / карнавал. / И рампы свет заменит ей / Тепло любви моей»). Из песни в рассказ перенесена как система образов: она и он (я); актриса и зритель — так и события лирического сюжета, своеобразного любовного треугольника: он любит её, а она любит театр. Так же, как и в песне — «я знал, что ей не быть со мной», в рассказе он остается одиноким. Противоречие между привязкой, с одной стороны, к «военной» рубрике, а с другой — к сюжету «треугольника» составляет интригу для читателя и предполагает раздумья над простым вопросом: кто виноват в том, что судьба героев так сложилась? В зависимости от ответа рассказ будет или еще одной интерпретацией «вечной» лирической ситуации, или версией опробованного сюжета «чему помешала [современная] война».

Героиня — «девушка в белом невесомом платье, с развевающимися светлыми волосами» [1, с. 58], герой — искалеченный таджик в рваном халате, просящий милостыню на паперти православного храма. Девушка там часто бывает после репетиций в своем театре, но не узнает в нищем друга своей школьной юности, «всякий раз стыдливо полуотворачиваясь» [1, с. 58], проходит мимо. А он, глядя на неё, вспоминает «детство и юность, голубые памирские горы, синюю невероятной вкусноты и свежести горную воду, колкий озон ущелий, не имеющих дна, где благорастворение воздушных необыкновенное» [1, с. 58]. Тогда «все они были “советские люди“, и его звали не Гасан, а Гоша на русский лад» [1, с. 59]. Девушка, дочка начальника заставы, училась с ним в «кишлачной десятилетке» [1, с. 59], они мечтали

«окончить школу, уехать в старинный русский город, откуда родом родители девушки» [1, с. 59], она хотела стать актрисой и «служить высокому искусству» [1, с. 59], а он хотел «помогать ей всячески, чем только можно» [1, с. 60], они мечтали, что не расстанутся «никогда-никогда, что бы ни случилось, что бы ни выпало на их долю» [1, с. 60]. Однажды, гуляя по горам, они нашли «старинную странную монету» [1, с. 59], греческий обол с профилем Александра Македонского. Серебряная монета, как им кажется, должна стать «порукой их клятвам» [1, с. 60]. Герой представляет, как будет сопровождать свою жену-актрису после театра в храм, и «они увидят однажды среди нищих на паперти явно нерусского человека, в таджикском рваном, засаленном полосатом халате» [1, с. 60]. Она узнает в нем земляка и подаст ему милостыню по просьбе своего мужа, который сам не захочет унижать соплеменника жалостью. А тот, «молодой, грязный однорукий таджик-мусульманин, в брошенной монетке узнает греческий обол, посмотрит нарядной светловолосой девушке вослед <...> и без замаха, молча забросит обол в пыльную лебеду церковного кладбища» [1. 61].

Повествовательные пласты композиционно будто бы укладываются в схему «было [во времена Советского Союза и в мечтах] — стало [в современной России, в реальности]». Распад Советского Союза, война в бывшей советской республике — эти события разрушили прежнюю жизнь и не дали осуществиться мечтам героя — таков, на первый взгляд, предсказуемый и очевидный вывод, который подсказывает сюжетная схема. Лирическая (романтическая) коллизия песни В. Меладзе накладывается в тексте рассказа на реалии современного «послевоенного» общества: неравенство социальное (актриса — нищий), физическое (здоровая — искалеченный), национальное (русская — таджик. Мечты и воспоминания — это особая повествовательная реальность рассказа. Сначала это мечты нынешней светловолосой девушки-актрисы: о «МХАТе, например, или о БДТ, еще не решила, что предпочесть» [1, с. 58], о славе Сары Бернар. Затем воспоминания героя (нищего) о прошлом и своих юношеских мечтах, незаметно переходящих в мечты искалеченного нищего таджика о другой реальности (конструирование альтернативной действительности). Это мечты не о будущем, а о возможной развязке событий: что случится, если девушка узнает его, подаст милостыню. Настоящей реальностью остаётся только описание жизни «третьестепенной актрисы в провинциальном театре второй категории» [1. 57], которая между репетицией и спектаклем ходит в храм, ставит свечку перед иконами, и таджика, который сидит у этого храма.

Почему же не сбываются мечты героев? И не сбываются ли? В самом деле, девушка, как и мечтала, уезжает в свой родной город, но одна, без своего друга, становится актрисой, правда, третьестепенной, ходит в храм и ставит свечку, но не из красного, а «дешевого подкрашенного» [1, с. 58]

воска, «молится Богу, чтобы послал удачу» [1, с. 58], хотя в мечтах она должна была «подпитывать в храме свой талант незримой мощной энергией» [1, с. 60]. Герой попадает в город мечты (общей с мечтой девушки), но спустя время; он рядом с девушкой, но только тогда, когда она идет мимо. Он не заходит в храм, как и предполагал: «не заходя, однако, вовнутрь, щадя и уважая чувства православных и блюдя в чистоте свою достаточно на этот счет строгую веру» [1, с. 60], потому что просит милостыню на паперти. Незаметно, но настойчиво в тексте начинает звучать мотив подмены: мечты сбылись, но в искривленном, отраженном, «кривозеркальном» виде.

Если героиня мыслится читателем в двух ипостасях: существующая в реальности и в мечтах-воспоминаниях героя, то герой в художественной реальности (и не-реальности) «троится», как бы множится в зеркальных повторениях: нынешний — безымянный нищий; в воспоминаниях — юноша-школьник (авторская последовательность наименования героя — «[звали] не Гасан, а Гоша», [1, с. 59]); в его [юношеских] мечтах — муж актрисы, который видит свою возможную отраженную судьбу — [нынешнего] таджика на паперти (названного автором в зеркально обратной последовательности «[звали] Гоша, а вовсе не Гасан», [1, с. 61]), бросающий поданную монету в кладбищенскую траву. Прием зеркальности (симметрии) охватывает не только структуру образа главного героя, но и является определяющим для всей композиции в целом. Название — «Блagoрастворение воздушных» — и заключительные слова рассказа создают композиционное кольцо (или зеркало): «у [реки], где голубое blagoрастворение воздушных необыкновенное» [1. 61]. Повествование о таджике (во всех его образах-измерениях, мечтах и воспоминаниях) также представляет собой заданное тем же заглавным, ключевым словосочетанием внутреннее кольцо: «он вспоминает <...> колкий озон ущелий, не имеющих дна, где blagoрастворение воздушных необыкновенное» [1, с. 58], а начальное повествование о девушке как бы остается за пределами внутреннего кольца. Это говорит о задуманной отделенности образа героини, а также готовит особую концептуальную нагруженность ключевого словосочетания, троекратно повторенного в тексте.

Словосочетание «blagoрастворение воздушных» ведет своё происхождение из «Великой, или мирной ектении — самой большой из всех ектений (молитвенных прошений) на службе. В ней содержится 11 разных прошений о духовных и земных нуждах христиан — от мира с Богом, ближними и самим собой до дарования хорошего климата и избавления от всяких болезней и чьего бы то ни было гнева на нас» [2]. Лексема «воздухи» в церковно-славянском «обозначает тоже воздух, причем разные его слои: древние выделяли нижний слой, по-гречески он назывался аэр, близкий к земле, тот, которым мы дышим, и о его хорошем состоянии просится в ектении;

и верхний — эфир, уже небеса, куда мы можем быть “восхищенни на облацех в сретение Господне” — чтобы встретить Господа» [2]. В молитве, давшей начало фразеологизму, речь, очевидно, идет о возможности смешения разных сред, возвышении низкого, достижении высокого, гармоничном проникновении земного в небесное.

В современном русском языке словосочетание стало устойчивым: «Благорастворение воздушных. Книжное. О чистом, свежем, благоуханном воздухе; о тихой и теплой погоде» [3, с. 25]. Наряду с доминантнойемой «приятный [запах]» словари фиксируют в лексеме элемент значения «тишина» («умиротворенность», «благодать»), указывают на происхождение выражения — из молитвы, а также снабжают слово пометой «устаревшее, шутовское», «ироничное» [4]. В рассказах В. Дёгтева фразеологизм встречается несколько раз: например, в «Стране Гурмании» (2000) — о заповедной стране, где запахи только приятные и царит тишь и благодать, и в рассказе «Запах счастья: Парфюмерный блюз» (2000), в котором «благорастворение» как состояние возможно в некоем идеальном месте — в раю, церкви, в древней стране. Через запах автор передает картину общей гармонии (счастья).

В рассказе «Благорастворение воздушных» В. Дёгтев использует это словосочетание для характеристики родины героя и употребляет в общем контексте «высоких» образов: «голубые памирские горы», «невероятной свежести и вкислоты горная (почти горная) вода», «хрустально-колкий озон ущелий» [1, с. 58], тем самым возвращая словосочетанию первоначальную молитвенно-торжественную окраску и выдвигая на первый план сему «умиротворение (гармония)». Герой вспоминает о своей родине как о святом и единственно прекрасном месте. В последний (третий) раз ключевое словосочетание прозвучит в финале рассказа: Гоша-Гасан забросит обол «в пыльную лебеду православного кладбища, что раскинулось ниже, до самой реки, где голубое благорастворение воздушных необыкновенное» [1, с. 58] — и мотив подмены станет еще более явным. Вместо «хрустально-звонкого» воздуха родных горных ущелий — пыль травы. Состояние благодати, умиротворения, счастья оказывается возможным не в жизни, а лишь в мечте или — на кладбище или вблизи него.

Вариантом фразеологизма воспринимается в тексте эпитет «растворившаяся» среди местного населения [армия Александра Македонского]. Он относит читателя к опорному слову фразеологизма: глаголу «благорастворять», означающем в церковно-славянском языке «удачно, хорошо соединять составные части. (Водными облаками воздух растворити)» [5, 44]. Армия древнего полководца не погибает, не уничтожается противником, а именно растворяется, оставив «благой» след: в истории местного народа («недаром по-арабски слово “гаджик” означает “воин”; [1, с. 59])

и в быту — «греческий серебряный обол, шестая часть драхмы», [1, с. 59]), свидетельствует о «материальности» этого следа. Мелкая разменная монета, которую в Древней Греции было принято «класть покойникам на глаза¹ или бросать в могилу» [1, с. 59], в тексте становится символом связи не только между мертвыми и живыми, но и связи народов и времен (Древняя Греция — Памир — Таджикистан / Советский Союз): «[герои уже не слушают замполита], занятые тем, что передавали монету из рук в руки, монету, которой две тысячи лет с лишним, которую кто только не держал и в руках, и за щекой, и в кубышках» [1, с. 59]. Монета является зримым воплощением передачи традиций, взаимосвязи, взаимопроникновения, «растворения» как принципа культурного существования народов. Об этом принципе говорят детали: мусульманско-христианское название героев (в том числе местного учителя Мехмеда Сергеевича), а также подзаголовок рассказа — «наскальная фреска». Примечательно, что фреска — «картина, написанная водяными красками по свежей, сырой штукатурке» [7, с. 889] (краски на воде также предполагают растворение, взаимопроникновение сред) — применялась для росписи стен храмов и наскальной, т. е. элементом первобытного искусства быть не может, в отличие от наскальной живописи (петроглифов). И если понятие фреска относится к временам христианства, то наскальная живопись традиционно — к дохристианским. Анахронизм элементов, вынесенных в сильную позицию словосочетания-подзаголовка, наложение временных пластов, очевидно (если не признать их за ошибку), имеет художественную задачу реализации принципа растворения, концептуального для автора. Этой же задаче подчинен выбор синтаксического формата — единого предложения как единого речевого потока, содержащего перетекающие друг в друга элементы композиции и смысла.

Вокруг заглавного словосочетания и концептуально (символически) связанной с ним художественной детали концентрируется не только повествование, но и мотивные ряды («растворения», единения, передачи традиций, войны (силы), творчества). Герои в «старинном диске темного серебра» [1, с. 60] хотят видеть талисман, знак связи между собой: «пусть [обол] будет для них заветным талисманом, пусть будет порукой их клят-

¹ Здесь неточность: «Харон перевозит умерших по водам подземных рек, получая за это плату в один обол по погребальному обряду, находящийся у покойников под языком» [6]. Обычай класть монеты на глаза — более поздний и также распространен у многих народов. «Оговорившись», Дёгтев хронологически и пространственно накладывает друг на друга обычаи народов, следуя принципу растворения, концептуальному для этого рассказа и авторского понимания истории. Отчасти принцип невольной «подмены» (точнее, кажется, все-таки ошибки) в данном случае связан и с тем, что монеты действительно кладут на глаза покойного, но только для того, чтобы они не были открыты, и кладут на некоторое время.

вам, и говоря так, <...> они касались друг друга пальцами, темные пальцы касались белых, белые пальцы с нежными розовыми ноготками касались темных сильных, почти мужских пальцев» [1, с. 60]. Зеркальным повтором антонимов («темный — белый»), контекстным противопоставлением «нежные — мужской» автор подчеркивает взаимодополняемость, возможное гармоничное единство персонажей, «благорастворение» их. Каждый из них — часть единого (взамопритягательного «контрастного») целого, а их любовь, символом которой становится обол, — часть некоей метафизической энергии, подвластной ораторам, вождям, артистам и жрецам: «между ними, этими двадцатью пальцами, скользил серебряный обол, как блестящий челнок, передавая незримую, но очень сильную жгучую энергию» [1, с. 60]. Омнимичный ([криво]зеркальный) повтор в рассказе лексемы «талант» также концептуально нагружен. Талант, вернее, тридцатисеститысячная его часть, «шестисотая часть мины, шестая часть драхмы» [1, с. 59] может быть монетой (тем самым оболом), а может быть [актерским] даром. Омимия добавляет ассоциативно-символическое значение лексеме, придаёт художественной детали функцию маркера мотива творчества. Изображение на монете воина — «в античном двуроге шлеме самого непобедимого Искандера» [1, с. 59] — связывает деталь с мотивом войны, силы. В конце рассказа именно эта художественная деталь становится символом краха гармоничного и устойчивого мира: монету подают в виде милостыни, тем самым возвращая ей номинальную стоимость — мелкой разменной монеты несуществующего государства — «[девушка] кинет в перевернутую тюбетейку монету, которая мелькнет серебряной каплей, и, пронзив и время и пространство, как игла пронзает слои материи, прозаично звякнет о грудку других монет» [1, с. 60]. Молодой таджик забросит старую (старинную) монету в пыльную траву кладбища, потому что сейчас ему важнее иметь реальную монету — денежную единицу, тем самым он отказывается от символического смысла предмета; кроме того, возвращая монету мертвых (обол) мертвым, оставляет ей лишь древнюю сакральную функцию. Символические коннотации заглавной философемы «[благо]растворение [воздухов]» и ключевой художественной детали «монета» пересеклись в точке «смерть» (кладбище).

Некоторые детали и образы рассказа заставляют вспомнить стихотворение М. Лермонтова «Нищий»: «У врат обители святой / Стоял просящий подаянья / Бедняк иссохший, чуть живой / От глада, жажды и страданья. / Куска лишь хлеба он просил, / И взор являл живую муку, / И кто-то камень положил / В его протянутую руку <...>» [8, 161]. Девушка не может не узнать в просящем восточного человека, но именно ему бросает обол вместо монеты, которая могла бы иметь реальную ценность для обездоленного и нуждающегося. Мотив подмены-обмана в лермонтовском тексте

(камень вместо хлеба, насмешка вместо ответного чувства любви) реализуется у Дёгтева в той же внутренней последовательности: монета мертвых вместо денег живых, милостыня вместо любви, мнимое сострадание вместо истинного милосердия. Этот мотив пронизывает разные уровни художественной идеи рассказа.

Политические аналогии, которые напрашиваются в финале рассказа, очевидно, тоже учтены автором. Цивилизация «Советский Союз», как и великая империя Александра Македонского, распалась, современная империя достигла благорастворения народов, обычаев, энергий, религий, однако горько-иронично выглядит её «след» — фигура главного героя — мусульманина Гоши-Гасана на паперти православного храма.

И все-таки национальное и политическое решение проблемы — почему не сбылись мечты героев — не является для автора определяющим. В рассказе противопоставлены не картины «было» и «стало», а концептуально важные парадигмы веры и безверия, истинных и ложных ценностей.

«Благорастворение», «растворение» — достижение высшей благодати — оказывается недоступным героям рассказа по разным причинам. Актерская игра, театральная карьера героини оказываются несопоставимыми с этим состоянием (отсюда противопоставление уже упоминавшегося полемического начала рассказа «...да, но ведь...» заглавию с его доминантными семами). Состояние благорастворения подменено для девушки чем-то другим, поэтому именно с её образом связана кульминация мотива подмены: она не о том молится в храме, меркантильно просит удачи и успеха, т. е. совершенно конкретных ожидаемых суетных (а вовсе не нечаянных) благ или (по мнению героя). Она рассматривает свое посещение церкви как часть сделки, ритуала, неслучайно в тексте очень точно указано время молитвы: «после репетиции, перед вечерним спектаклем» [1, с. 58]. В характеристике героини много числительных: «третьестепенная [актриса]», «[театр] второй категории», талант [актрисы] ассоциативно (как уже говорилось, через омонимию лексем) связан с тридцатистестью тысячью частью монеты — все это подчеркивает исчисляемость, конечность «дара». При этом истинная — нечаянная, не ожидаемая специально, радость — остается ею не понятой, она просит нечаянных радостей и не замечает, что радость может произойти в результате милосердия к нищему, от встречи с земляком (другом, возлюбленным), от которого (не узнавая последнего) она старательно отворачивается.

В рассказе появляется и доказывается сквозная для многих предыдущих рассказов («Жалейка», «Реквием», «Кинжал») мысль о творчестве и ремесле, о творчестве, которое не оправдывает ничего: ни предательства, ни жертв. «Принцесса» оказывается (подменяется) нищей — духовно несостоятельной. Состояние благодати, умиротворения, счастья оказывается отделено

от героини, но кажется поначалу возможным для героя. Авторская симпатия явно на его стороне — он пытался сохранить верность своим мечтам и пострадал от предательства. Но «принцем» не может считаться и он: желая раствориться (здесь, очевидно, можно говорить о зеркально повторенном ключевом мотиве: растворение не благо, а забвение-смерть) в жизни девушки, он «забывает», что таджик «означает воин», и в итоге изменяет себе, своему предназначению — воина, мужчины, и остается «несчастливым нищим» в засаленном восточном халате. Герой не становится противоположностью героини: он тоже подменяет свою веру сначала верой в кумира, а потом безверием, а родину как святое и родное место — чужой родиной и чужой святыней. Романтический сюжет «принц и нищий» завершается вполне реалистически и закономерно: духовной несостоятельностью обоих героев. Война, которая остается за рамками сюжета, сбывшись мечтам героев не помешала, а лишь отсрочила и обострила понимание героем (но не схематичной героиней) обретенной духовной пустоты взамен «благорастворения воздуха». Границы сред не растворились и не размылись. Земное осталось земным, а небесное, одухотворенное осталось недоступным. Мотив пограничности, недолговечности (счастья), отмеченный в начале рассказа как дополнительный перерос к финалу в один из основных.

Частная, отдельная, хотя и много раз использованная песенная лирическая ситуация, с предсказуемо возникающими при этом мотивами любви и верности, перенесенная в рассказ, у Дегтева претендует перерасти в философские размышления о вере, верности (традициям, родине, предназначению), об истинном и ложном. И хотя философической глубины размышления героя (и автора) не достигают, однако сама попытка, даже и не вполне удавшаяся, поиска философической глубины может быть признана и оценена.

Заявленный автором синтаксический формат (в одно предложение) в рассказе «Благорастворение...», на наш взгляд, имеет больше декоративную (экспериментальную), нежели концептуально необходимую функцию, возможности непрерывного речевого потока будут более полно использованы только в следующем рассказе — «Крылышка золотописьмом». «Благорастворение...» же показывает трагедию (в данном случае — скорее драму, а отчасти и «человеческую комедию») судьбы, лишившейся по тем или иным причинам своих исторических корней.

Художественно-стилистический эксперимент, явленный в рассказе, охватывает все уровни текста: жанр, композицию и сюжет, систему деталей и мотивов — и позволяет говорить о стремлении Дёгтева к метатекстуальности, синтезу не (только) внутри произведения, но вне его, над ним, что в конечном итоге отвечает философической концепции автора о взаимосвязи всего со всем.

Звучание рассказа, созданного в конце 90-х, обретает сейчас (выдвигает на первый план) и другой смысл: разочарование поколения в былых надеждах, сожаление по утраченному единству народов, взаимопроникновению (благорастворению) языков и культур, связанными с великой страной, которую мы потеряли.

Литература

1. Дёгтев В. Благорастворение воздушных // Дёгтев В. Крест. М.: Андреевский флаг, 2003.
2. Макарова Л. Как растворяются воздушные // Православие и мир. 2011. 31 марта // <http://www.pravmir.ru/kak-rastvoryayutsya-vozduxi/>.
3. Мокиенко В. М., Никитина Т. Г. Большой словарь русских поговорок. М: Олма Медиа Групп, 2007.
4. Кузнецов С. А. Большой толковый словарь русского языка. СПб.: Норинт, 1998 // <http://dic.academic.ru/>
5. Полный церковно-славянский словарь. М.: Типография Вильде, 1900.
6. Гладкий В. Д. Древний мир. Энциклопедический словарь: В 2 т. М.: Центрполиграф. 1998.
7. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка.
8. Лермонтов М. Нищий // Лермонтов М. Собрание сочинений: в 2 т. М.: Правда, 1998. Т. 1.

КРУГЛЫЙ СТОЛ

«СИСТЕМАТИЗАЦИЯ ИСТОЧНИКОВ И АНАЛИЗ КЛЮЧЕВЫХ ПОДХОДОВ К ОСМЫСЛЕНИЮ ДОСТОЕВСКОГО В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ»

УДК 10.01

Владимир Николаевич Захаров
доктор филологических наук, профессор,
заведующий кафедрой русской литературы и журналистики
Петрозаводского государственного университета

АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ ПРИНЦИП ДОСТОЕВСКОГО

В статье рассматриваются особенности антропологического подхода к творчеству Достоевского.

Ключевые слова: Достоевский, антропологический подход, творчество

В канун столетия со дня рождения Достоевского Николай Бердяев писал: «Ныне Достоевский стал нам ближе, чем когда-либо. Мы приблизились к нему»¹.

Его книга «Миросозерцание Достоевского» закончена в Москве 23 сентября 1921 г., издана в Праге в 1923 г. Между этими датами стоит роковая высылка философа из СССР 29 сентября 1922 года.

Как будто сегодня сказано: всё то же «приближение к Достоевскому», то же отсутствие «целостного подхода», та же множественность точек зрения на перспективы изучения его творчества:

«О Достоевском много писали. Много интересного и верного о нем было сказано. Но все-таки не было достаточно целостного к нему подхода. К Достоевскому подходили с разных “точек зрения”, его оценивали перед судом разных миросозерцаний, и разные стороны Достоевского в зависимости от этого открывались или закрывались. Для одних он был прежде всего предстателем за “униженных и оскорбленных”, для других — “жестоким талантом”, для третьих — пророком нового христианства, для

¹ Бердяев Н. Миросозерцание Достоевского. Прага: Изд. YMCA Press Ltd., 1923. С. 34.

четвертых он открыл “подпольного человека”, для пятых он был прежде всего истинным православным и глашатаем русской мессианской идеи².

Бердяев назвал почти все ключевые литературно-критические мифы о Достоевском. Впрочем, к ним можно добавить еще несколько: фрейдистский, бахтинский, экзистенциальный — и картина будет почти полная, но статичная и «нецелостная», как будто ничего не изменилось за сто лет.

В чем причина вечной злободневности Достоевского?

При жизни Достоевского ценили немногие читатели, еще меньше — критики. В перечислении именитых русских писателей критики зачастую забывали Достоевского и ставили его имя реже, чем, например, Писемского.

Насчет посмертной славы Достоевский не испытывал иллюзий: нередко полагал, что после смерти его вскоре забудут. Пророк ошибся: его опыт познания человека, мира, России, Бога по-прежнему востребован миллионами читателей.

Задавая себе и другим загадки (человек есть тайна, красота — загадка, Россия — сфинкс), Достоевский создал такие модели поиска ответов на эти и другие вопросы, которые не только не теряют своей актуальности, но и усиливают свое значение в историческом времени.

Очевидно, что современный читатель находит в произведениях Достоевского то, чего нет у других авторов.

Что же это?

Чаще всего критики отвечают: поиски Бога, откровение о человеке.

В чем же состоят новые антропологические идеи и концепции Достоевского?

В начале жизни семнадцатилетний Федор Достоевский писал брату Михаилу:

«Человек есть тайна. Её надо разгадать, и ежели будешь её разгадывать всю жизнь, то не говори, что потерял время; я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком» (Д18, 15. Кн.1; 33)³.

Эта идея стала девизом его творчества.

² Ibid., 10.

³ Здесь и далее тексты Достоевского цитируются в тексте статьи по изданиям с условным обозначением, указанием тома, страницы или указанием места, фонда и единицы архивного хранения:

Д1883 — Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений. Т. I. Биография, письма и заметки из записной книжки. СПб., 1883.

Д18 — Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 18 т. / Науч. ред. В. Н. Захарова. Москва: Воскресенье, 2003–2005.

Д30 — Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. / Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. / Редкол.: В. Г. Базанов (гл. ред.) и др. Ленинград: Наука, 1972–1990Л., 1972–1990.

РГАЛИ (Российский государственный архив литературы и искусства).

Загадочно звучат слова писателя о том, что разгадывать тайну человека — значит быть человеком. Не писателем, не исследователем, а человеком.

Об том же самом Достоевский писал в последней записной тетради. Запись настолько сложна и глубока, что лучше разбить ее на фрагменты:

«При полном реализме найти в человеке человека. Это русская черта по преимуществу и в этом смысле я, конечно, народен (ибо направление мое истекает из глубины Христианского духа народного) —».

Как понимать «полный» реализм? Какой реализм «неполный»?

Зачем искать «в человеке человека»?

Что стоит за этой тавтологией?

Почему «найти в человеке человека» — это «русская черта по преимуществу»?

Что стоит за словами автора: «в этом смысле я, конечно, народен (ибо направление мое истекает из глубины Христианского духа народного)»?

Как поиск «в человеке человека» связан с идеей «восстановления» человека как основной мысли всего искусства XIX века?

Разве не тот же пафос восстановления в человеке человека вдохновлял Бальзака и Гюго?

Достоевский пророчит:

«Хотя и не известен русскому народу теперешнему, но буду известен будущему».

Спорит:

«Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, т<о> е<сть> изображаю все глубины души человеческой» (РГАЛИ. 121.I.17. С. 29; впервые опубликовано Д1883, 73).

Что означает выражение «реалист в высшем смысле»? какие «глубины души человеческой» — «все»? как соотносится его анализ «всех глубин души человеческой» с «глубиной Христианского духа народного»?

Человек в представлении Достоевского сложен, противоречив, двойствен, зачастую иррационален. Сам писатель гордился, что он открыл «подполье» в современном человеке, но сказанным не ограничивается его концепция человека.

В свое время Достоевский вошел в русскую и мировую литературу с новым словом о человеке — он предъявил читателю Макара Деушкина, который больше, чем социальный и литературный тип: он не просто человек в своем альтруизме, при внешней невзрачности героя в его характере и личности есть то, что делает его значительнее многих героев не только русской, но и мировой литературы. Можно быть умнее и образованнее Макара Деушкина (как, к примеру, Чацкий, Онегин, Печорин, Андрей Болконский или Пьер Безухов), можно быть безупречнее его (как, например, идеальная пушкинская Татьяна Ларина), но мало кого в русской литературе можно по-

ставить рядом с ним по духовному потенциалу личности, по стремительности его духовного перерождения в слове и Словом. Недалекий чиновник превращается в писателя, в настоящего писателя, для которого сочинение писем становится в конце концов смыслом его духовного существования, который в словах сознает себя и мир, который обретает творческое всеислие над сказанным и утаенным словом. Потенциал личности Макара Девушкина безграничен. Уникальна динамика развертывания сознания героя.

Макар Девушкин был первым откровением великой идеи Достоевского — идеи «восстановления» человека, которую он полагал «основной мыслью всего искусства девятнадцатого столетия».

«Это мысль христианская и высоконравственная; формула ее — восстановление погибшего человека, задавленного несправедливо гнетом обстоятельств, застоя веков и общественных предрассудков. Эта мысль — оправдание униженных и всеми отринутых парий общества» (Д18, 5; 190).

Достоевский отдает честь «чуть ли не первого провозвестника» этой идеи Виктору Гюго, хотя и уточняет при этом:

«Конечно, она не есть изобретение одного Виктора Гюго; напротив, по убеждению нашему, она есть неотъемлемая принадлежность и может быть историческая необходимость девятнадцатого столетия» (Д18, 5; 191).

Как и герои Гюго, Макар Девушкин воплощает «любовь и жажду справедливости, а вместе с ними и сознание своей правды и еще непочатых, бесконечных сил своих», но есть и существенное отличие от них.

В первых письмах Макар Девушкин страдает, что у него нет слога, что его мысль трудно высказывается в слове. Ему трудно описывать некоторые предметы, но с развитием переписки тон его писем меняется. Герой замечает, что у него слог становится. Он справляется с темами, которые не давались ему в начале переписки. Герой обретает дар слова, он получает власть над словами. Последнее написанное, но неотправленное письмо, письмо без обращения к Вареньке, без даты и без адреса, завершает сюжет романа: Достоевский показал не просто превращение пишущего человека в писателя. Он показал, как в словах героев происходит явление Слова.

И всё это «при полном реализме»: с бытовыми проблемами, путанными и противоречивыми суждениями, эмоциональными срывами героев, в их счастье и несчастьях, иллюзиях и прозрениях, страданиях и сострадании.

Достоевский не просто открыл человека в человеке, не только раскрыл в героях образ Божий, но явил гения в последнем и «ничтожном» человеке.

Этим преобразованием Макара Девушкина начинающий писатель потряс искушенных читателей — русских критиков. Достоевского заслужено объявили гением.

Героев Достоевского часто называют «маленькими людьми». С социальной точки зрения это, может быть, и верно, но в онтологическом смы-

сле это не так. У Достоевского в принципе нет маленьких людей. У него каждый человек велик. Каждый герой конгениален автору.

Кто готов сказать о себе: я — гений, я — Шекспир?

А Достоевский, описывая пошлых гостей в душной бальной зале, говорит нам, читателям «Дневника Писателя», что «каждый и каждая из вас умнее Вольтера, чувствительнее Руссо»:

«А я объявляю вам честным словом, что ни у Шекспира, ни у Шиллера, ни у Гомера, если б и всех-то их сложить вместе, не найдется ничего столь прелестного, как сейчас, сию минуту, могло бы найтись между вами, в этой же бальной зале. Да что Шекспир! тут явилось бы такое, что и не снилось нашим мудрецам. Но беда ваша в том, что вы сами не знаете, как вы прекрасны!» (Д18, 11; 284–285).

У каждого «золотой век в кармане», каждый — гений, каждый — Шекспир.

Достоевский настаивает: это «не парадокс, а совершенная правда...» (Д18, 11; 285).

У кого из современных писателей можно найти подобные откровения?

Достоевский назвал героя своего второго сочинения Голядкина «величайшим типом, по своей социальной важности, который я первый открыл и которого я был провозвестником» (Д18, 15. Кн.1; 259), «моим главнейшим подпольным типом» (Д30, 21; 264).

«Подполье» — метафора. Достоевский придал ей символическое значение. Слово стало знаком особого, но типичного, по мнению Достоевского, состояния. Так он назвал тот «остаток» личности, который человек не реализовывает в социальном общении. Это то, о чем молчит человек. Он может молчать двадцать лет, как парадоксалист, девяносто лет, как великий инквизитор.

В концепции человека подполье имеет разный смысл. Чаще всего Достоевский придавал понятию «подполье» этический смысл, характеризую атеистическое сознание:

«Причина подполья — уничтожение веры в общие правила. *“Нет ничего святого”*» (Д30, 16; 330).

Это трагическое состояние:

«Только я один вывел трагизм подполья, состоящий в страдании, в самоказни, в сознании лучшего и в невозможности достичь его и, главное, в ярком убеждении этих несчастных, что и все таковы, а стало быть, не стоит и исправляться! Что может поддержать исправляющихся? Награда, вера? Награды — не от кого, веры — не в кого! Еще шаг отсюда, и вот крайний разврат, преступление (убийство). Тайна» (Д30, 16; 329).

Достоевский подверг беспощадной критике гуманистические и просветительские иллюзии в антропологии, таких как «человек — мера всех вещей», человек разумен, наука и прогресс осчастливят человека и человечество.

Им противостоят иррационализм, двойственность, подполье, которыми зачастую ограничивают антропологию Достоевского. Они обстоятельно описаны в философской и научной критике и давно стали общим местом в работах о Достоевском. К ним сводится так называемая «достоевщина»⁴: человек мерзок, зол; герои Достоевского — «забитые», «небывалые», «больные» люди. Так героев Достоевского называли критики в заглавиях своих рецензий на его романы⁵.

В повести «Двойник» есть и двойственность, и подполье героя, но в фантастическом сюжете происходит не раздвоение, а удвоение героя: появляются два совершенно подобных Якова Петровича Голядкина: старший — изначальный, настоящий, младший — поддельный, первый — зауряден, второй — подл, один — наивен и простодушен, другой — обезличен, всего лишь функция среды, и т. д., и т. п. Абсурд фантастической ситуации усугубляется тем, что у двух Голядкиных не только одна фамилия, одно отчество, но и одно имя⁶.

В повести автор раскрыл не самосознание героя, а явление истины. И в этом человеке Достоевский нашел человека. Не должен один подменять или заменять другого, каждый бесподобен.

Открытия Достоевского переворачивали привычные представления о литературе и о человеке.

Высоко оценивая такие психологические открытия писателя, как иррационализм, дуализм, подполье, критики оставили вне поля зрения другие категории его антропологии, такие как общечеловек и всечеловек.

«Общечеловек» — особый тип русского человека, появившийся после реформ Петра I. В отличие от англичан, немцев, французов, которые сохраняют свою национальность, русский «общечеловек» стремится быть кем

⁴ Критика этого понятия см.: Zakharov, V. The Dostoevsky Syndrome // The New Russian Dostoevsky: Reading for the Twenty-First. Edited by Carol Apollonio. Translated by Carol Apollonio with Joseph Fitzpatrick, Daniel Shvartsman, John Wright & Aura Young. Bloomington, Indiana, 2010. P. 9–24. Захаров В. Н. Имя автора — Достоевский. Очерк творчества. М.: Индрик, 2013. С. 17–31.

⁵ [Добролюбов Н. А.] Забитые Люди (соч. Ф. М. Достоевского. Два тома. «Униженные и Оскорбленные», ром. в 4 част. Ф. М. Достоевского. // Современник. 1861. Сентябрь. Стр. 99–149. Подпись: Н. Доба; [Зарин Е. Ф.]; Небывалые Люди («Униженные и Оскорбленные»). Романъ Ф. Достоевскаго. // Библиотека для чтения. 1862. Январь. Современная Лѣтопись. Статья Зарина. С. 2956. Окончание. Февраль. С. 25–42; [Ткачев П. Н.] Больные Люди, Бѣсы, романъ Фёдора Достоевскаго, въ трехъ частяхъ. // Дѣло 1873. Мартъ. Современное Обзорѣніе. С. 157–179. Подпись: П. Н.

⁶ Аргументацию данной концепции фантастического в повести см.: Захаров В. Н. Проблемы изучения Достоевского: Учебн. пособие по спецкурсу. Петрозаводск, 1978. С. 23–74; Захаров В. Н. Система жанров Достоевского: Типология и поэтика. Л.: Изд-во ЛГУ, 1985. С. 65–95; Захаров В. Н. Имя автора — Достоевский: Очерк творчества. М.: Индрик, 2013. 456 с. С 7–8, 88–133.

угодно, только не русским. Быть «общечеловеком» — быть отвлечённым европейцем без корней и без почвы.

Всечеловек — редкое слово в русском языке. В тезаурусе Достоевского эпитет всечеловеческий появляется в 1860 г. («Объявление об издании журнала “Время”»), существительное всечеловечность — во «Введении» к «Ряду статей о русской литературе» (1861), производные от слова всечеловек, в том числе всечеловечество, используются в публицистике, письмах, записных тетрадях 1860–1870-х годов. Этим словом с большой буквы назвал Христа Н. Данилевский (1869)⁷. В 1876–1881 гг. Достоевский употреблял слово всечеловек с малой буквы, в значении — совершенный христианин. Оно выразило сокровенный смысл Пушкинской речи. Именно Достоевский ввел слово всечеловек в русскую литературу и философию.

Значение этого слова не понял К. Леонтьев, который представил «ужасного», по его отзыву, «всечеловека» общечеловеком, европейцем, либералом, космополитом⁸. Эта ошибочная подмена (общечеловек вместо всечеловека) типична в русской литературной и философской критике XX в.

Для Достоевского «найти в человеке человека» — очеловечить человека, восстановить образ Божий. Быть русским — стать всечеловеком, христианином. Герой Достоевского несет в себе всю возможную полноту Творца и творения.

Известному принципу «Человек — мера всех вещей» Достоевский противопоставил иной: «Христос — мера всех вещей».

Эта истина помогает разобраться в противоречиях героев и автора, найти логику в абсурде, в парадоксах и «парадоксах на парадоксе». Для многих героев слова есть ложь, слово отрицает слово, нередко в речах героев возникает эффект отрицания отрицания. Автор совмещает противоположности, сводит антиномии, убеждает отрицая. Вместо логического вывода дает образ: явление Христа в словах и Слове, в цитатах и реминисценциях, в исповедях и диалогах.

Слово творит человека. В душе его героев «все противоречия вместе живут», «Бог с дьяволом борются», сошлись «идеал Мадонны» и «идеал содом-

⁷ Данилевский Н. Я. Россия и Европа // Заря. 1869. № 3. С. 33–34.

⁸ Критика «всечеловека» представлена в полемике К. Леонтьева с Пушкинской речью Достоевского в статье «О всемирной любви. Речь Ф. М. Достоевского на пушкинском празднике» (1880), позже переизданной в брошюре: Леонтьев К. Н. Наши новые христиане. Ф. М. Достоевский и гр. Лев Толстой. (По поводу речи Достоевского на празднике Пушкина и повести гр. Толстого «Чем люди живы?»). М.: Типография Е. И. Погодиной, 1882), эпитет ужасный встречается в примечании 1885 г. к статье «Как надо понимать сближение с народом?» (1880) — см.: Леонтьев К. Н. Собрание сочинений. Т. 7. — СПб.: Рус. кн. т-во «Деятели», 1913. С. 243.

ский», но всегда есть возможность исхода, если решать всё по совести, которая есть согласие человека не только с людьми, но прежде всего с Христом.

Можно ли, например, доваться до правды? Разумихин убежден, что можно, «потому что на благородной дороге стоим» (Д18, 7; 141).

Кто хочет страдать?

Каждый человек интуитивно стремится избежать страданий, хотя поводов предостаточно: у всех что-то не так, как хочется, не то, что хочет или о чем мечтает человек. Жить и не страдать невозможно. Жизнь и есть страдание.

Достоевский категорично утверждает:

«Нет счастья в комфорте

покупается счастье страданием» (Д30, 7; 154; синтаксис исправлен по рукописи: РГАЛИ. 212.1.5. С. 3).

Его слова противоречат всем устремлениям современной цивилизации, девиз которой — «счастье в комфорте».

Достоевский убежден: счастье обретается страданием.

Или:

«Человек не рождается для счастья. Человек заслуживает свое счастье, и всегда страданием» (Д30, 7; 155).

С ранних лет в сознание русского читателя входит другой афоризм, который позже изрек В. Короленко в рассказе «Парадокс» (1894):

«Человек создан для счастья, как птица для полета»⁹.

Кто прав? Короленко или Достоевский? Как ни странно, оба. Афоризм в рассказе Короленко, а в контексте события и парадокс, каллиграфическим почерком выписывает правой ногой феномен — безрукий инвалид пан Залуский.

Героям Достоевского «на роду написано» страдать — жить по этому, а не другому «закону нашей планеты»; страданием и «опытом pro и contra» «покупать» и «заслуживать» счастье:

«...есть такая великая радость, за которую можно заплатить годами страдания» (Д30, 7; 155).

Эти мысли высказаны по важному поводу.

Им предшествует формула, которая выражает идею романа «Преступление и Наказание»:

«Идея романа

—1—

Православное воззрение
в сем есть Православие»

⁹ Короленко В. Г. Полное собрание сочинений. Т. 2. — СПб.: Т-во А. Ф. Маркс, 1914. С. 214.

(ДЗ0, 7; 154; орфография исправлена по рукописи: РГАЛИ. 212.1.5. С. 3).

В романе нет изложения православия как учения, да и само слово и его производные отсутствуют в тексте романа. Табуирование ключевых понятий составляет речевую стихию романа. О главном писатель предпочитал не рассуждать, а показывать в событиях и характерах героев.

Говоря о «Православии» и «Православном мировоззрении», Достоевский, конечно же, не имел в виду катехизис и не ставил перед собой задачу дать в романе изложение христианского вероучения. Для него Православие было образом жизни и сущностью миропонимания народа.

Философия Достоевского признана во всем мире. О ней написаны тысячи статей, сотни монографий, непрестанно созываются симпозиумы, конференции, семинары. Сам писатель не считал себя философом. Для справок по философии он почти всегда обращался к Страхову, который всё читал, собрал превосходную библиотеку, переводил, писал философскую критику. Но кто, кроме редких поклонников, сочувствующих его амбициям, чтит философа Страхова? Самое ценное в его наследии — литературная критика и эпистолярное наследие.

Достоевский щедро наделял героев своей пронизательностью и гениальностью. Подпольный парадоксалист, Раскольников, Ипполит Терентьев, Шатов, Кириллов, Шигалев, Версилов, Макар Долгорукий, все Карамазовы и старец Зосима давно сльвут известными философами, чьи оригинальные идеи, концепции и системы активно обсуждаются в мировой философской критике.

Антропологический принцип Достоевского писателя, который воплотился в образах, характерах, Лицах и личностях героев (в художественной антропологии писателя личность — следующий, более высокий в иерархии этап развития характера, Лицо — герой, который способен сказать «новое слово», выразить оригинальную идею).

Достоевский не загонял своих героев в «подполье», его творческая задача состояла в другом — «исправить, найти и восстановить человека» [4, 307], «разобрать по правде, по-человечески, по-отчески» [4, 307], очеловечить человеческое [3, 179], восстановить, воскресить, образить человека [3, 21].

Употребление слова *образить* Достоевский сопроводил примечанием:

«Образить — словцо народное, дать образ, восстановить в человеке образ человеческий. Долго пьянствующему говорят, укоряя: „Ты хошь бы образил себя“. Слышал от каторжных» [3, 21].

Казалось бы, гуманизм, но эта «женевская» идея раздражала Достоевского. По его мнению, это атеистическая идея, добродетель без Христа. По Достоевскому, человеку нужен не гуманизм, а христианство.

«*Человеческое обращение*» может очеловечить и восстановить образ Божий любого каторжника, с кем был Достоевский в «Мертвом Доме»:

«А так как он действительно человек, то следственно и надо с ним обращаться по-человечески. Боже мой! да *человеческое* обращение может очеловечить даже такого, на котором давно уже потускнел образ Божий» [6, 505].

Эта модель творчества универсальна в поэтике Достоевского.

Достоевский во многом не прочитан и не понят. Нам еще предстоит понять пророка в своем отечестве, читая которого можно образовать в себе человека, стать всечеловеком в человечестве.

Сытина Юлия Николаевна,
кандидат филологических наук,
доцент кафедры русской классической литературы,
Московский государственный областной университет

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ «АРИФМЕТИКИ» ДОСТОЕВСКОГО¹

В статье дается обзор исследовательских позиций по вопросам соотношения творчества Достоевского с открытиями неевклидовой геометрии, а также роли чисел в поэтике произведений писателя. Отмечается, что на развитие «арифметики» Достоевского так или иначе повлияли католическая схоластика, немецкая классическая философия, французский материализм, но повлияли скорее «от противного», создав поле для полемики. Истоки же иррациональной «арифметики» русского писателя следует искать в Евангелии и в новозаветном предпочтении Благодати Закону. Художественные открытия писателя совпали с развитием неевклидовой геометрии, и неожиданно наука, против которой так горячо протестует «человек из подполья», «изменила» собственным незбылемым принципам, из оппонента став союзником Достоевского. Открытия неевклидовой геометрии послужили подтверждением религиозной картины мира писателя.

Ключевые слова: Достоевский, неевклидова геометрия, «реализм в высшем смысле», оппозиция Закона и Благодати, Евангелие, гегельянство, рационализм, атеизм

Реализм Достоевского, с его же собственных слов, принято называть порою «фантастическим». Таким можно назвать и отношение писателя к «арифметике». У Достоевского, закончившего Инженерное училище и получившего хорошее математическое образование, были с ней особые отношения, что нашло отражение и в поэтике его произведений. К вопросу об «арифметике» Достоевского так или иначе обращались многие исследователи, выделяя различные ее истоки, делая те или иные акценты в зависимости от предмета своих научных изысканий.

Почти одновременно с появлением Достоевского в литературе заявляет о себе и неевклидова геометрия, открытия которой впоследствии неизменно будут сопоставляться с художественным миром писателя. К та-

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-011-90002 («Достоевский: pro et contra. Систематизация источников и анализ ключевых подходов к осмыслению Достоевского в отечественной культуре»).

кому сравнению побуждает исследователей сам Достоевский: его герои встают против «математики» («подпольный» человек), то, напротив, апеллируют в философских исканиях к «арифметике» (Родион Раскольников) или к Эвклиду (Иван Карамазов). Наиболее распространенной, вероятно, можно считать точку зрения, согласно которой мировоззрение Достоевского и даже его поэтика во многом могут быть соотнесены с неевклидовой геометрией, но никак не обусловлены ею: Достоевский идет своим путем, научные открытия только подтверждают его мировидение. Об этом так или иначе писали уже религиозные философы Серебряного века — В. В. Розанов [39, с. 97], Вяч. Иванов [38, с. 232–233], Н. Бердяев [2, с. 61–62], а затем Г. С. Померанц [37, с. 72–105], Е. И. Кийко [25], В. Е. Ветловская [5], В. Н. Захаров [22; 23], Б. Н. Тарасов [45], Ф. Хеффермель [53] и другие исследователи. Б. Н. Тихомиров отмечает, выражая, как представляется, наиболее распространенное мнение: «<...> познакомившись с идеями неевклидовой геометрии, писатель в кризисе традиционных математических представлений будет искать дополнительное подтверждение принципиальной невозможности рационального постижения “запредельной”, не вмещающейся в “земной закон” божественной истины» [47, с. 103].

Однако существует и иная точка зрения, распространенная по преимуществу вне достоевведения, согласно которой именно математические открытия повлияли на мировоззрение Достоевского. Её развивает, например, И. С. Кузнецова, размышляя о конфликте типов теоретической и практической рациональности в русской философии и науке XIX века. К его началу, как аргументированно пишет исследовательница, в русском обществе сформировался «тип рациональности, в основе которого лежали принципы классической физики, нормы доказательности научных утверждений, выработанные в математике XVII—XVIII столетий» [28, с. 8]. Одним из главных постулатов этого подхода, имеющего не только абстрактно-теоретическое, но и онтологическое и даже этическое измерения, было убеждение в том, что параллельные прямые не пересекаются. И. С. Кузнецова приводит суждения Л. Эйлера, согласно которым «даже если» традиционное учение не может быть неопровержимо доказано, оно должно быть сохранено, поскольку из него «не только не проистекает никаких неудобств, но более того, из противоположной гипотезы родится очень много противоречий» [28, с. 8].

Любопытно, что похожая логика затем появится и у либералов с радикалами на «незыблемость» прогрессивных экономических теорий и политических идей века. С такой точки зрения будут критиковать и Достоевского [см.: 17; 22; 27]. Сам же писатель заметит устами рассказчика в «Подростке», что «здравый смысл» отличается от «реализма»: «Реализм, ограничивающийся кончиком своего носа, опаснее самой безумной фанта-

стичности, потому что он слеп» [10, с. 115]. В скобках можно заметить, что «здравый смысл» у Достоевского (да и у некоторых других русских писателей) зачастую приобретает отрицательные коннотации, связанные с ограниченностью и поверхностностью отсылающего к нему человека [см.: 7, с. 45–46; 42, с. 133]. Широко известны и другие высказывания Достоевского о «реализме»: «<...> то, что большинство называет почти фантастическим и исключительным, то для меня иногда составляет самую сущность действительного. Обыденность явлений и казенный взгляд на них, по-моему, не есть еще реализм, а даже напротив» [13, с. 19]; «Нам знакомо одно лишь насущное видимо-текущее, да и то по наглядке, а концы и начала — это все еще пока для человека фантастическое» [11, с. 145].

«Концы и начала» были фантастичны и для евклидовой геометрии, расширять понятия которой начинает в 1830-е годы уже новая, неевклидова. Одним из ключевых в развитии этого методологически нового подхода стало имя Н. И. Лобачевского, которому удалось при помощи «неевклидовой» геометрии как получить «уже известные интегралы, что означало выполнение новой теорией функции объяснения известных математических фактов» [28, с. 11–12], так и предсказать новые. И вновь напрашивается ассоциация с оценкой Достоевским своего художественного метода: «Совершенно другие я понятия имею о действительности и реализме, чем наши реалисты и критики. <...> Ихним реализмом — сотой доли реальных, действительно случившихся фактов не объяснишь. А мы нашим идеализмом пророчили даже факты. Случалось» [12, с. 329].

Симптоматично, и тем отчасти может быть дополнительно оправдана проведенная аналогия, что как против Достоевского («Это такой мутный источник, которым не следует пользоваться» [54, с. 742]), так и — причем не менее яростно — против Лобачевского и его последователей («совершенно бессмысленная чепуха» [55, с. 185] — о математике Г. Гельмгольца) обрушился Н. Г. Чернышевский, смотря на научные открытия «евклидовым», совершенно уверенным в собственной непогрешимости умом. Парадоксально, но и по-своему закономерно, что, позиционируя себя передовым радикалом, Чернышевский на деле оказывается отстающим, не способным понять новые научные открытия, поскольку они, вероятно, неизбежно пошатнули бы его самоуверенность в решении социальных проблем. Однако стоит заметить, что если взгляды критика на математику уже давным-давно стали фактом истории и потеряли актуальность, то в гуманитарной сфере, в литературоведении и преподавании литературы наблюдается порою явное запаздывание [см.: 3].

Кузнецова в реакции Чернышевского на положения неевклидовой геометрии усматривает пример «феномена запаздывания» [28, с. 15] общества, не сразу готового принять и осмыслить научные открытия из-за кажущейся

ся несовместимости их со «здравым смыслом». Исследовательница видит важную заслугу Достоевского в том, что он сумел постичь суть «неевклидовой» геометрии (как полагает Кузнецова, при помощи С. В. Ковалевской), и уже «после великого произведения Ф. М. Достоевского («Братьев Карамазовых». — Ю.С.) и широкая общественность проявила готовность к восприятию новых идей» [28, с. 16].

Однако насколько правомерно писать о такой «вторичности» Достоевского? Полностью ли дело в математических открытиях, и действительно ли они изменили мировидение писателя, ведь истоки его философии гораздо древнее? Еще до возможных разговоров с Ковалевской о математике Достоевский пишет «Записки из подполья», герой которых восстает против «законов» общепринятой науки, хотя еще без ссылки на Эвклида. Более того, в свою очередь Достоевский окажет воздействие на развитие не только философской, но и научной мысли — широко известно признание Эйнштейна в том, что именно Достоевский оказал на него ключевое влияние [см.: 4]. В свете этих соображений более взвешенной представляется позиция целого ряда исследователей, указанных в начале статьи, согласно которой открытия в математике только подтверждали мировоззрение писателя, но не влияли на него.

Интересно, что с развитием математики и философского ее осмысления появляются и новые суждения об «арифметике» Достоевского. Так, В. Губайловский соотносит взгляды писателя с возникшим уже в конце XX века «математическим платонизмом», согласно которому, по определению Р. Пенроуза, «математики действительно открывают истины где-то уже существующие, реальность в значительной степени независима от их деятельности» [7, с. 66–67]. Достоевский, с точки зрения Губайловского, «относится к математическим объектам так же, как Пенроуз, — он принимает реальность бесконечности, он видит треугольник Лобачевского» [7, с. 67], и при этом «стремится к последней строгости и аксиоматической точности в рассуждении» [7, с. 67].

Исследователей интересуют и конкретные числа в творчестве Достоевского [например: 5; 23; 48]. В. Н. Топоров, занявшись статистическим подсчетом чисел в «Преступлении и наказании», нашел их «огромное количество» [49, с. 209]. По мнению исследователя, Достоевский, с одной стороны, подобно Рабле «десакрализует, дисгармонизирует архаичные представления об элементах числового ряда» [49, с. 209], но с другой — у него «обнаруживаются и следы мифопоэтической концепции числа» [49, с. 210]. В результате анализа многих числовых рядов в романе Топоров приходит к выводу: «<...> сакральный аспект чисел, противопоставленных профаническим числам, годным лишь для “низкой жизни”, снова возвращает нас к архаичным схемам мышления и, в частности, к практике ритуальных из-

мерений основных параметров мира. И у Достоевского число введено в мир и определяет не только размеры, но и высшую суть его» [49, с. 211; курсив Топорова. — Ю.С.].

Нужно отметить, что проблема связи Богопознания и математики возникла еще задолго до Достоевского: в античные времена ярчайшим ее представителем был Пифагор, в христианской культуре к математическим формулам в их связи с доказательством бытия Божия обращались Фома Аквинский [52, с. 95], Николай Кузанский [33, с. 64–66], Аврелий Августин, Рене Декарт и другие мыслители [см.: 4; 32]. В целом традиция доказательства бытия Бога через незыблемость математических исчислений характерна именно для католицизма. Православию же больше свойственна иррациональность, выход за пределы формальной логики. Показательно, например, что Николай Кузанский — пусть не прямо, но косвенно — выступил против томизма, «вышел за пределы аристотелевской логики, а также космологии и физики» с. [44, с. 13], именно благодаря тому, что «побывал в православной Византии, где имел возможность читать греческие рукописи и познакомился с неоплатонизмом» [4, с. 34].

Как замечает В. Губайловский, «и Спиноза, и Декарт, и Лейбниц, и Шеллинг предпринимали попытки сведения философского рассуждения к математической форме», но эти пробы, по мнению исследователя, «выглядят не слишком убедительно», в частности, поскольку «объекты, которыми оперируют философы, — содержательны», а «если в доказательство включается содержательная интерпретация, это сразу приводит к парадоксу» [7, с. 54]. Замечено это было уже в XIX веке, но тогда еще не представлялось столь самоочевидным. Так, В. Ф. Одоевский в «Русских ночах» пишет о ложности «искусственных систем, которые, подобно гегелизму, начинают науку не с действительного факта, но, например, с чистой идеи, с *отвлеченной отвлечения*» [34, с. 136; курсив Одоевского. — Ю.С.].

В науке XX века (в том числе в так называемых «точных» науках) наблюдается массовый отход от казавшихся ранее незыблемыми «очевидностей». Например, о. П. Флоренский в работе «Анализ пространственности <и времени> в художественно-изобразительных произведениях» развил «анти-кантовскую» гипотезу Н. И. Лобачевского о том, что «разные явления физического мира протекают в разных пространствах и подчиняются, следовательно, соответственным законам этих пространств» [51, с. 82]. Рассуждая о «кривизне» пространства, Флоренский теоретически обосновал условность известного определения прямой как «кратчайшего расстояния между двумя точками» [см.: 51, с. 81–110].

Об абстрактности, и потому условности, научных «истин» размышляет А. Ф. Лосев в «Диалектике мифа», говоря о «мифологичности» науки и заявляя, что «мифологична» «не только “первобытная”, но и всякая» [29,

с. 45] наука. Так, вся «механика Ньютона построена на гипотезе однородного и бесконечного пространства» [29, с. 45], что Лосев прямо называет «мифологией нигилизма», ибо этот «однородный» ньютоновский мир «абсолютно плоскостен, невыразителен, нерельефен. Неимоверной скукой веет от такого мира» [29, с. 45]. «Что это как не черная дыра, даже не могла и даже не баня с пауками, потому что и то и другое все-таки интереснее и теплее и все-таки говорит о чем-то человеческом», — пишет далее Лосев, прямо отсылая к представлениям Свидригайлова о «вечности» [9, с. 221]. Для русского философа открытый Эйнштейном «принцип относительности», помимо прочего, «снова делает возможным <...> чудо» [29, с. 48]. Лосев подчеркивает (выделяя курсивом), что *«сущность чистой науки заключается только в том, чтобы поставить гипотезу и заменить ее другой, более совершенной, если на то есть основания»* [29, с. 53]. И потому «дело физика показать, что между такими-то явлениями существует такая-то зависимость. А существует ли реально такая зависимость и даже само явление, будет ли или не будет существовать *всегда* и *вечно* такая зависимость, истинна она или не истинна в абсолютном смысле, — ничего этого физик как физик не может и не должен говорить» [29, с. 53; курсив Лосева. — Ю. С.].

Ложность подобных построений остро чувствовал и Достоевский. Пожалуй, наиболее известное, провокационное и неоднозначное обращение его к числам — бунт «подпольного» человека против формулы « $2x^2=4$ », которая становится эмблемой непреложности неких рациональных «истин». Герой «Записок из подполья» с возмущением опровергает доводы «положительной» науки и «здравого смысла»: «Я согласен, что дважды два четыре — превосходная вещь; но если уже всё хвалить, то и дважды два пять — премилая иногда вещица» [8, с. 119]. Сам подпольный человек как живой парадокс и нарушение всех рациональных представлений о homo sapiens служит лучшей иллюстрацией принципа: $2x^2=5$. Противно всякой «бытовой, эгоистической логике» [49, с. 143], которая в мире Достоевского соотносима с «эвклидовым» разумом и рациональным $2x^2=4$, ведут себя и другие его герои: Прохарчин, Раскольников, Мышкин, Дмитрий Карамазов... Вместе с тем, «отходя» от Бога, герои Достоевского теряют духовную опору и подпадают под «идейное влияние рассудочного — самую коварную область, где «дважды два — четыре», где нет чувств, нет веры, а только сухая арифметика «эвклидоваго разума» — особый дьявольский периметр, дающий уверенность и силу человеку превратиться в мерную единицу «всех вещей в мире», жить без Бога». [31, с. 232].

Нежелание принимать $2x^2=4$ за истину в последней инстанции служит прекрасной иллюстрацией реализма «в высшем смысле» Достоевского. Рассматривая отношение писателя к этой формуле, В. Н. Захаров приходит

к выводу: «Достоевский отрицал традиционную поэтику, которая основана на непреложности закона “дважды два четыре”. Дважды два пять — один из тех принципов его поэтики, который позволял ему выражать и доводить до читателя заветные идеи, в том числе возглашать осанну в горниле сомнений, утверждать вековечный идеал вопреки “математическим” опровержениям свободы, Бога, Христа» [23, с. 113]. В мире Достоевского $2x2=4$ становится символом рациональности; $2x2=5$ — тем нарушением очевидности, за которым скрывается иррациональное восприятие мира, вера в Божий промысел о человеке. По сути своей эта оппозиция имеет глубокие корни в русской культуре и восходит к евангельским представлениям о «ветхом» Законе и новозаветной Благодати. Как отмечает И. А. Есаулов, в христианскую эпоху эта оппозиция пронизывает «все поле европейской цивилизации, однако с особой остротой» [19, с. 8] она проявляется именно в русской культуре. И потому не удивительно, что $2x2=4$ подвергалось сомнению и до Достоевского: у И. С. Тургенева, В. Г. Белинского, В. Ф. Одоевского, А. А. Григорьева, Г. Ф. Квитки-Основьяненко [см.: 41].

«Математика» и строгая детерминированность «закона» вообще чужды русской ментальности, сформировавшейся под ключевым влиянием Православия. Существует немало высказываний писателей XIX века на этот счет [см.: 20; 43; 46]. Например, М. П. Погодин пишет: «Все западные государственные учреждения основаны на законе оппозиции, <...> а коренные русские учреждения предполагают совершенную полюбовность. Там все подчиняется форме, и форма преобладает, а мы терпеть не можем никакой формы. Всякое движение хотят там заявить и заковать в правило, а у нас открыт всегда свободный путь изменению по обстоятельствам» [36, с. 386]. Этот пункт станет одним из центральных для славянофилов, которые «ратовали за глубинную сущность явлений против мертвящего формализма; против казенных юридических норм и законов общества за естественные народные обычаи и народное мнение; против знаковости за живую первозданность» [16, с. 268].

Отношение к формуле $2x2=4$ и ценностным установкам, мерцающим за ней, объединяет в «большом времени» русской культуры даже таких антагонистов и противников «малого времени», какими были Достоевский и Тургенев. И Раскольников у Достоевского, и Базаров у Тургенева, по сути, проповедуют принцип $2x2=4$, и оба в результате терпят фиаско — жизнь оказывается сложнее их «арифметики» [см.: 41]. На все *рациональные* соображения Раскольникова у Сони оказывается только один — *иррациональный* — довод: «Бог, Бог такого ужаса не допустит!» [9, 246]. И в художественном мире романа происходит именно так: Бог не попускает. Соню и Раскольникова «воскресила любовь» [9, 421].

По сути, то же упование выражает Тургенев в «Молитве»: «О чем бы ни молился человек — он молится о чуде. Всякая молитва сводится на сле-

дующую: «Великий Боже, сделай, чтобы дважды два не было четыре!». [50, с. 172] (курсив мой. — Ю.С.). Доказывая непреложность того, что возможно нарушение $2 \times 2 = 4$, Тургенев обращается к Шекспиру («Есть многое на свете, друг Горацио...») и к Евангелию — к словам Понтия Пилата: «Что есть истина?», и ответному молчанию Христа, Который как Сын Божий и есть воплощенная Истина. Его Личность — залог превосходства Благодати над Законом, чуда над «реальностью». Христоцентризм — важнейшая составляющая русской культуры в целом [см.: 21; 24]. В Евангелии немало примеров нарушения математических расчетов и «законничества» — притчи о виноградодах, о талантах, о блудном сыне. Нарушение «очевидности» и рациональности проявляется и в главном постулате Символа Веры — единстве Святой Животворящей Троицы, которое станет камнем преткновения для многих «эвклидовых» умов.

Именно в Евангелии — корни миропонимания Достоевского, в том числе и его отношения к «арифметике». Исследователи отмечают, что бытие для Достоевского не может быть сведено к логичной и непротиворечивой истине — ибо в этом распад Целого. Истина — молчащий Христос — не постижима «эвклидовым» разумом. Однако иные герои Достоевского (Иван Карамазов — наиболее яркий пример) ищут «альтернативную истину в математике — то есть истину вне Христа» [53, с. 227], но терпят фиаско. Духовная же победа остается за целостным восприятием мира (например, у старца Зосимы), которое «служит “аргументацией” в пользу идей, противопоставленных идеям Ивана» [5, с. 144–145]. По Достоевскому, истина может быть выражена только художественно: «мифопоэтическое мышление сильнее, чем какой угодно философский метод» [37, с. 90], и в этом принципиальное расхождение писателя с эстетикой Гегеля или Чернышевского, для которых искусство превращается в функцию.

В «Записках из подполья», с точки зрения Г. С. Померанца, Достоевский осуществил «крушение всякого рационализма», после которого «философствовать по-старому нельзя, и целая большая эпоха, от Декарта до Гегеля, отодвигается в прошлое» [37, с. 43]. Л. Шестов, обращаясь к бунту подпольного парадоксалиста, делает акцент на споре самого Достоевского с рационалистами, прежде всего, с Кантом и Гегелем: «Там, где умозрительная философия усматривает “истину”, <...> там Достоевский видит “нелепость нелепостей”. Он отказывается от водительства разума и не только не соглашается принять его истины, но <...> обрушивается на наши истины; откуда они пришли, кто дал им такую неограниченную власть над человеком?» [56, с. 22]. О неприятии Достоевским философской генерализации и «представления об истине как об рационалистической объективации» пишет и Т. Горичева, отмечая, что если Гегель за «статистический закон больших чисел, за общее против фрагментарного и исче-

зающего», то Достоевский, напротив — «за бесконечно малое органической жизни» [6, с. 41].

Л. Шестов, а впоследствии и А. Дуккон, находит связь между бунтом подпольного человека Достоевского и исканиями Белинского. По мнению Дуккон, обращение Достоевского к формуле « $2x^2=4$ » свидетельствует, что «каприз подпольного человека и бунт его против окончательной, безапелляционной правды явно восходят к Белинскому: Достоевский бессознательно воспроизводит сущность духовных исканий Белинского» [15, с. 15]. Дуккон отмечает, что насущная для русской литературы и философии 1840-х годов проблема соотношения действительности и мечты формулируется Тургеневым и Белинским «как “ $2x^2=4$ или $2x^2=5$ ”, под чем следует понимать “реализм” и “романтизм” в широком смысле слова» [14, с. 60]. Белинский, о чем писал и Шестов, негодовал против генерализации, умаления и растворения отдельной личности перед Всеобщим. Однако он же воспринимал систему Гегеля, а затем идеи французских утопистов как истинные, вынося жестокий приговор уже самому себе. Белинский с горечью признавался В. П. Боткину в 1843 году: «Гургенев поразил меня нечаянно, сказавши к слову, что Гегель где-то выразился, что дельный человек тот, кто коли видит, что $2x^2=4$, так и ставит 4, а пустой (прекрасная душа) тот, кто хоть и видит, что $2x^2=4$, а все норовит, как <бы> поставить 5 или 10. До сих пор вся жизнь моя протекла в том, что я видел и понимал, что $2x^2=4$, а ставил 5. Теперь я не могу быть так глупо малодушным, но от этого мне не легче — в этом мой смертный приговор: ждать уже нечего, и в душе распространяется холод, сырость и смрад могилы. Я держался глупостью — подпора упала — и я падаю с нею» [1, с. 150–151]. Ссылаясь на польского литературоведа Гж. Пшебинду, А. Дуккон констатирует, что в критике Белинского «влияние эстетической системы Гегеля» сочетается с «наличием евангельского начала», и именно в последнем — корень интереса Белинского к «единственности», уникальности каждого отдельного человека» [15, с. 7].

Независимо от Гегеля и в ином, неидеалистическом, аспекте появляется формула $2x^2=4$ во французской культуре, в частности, в «Дон Жуане» Ж. Б. Мольера. Рассуждая о «математической проблеме» в этой комедии, М. С. Неклюдова исследует возможные источники (предсмертную шутку Морица Оранского, например) выражения Дон Жуана «Я верю, что дважды два — четыре, Сганарель, а дважды четыре — восемь» [30, с. 538]. Как убедительно пишет исследовательница, эта формула в устах Дон Жуана однозначно свидетельствует об его атеизме: «Утверждая, что “дважды два — четыре”, он указывает на наличие в природе законов, для объяснения которых не обязательно прибегать к идее божественного Провидения» [32, с. 27]. Однако, рассуждая в целом о бытовании этой формулы в ми-

ровой культуре, Неклюдова отмечает, что она в иных случаях, например, «будучи помещенной в картезианский контекст, может, хотя и с некоторой натяжкой, быть интерпретирована как выражение рационалистической веры (раз дважды два — четыре, следовательно, Бог есть)» [32, с. 28]. Исследовательница кратко обращается и к русской литературе, в частности, к «Мертвым душам» Н. В. Гоголя, и делает вывод, что «выражение “дважды два — четыре” вольно или невольно приводит в действие определенный ход рассуждений, неизбежно подводящий к вопросу о существовании Бога <...> “дважды два” соседствует с утверждениями “Бог есть” или “Бога нет”» [32, с. 35].

Отношение к формулам $2 \times 2 = 4$ и $2 \times 2 = 5$, вероятно, зависит и от ментальных установок. Так, швейцарский ученый Ф. Ф. Ингольд в статье «Дважды два равно пять» [57] с подзаголовком «о причудливой арифметике “русской души”» рассуждает о том, что «русское отношение к формулам $2 \times 2 = 4$ и $2 \times 2 = 5$ и тому, что они подразумевают, отлично от западного: русский, в отличие от европейца, предпочитает иррациональный способ мышления» [26, с. 401]. Европейскому же сознанию дорого $2 \times 2 = 4$ и непонятно $2 \times 2 = 5$. Как резюмирует С. А. Кузнецов, «Ингольд не сближает мнения “подпольного человека” и самого Достоевского, но полагает, что писатель создал своего персонажа как иллюстрацию тезиса о противоречивости человеческой, прежде всего, русской души» [26, с. 420].

Однако и не для всякого русского сознания приемлемо $2 \times 2 = 5$. В. Н. Захаров, размышляя об «арифметическом измерении» философских споров Достоевского и Н. Н. Страхова, отмечает, что, «казалось бы, праздный вопрос, сколько будет дважды два, рассорил Достоевского и Страхова на всю жизнь» [23, с. 110]. Страхову $2 \times 2 = 4$, в отличие от Достоевского, было дорого; этот принцип, несмотря на возможные исключения, представлялся ему основополагающим и необходимым: «Верите ли вы в непреложность чистой математики? Убеждены ли вы в том, что эти и подобные истины справедливы всегда и везде, и что сам Бог, как говорили в старые времена, не мог бы сделать дважды два пять, не мог бы изменить ни одной из таких истин? Я убежден в этом, и полагаю, что и вы убеждены; так что, как ни любопытно и важно разъяснение того, на чем основано это убеждение, можно покамест отложить это разъяснение» [цит. по: 23, с. 112].

Следует заметить, что и исследователи, в целом комплементарные мировоззрению Достоевского, не всегда принимают формулу $2 \times 2 = 5$. Так, Померанц, размышляя о том, что известные слова Достоевского о Христе и об истине соотносимы с оппозицией земного «евклидовского» сознания и высшего, «неевклидовского» иконического постижения бытия, полагает, что «на пути к иррациональной истине Целого очень легко спотыкнуться: $2 \times 2 = 5$, в качестве общего правила, пожалуй, хуже, чем $2 \times 2 = 4$ » [37, с. 198].

«Арифметика» Достоевского будет созвучна философским и художественным исканиям XX века, однако ее духовные корни зачастую будут отсекаются. Возможно, именно поэтому в XX веке отношение к формуле несколько изменится — тоталитаризм отменит непреложность $2 \times 2 = 4$, и право сказать подобную «элементарную истину» станет желанным. А. И. Солженицын, критикуя советский «научный» подход к изучению почвенников и славянофилов, полемически замечает в скобках: «Ах, не смешили б вы кур “вашей наукой”! — дважды два сколько назначит Центральный Комитет...» [40, с. 272] Напротив, $2 \times 2 = 5$ вместо возвышения над «эвклидовым» разумом станет восприниматься как его искажение, так как деформирована будет сама действительность. Именно в таком ключе появляется $2 \times 2 = 4$ в романе Дж. Оруэлла «1984», где формула $2 \times 2 = 5$ как бы переводится на «новояз» по принципу «Война — это мир! Свобода — это рабство! В невежестве — сила!» [35, с. 13]. И то, что у Достоевского является актом свободной воли и независимой мысли, у Оруэлла становится навязанной «старшим братом» абсурдностью, подчинением воле своего рода «Великого инквизитора» (благодарю за эти примеры Н. Т. Ашимбаеву и И. А. Есаулова. — Ю. С.). Так банальное в «обычном» мире $2 \times 2 = 4$ в эпоху тотального господства определенной идеологии обретет статус желаемой истины, проистекающей отсюда — значит остаться верным себе.

В целом, обобщая опыт философствования о математике в связи с бытием Бога, можно сделать вывод об амбивалентности такого подхода — математика и утверждает Его, и, в силу своей (кажущейся) непогрешимости, будто бы делает Его избыточным. По-видимому, как традиции, в которых бытие Бога подкрепляется незыблемостью математических истин (католическая схоластика, немецкая классическая философия с присущим ей рационализмом), так и «математическое» отрицание бытия Божия (французский материализм) оказали влияние на развитие «арифметики» Достоевского, но влияние «от противного», создав поле для размышлений и полемики. Истоки же иррациональной «арифметики» русского писателя следует искать в Евангелии, христоцентризме, в новозаветном предпочтении Благодати Закону.

Ярким символическим выражением иррациональности бытия, отнюдь не сводимой к тем или иным ответвлениям философского иррационализма XIX века, стала для Достоевского формула $2 \times 2 = 5$. Парадоксально (или провиденциально?) художественные открытия писателя совпали с развитием неэвклидовой геометрии, и неожиданно наука, против которой так горячо протестует «человек из подполья», «изменила» собственным незыблемым принципам и из оппонента стала союзником Достоевского. Мирозрение писателя было глубоко христианским, и потому в каком-то смысле можно говорить о том, что открытия неэвклидовой геометрии только подтверждают религиозную картину мира.

Литература

1. Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 12. — М.: АН СССР, 1956.
2. Бердяев Н. А. Миросозерцание Достоевского. — М.: И. Захаров, 2001.
3. Беседы о русской словесности с Иваном Есауловым // Радио «Радонеж». — Режим доступа: <http://radonezh.ru/radio/2018/12/27/22-01> (дата обращения — 11.02.2019).
4. Бубнов Е. С. Эвристическое влияние этики Ф. М. Достоевского на исследовательскую деятельность А. Эйнштейна // Инновационное образование и экономика, 2014. — № 16(27). — С. 32–35.
5. Ветловская В. Е. Роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». — СПб.: Издательство «Пушкинский Дом», 2007.
6. Горичева Т. Достоевский — русская «феноменология духа»... // Достоевский в конце XX века: Сб. статей. — М.: Классика плюс, 1996. — С. 31–47.
7. Губайловский В. Геометрия Достоевского. Тезисы к исследованию // Роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»: современ. состояние изучения / под. ред. Т. А. Касаткиной; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького РАН. — М.: Наука, 2007. — С. 39–69.
8. Достоевский Ф. М. Полное собр. соч.: В 30 т. — М.: Из-во АН СССР, 1972–1990. — Т. 5.
9. Достоевский Ф. М. Полное собр. соч.: В 30 т. — М.: Из-во АН СССР, 1972–1990. — Т. 6.
10. Достоевский Ф. М. Полное собр. соч.: В 30 т. — М.: Из-во АН СССР, 1972–1990. — Т. 13.
11. Достоевский Ф. М. Полное собр. соч.: В 30 т. — М.: Из-во АН СССР, 1972–1990. — Т. 23.
12. Достоевский Ф. М. Полное собр. соч.: В 30 т. — М.: Из-во АН СССР, 1972–1990. — Т. 28. — Кн. 2.
13. Достоевский Ф. М. Полное собр. соч.: В 30 т. — М.: Из-во АН СССР, 1972–1990. — Т. 29. — Кн. 1.
14. Дуккон А. Дважды два четыре или пять? Проблемы «романтизма» и «реализма» в понимании молодого Тургенева и Белинского // И. С. Тургенев. Жизнь, творчество, традиции. — Budapest, 1994. — С. 60–68.
15. Дуккон А. Диалог текстов: «голос» В. Г. Белинского в «Записках из подполья» Ф. М. Достоевского // Культура и текст, 2013. — № 1 (14). — С. 4–28.
16. Егоров Б. Ф. Славянофильство, западничество и культурология // Ученые записки Тартуского университета, 1973. — Вып. 308. — С. 268–275.
17. Есаулов И. А. «Преступление и наказание»: объяснение, интерпретации, понимание // Mundo Eslavo. — № 16 (2017). — С. 73–81.

18. Есаулов И. А. Оппозиция Закона и Благодати и магистральный путь русской словесности // Русская классическая литература в мировом культурно-историческом контексте / коллектив авторов под ред. И. А. Есаулова, Ю. Н. Сытиной, Б. Н. Тарасова. — М.: Индрик, 2017. — С. 13–42.
19. Есаулов И. А. Русская классика: новое понимание. — СПб.: Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2017.
20. Есаулов И. А. Право и благодать в «Братьях Карамазовых» // Достоевский и современность. Материалы IX Международных Старорусских Чтений. — Новгород, 1995. — С. 91–93.
21. Есаулов И. А. Пасхальный архетип в поэтике Достоевского // Проблемы исторической поэтики, 1998. — № 5. — С. 349–362.
22. Захаров В. Н. Имя автора — Достоевский. — М.: Индрик, 2013.
23. Захаров В. Н. Сколько будет дважды два, или Неочевидность очевидного в поэтике Достоевского // Вопросы философии, 2011. — № 4. — С. 109–114.
24. Захаров В. Н. Христианский реализм в русской литературе (по постановка проблемы) // Проблемы исторической поэтики, 2001. — № 6. — С. 5–20.
25. Кийко Е. И. Восприятие Достоевским неевклидовой геометрии // Достоевский. Материалы и исследования. — Л.: Наука, 1985. Т. 6. — С. 120–128.
26. Кузнецов С. А. Рецепция русской классической литературы в немецкоязычных славистических изданиях и прессе конца XX — начала XXI века // Русская классическая литература в мировом культурно-историческом контексте / коллектив авторов под ред. И. А. Есаулова, Ю. Н. Сытиной, Б. Н. Тарасова. — М.: Индрик, 2017. — С. 385–427.
27. Кузнецов С. А. Русская классическая литература в отечественных дореволюционных журналах либерального и прогрессивного направлений 1860–1910-х годов // Русская классическая литература в мировом культурно-историческом контексте / коллектив авторов под ред. И. А. Есаулова, Ю. Н. Сытиной, Б. Н. Тарасова. — М.: Индрик, 2017. — С. 299–312.
28. Кузнецова И. С. Конфликт типов теоретической и практической рациональности в русской философии и науке XIX века // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта, 2012. — Вып. 6. — С. 7–16.
29. Лосев А. Ф. Диалектика мифа. — М.: Мысль, 2001.
30. Мольер Ж. Б. Собрание сочинений: В 4 т. — Т. 2. — М. — Л.: Academia, 1937.
31. Нейчев Н. Таинственная поэтика Ф. М. Достоевского. — Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2010.
32. Неклюдова М. С. Дважды два четыре, или Математическая проблема в «Дон Жуане» Мольера // Arbor Mundi (Мировое древо). — М.: РГГУ, 2007. — № 13 — С. 9–40.

33. Николай Кузанский. Об ученом незнании // Николай Кузанский. Сочинения в 2 т. Т 1.: Перевод / Общ. ред. З. А. Тажуризиной. — М.: Мысль, 1979. — С. 48–185.
34. Одоевский В. Ф. Русские ночи. — Л.: Издательство «Наука», 1975.
35. Оруэлл Дж. 1984. — М.: Прогресс, 1984.
36. Погодин М. П. Вечное начало. Русский дух. — М.: Институт русской цивилизации, 2011.
37. Померанц Г. С. Открытость бездне: Встречи с Достоевским. — М.: Советский писатель, 1990.
38. Роднянский И. Б. Вяч. И. Иванов. Свобода и трагическая жизнь. Исследование о Достоевском. (Реферат) // Достоевский. Материалы и исследования. — № 4. — Л.: Наука, 1980. — С. 218–238.
39. Розанов В. В. Несовместимые контрасты жития / Сост., вступ. статья В. В. Ерофеева; Коммент. Олега Дарка. — М.: Искусство, 1990.
40. Солженицын А. И. Бодался теленок с дубом. Paris: YMCA-PRESS, 1975.
41. Сытина Ю. Н. «...Дважды два — математика. Попробуйте возразить»: возражения Достоевского и русской классики // Достоевский и мировая культура: Альманах. СПб., 2018. — № 36. — С. 47–55.
42. Сытина Ю. Н. «Русь, куда ж несешься ты?»: от «птицы-тройки» до железной дороги (Гоголь, Достоевский и другие) // Проблемы исторической поэтики, 2018. — Т. 16. — № 4. — С. 115–139.
43. Сытина Ю. Н. Соотношение России и Европы как центральная проблема саморефлексии русской литературы в первой половине XIX века // Русская классическая литература в мировом культурно-историческом контексте / коллектив авторов под ред. И. А. Есаулова, Ю. Н. Сытиной, Б. Н. Тарасова. — М.: Индрик, 2017. — С. 91–140.
44. Тажуризина З. А. Николай из Кузы // Николай Кузанский. Сочинения в 2 т. Т 1. Перевод / Общ. ред. З. А. Тажуризиной. — М.: Мысль, 1979. — С. 5–46.
45. Тарасов Б. Н. Tertium non datur: к вопросу о месте и значении творчества Ф. М. Достоевского в мировом историко-культурном процессе // Русская классическая литература в мировом культурно-историческом контексте / коллектив авторов под ред. И. А. Есаулова, Ю. Н. Сытиной, Б. Н. Тарасова. — М.: Индрик, 2017. — С. 153–222.
46. Тарасов Б. Н. «Тайна человека» в творчестве Достоевского и русских религиозных философов // Вестник Русской христианской гуманитарной академии, 2016. — Т. 17. — № 2. — С. 179–192.
47. Тихомиров Б. Н. О «христологии» Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. — № 11. — СПб.: Наука, 1994. — С. 102–121.
48. Тихомиров Б. Н. «Лазарь! гряди вон». Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении: Книга-комментарий. — СПб.: Серебряный век, 2005.

49. Топоров В. Н. О структуре романа Достоевского в связи с архаическими схемами мифологического мышления (“Преступление и наказание”) // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. — М.: Издательская группа «Прогресс» — «Культура», 1995. — С. 193–258.
50. Тургенев И. С. Собр. соч.: В 12 т. Т. 10. — СПб.: Наука, 1982.
51. Флоренский П. А. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. — М.: Мысль, 2000.
52. Фома Аквинский. Сумма против язычников. Книга вторая. Перевод и примечания Т. Ю. Бородай. — М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2004.
53. Хеффермель Ф. Иван Карамазов как математик // Достоевский и мировая культура. Альманах. М., 2013. — № 30. — Ч. I. — С. 217–233.
54. Чернышевский Н. Г. Полное собрание сочинений: В 15 т. М.: Гослитиздат, 1939. Т. 1.
55. Чернышевский Н. Г. Полное собрание сочинений: В 15 т. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1950. Т. 15.
56. Шестов Л. Киргегард и экзистенциальная философия (Глас вопиющего в пустыне). — М.: Прогресс — Гнозис, 1992.
57. Ingold F. Ph. Über die seltsame Arithmetik der «russischen Seele». Zwei mal zwei gleich fünf // Neue Zürcher Zeitung. 10.01.2016. URL: <http://www.nzz.ch/feuilleton/zwei-mal-zwei-gleich-fuenf-1.18674049>

Скорород Наталья Степановна,
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры театрального искусства
Российского государственного института сценических искусств

«БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ» НЕМИРОВИЧА-ДАНЧЕНКО: ОТ МИСТЕРИИ ДО МИНИАТЮРЫ

В статье рассматривается вопрос о сценичности Достоевского в связи с постановками Немировичем-Данченко романов «Братья Карамазовы» (1910) и «Бесы» (1913).

Ключевые слова: Достоевский, сцена, мистерия, миниатюра

Масштабная дискуссия, поднявшаяся в первой половине 1910-х гг. вокруг вопроса о сценичности Достоевского в связи с постановками Немировичем-Данченко романов «Братья Карамазовы» (1910) и «Бесы» (1913), открыла для культурного сообщества значение этих спектаклей. Эта полемика имела два «пика»: сезон 1910–11 гг., когда волна отзывов на спектакль «Братья Карамазовы», публичных лекций, посвященных этому театральному событию, дискуссии в печатных изданиях, статус личностей, участвовавших в них, издание книг и брошюр о «Карамазовых», непринятое приглашение вдовы Достоевского на гастрольные спектакли, а также ее выступление в прессе в поддержку МХТ в стремлении театра освоить романы Достоевского — все это создавало вокруг спектакля ореол театрального события исторического масштаба. Второй пик — 1913–14 гг. — пришелся на сезон подготовки Немировичем-Данченко следующей постановки по Достоевскому — «Николая Ставрогина» и был вызван известной статьей А. М. Горького «О карамазовщине». Эта дискуссия, хотя и была отчасти политически ориентированной, привлекла внимание даже тех крупных мыслителей Серебряного века, которые остались в стороне обсуждения «Братьев Карамазовых» и имела поистине общероссийский характер.

Задание определиться с произведением Достоевского для постановки Немирович-Данченко получил от Правления театра еще в апреле 1908 года. Замечания о замысле «Братьев Карамазовых» впервые появляются в письме Станиславскому от 6 июля 1908 года: «Достоевского штудирую. Все большие романы уже кончил. „Бесы“ — очень слабая вещь. „Подросток“ —

тоже. „Идиота“ нельзя иллюстрировать, т. к. все замечательные места пойдут в чтение и станут скучны. Зато „Карамазовы“ чудесны для иллюстрации. Может выйти превосходное произведение театра на два вечера, картин 30...» [11, 473].

Единожды возникнув летом 1908 года, «Братья Карамазовы» оставались в репертуарных планах, неоднократно обсуждались, однако, как полагает автор книги «Станиславский и Немирович-Данченко: История театральных отношений» О. А. Радищева, у руководителей театра то и дело возникали разногласия: так, Станиславский настаивал, что ставить роман бессмысленно, не имея возможности вывести на сцену старца Зосиму, да и вообще монастырские сцены, тогда как именно это и запрещалось цензурой [14, 75–76]. Немирович-Данченко не был столь категоричен, и видимо уже прикидывал будущую композицию спектакля, исходя из реальности в 1909–10-м гг. Открыть же этот сезон предполагалось «Гамлетом», однако грандиозную премьеру вынуждены были отложить из-за внезапной болезни Станиславского: во время отпуска Константин Сергеевич заболел тифом — серьезно и настолько опасно, что ему нельзя было выехать из Кисловодска в Москву. Уже 2 августа стало понятно, что Немирович-Данченко должен срочно спасти сезон. Режиссер был уверен о том, что вместо «одной крупной задачи» — «Гамлета» в начале сезона надо дать другую «столь же крупную масштабам постановку», и название было найдено [12, 19–20].

Первая репетиция «Братьев Карамазовых» состоялась 8 августа, премьеру — в два вечера — играли 12–13 октября. Большая часть годового бюджета была к тому времени уже потрачена на подготовку «Гамлета» и весенние премьеры. Поэтому «Братья Карамазовы» работали, исходя из реальных возможностей театра. В августе Немирович писал Лужскому, который ему много помогал при постановке, что художник Симов нужен не для того, чтобы писать декорации — их писать некогда да и не на что, а для того, чтобы «делать макет», то есть подбирать и расставлять мебель для эпизодов романа, которые предполагалось играть [12, 19]. Таким образом «играли в сукнах»: то на сером, то на белом фоне и за исключением 2–3 экстерьерных сцен декорации представляли собой выгородку из самой необходимой мебели. Сцены «на воздухе» тоже были обставлены сдержанно: белый (туман) или розовый (закат) свет на задник, тень от ракиты, камень, забор.

Еще одно обстоятельство нехудожественного порядка повлияло на поэтику спектакля: цензура. Повторюсь, еще задумывая спектакль, Немирович-Данченко был готов к тому, что эпизоды в монастыре, и более того — один из важнейших персонажей романа — старец Зосима не могут быть показаны, создатели были поставлены перед необходимостью играть лишь немногие «избранные сцены» из романа, а монастырская линия Алеши Карамазова,

блуждание его души между религиозной и светской сторонами окружающей его жизни — все это во многом переходило в «чтение», получалось так, что именно линия младшего брата «расслаивала» действие. В чтении и возникла фигура старца Зосимы и его отношения с Алешой, в чтении звучала принципиальный для спектакля монолог отца Паисия о том, что наука видит части, а «целое как стояло, так и стоит». Эта идея «целого», которое никто не видит, проходила сквозь всю инсценировку и в финале второго вечера повторялась в ночном кошмаре Ивана Карамазова, его монологическом диалоге с дьяволом: «Где станет Бог, там уже место Божие! Где стану я — там будет первое место: «Все дозволено» и шабаш, шабаш, шабаш...».

Закрепленная за Чтецом, «религиозная» линия была продумана и отчасти написана Немировичем-Данченко заранее, теперь же идея обретала плоть и кровь, а фигура Чтеца — исполнителя. Перебрав несколько фамилий, режиссер остановился на Н. Н. Званцеве — актере, имеющем оперную подготовку. Репетировать начали по композиции, сделанной Немировичем. Но в процессе репетиций значение Чтеца изменялось. «Это едва ли не первый опыт „инсценированного романа“, не побывавшего в лапах у „передельвателей“, — писал после премьеры Юрий Беляев. — Роль чтеца очень важная. Он руководит действием, восстанавливает в памяти нить интриги, резюмирует пропущенные главы и т. д.» [2, 314].

Позже, в течение 3–4 месяцев после премьеры сформировалось несколько линий восприятия «Карамазовых». И первая была связана именно с приемом чтения.

«Г. Званцев читал просто, сдержанно; именно читал, то есть одним и тем же могучим басом передавая и голос умирающего старца, и юношескую речь Алеши» [10, 280], — фигура повествователя и форма его презентации в спектакле, отдельная «выгородка» для Чтеца, занимавшая одну четверть сцены, занавеска, заменившая обычный занавес, закрывавшая и открывшая площадку, где игрались сцены из романа, — все это вызвало оживленную полемику среди рецензентов и зрителей. «Кафедра чтеца все время на виду у публики, и зеленый колпачок его лампочки светится и тогда, когда нет чтеца, когда он не участвует в сцене» [10, 305], — заметил П. М. Ярицев. Он же высказал наиболее точную по моему мнению мысль: «Таким построением сразу достигается то, что в этом представлении нет сценической иллюзии, что это — чтение, иллюстрированное — где это возможно — искусством актера и красками и линиями немногих расположенных на сцене вещей» [10, 305]. В этом отношении постановка романа предвосхищала такой принцип эпического театра, как «субъект эпической формы», в таком ракурсе спектакль также давал основания для восприятия романа как идеологического, что позже в 1920-е найдет серьезные основания в литературоведении.

Однако второй вечер, особенно продолжающаяся около полутора часов сцена в Мокром, дали основания для другой линии в восприятии романа. В конце октября 1910 года в газете «Утро России» известный поэт, художник и критик Серебряного века Максимилиан Волошин опубликовал статью под говорящим названием: «Имел ли Художественный театр право инсценировать „Братьев Карамазовых“? — Имел». Концепция Волошина касалась не только самого спектакля, но и значения романа для русского театра. Сравнивая «Братьев Карамазовых» с трагическим мифом античности, Волошин утверждал: «Ясно чувствуется, что Карамазовы — наши Атриды, что трагедия отцеубийства в душе Ивана Карамазова созвучна с Эдипом...» [7]. Однако его идея касалась не только «Карамазовых», но и русского романа вообще: в развернутой версии газетной статьи, опубликованной чуть позже в «Вестнике императорских театров», Волошин утверждал, что именно из русского романа наша сцена будет извлекать трагедию, как когда-то греческая трагедия росла из античной мифологии. Он предполагал, что «...в „Бесах“ есть трагическая насыщенность „Семи против Фив“; что „Преступление и наказание“ будит спящих „Эвменид“; что „Война и мир“ так же плодоносна, как Троянский цикл, русская „Федра“ имеет свой прообраз в „Анне Карениной“...» [6, 155]. Таким образом утверждалась не только продуктивность, но даже и необходимость инсценировок романов для становления «русской трагедии»: «...каждый драматург имеет право использовать роман как эпос — беря оттуда основные коллизии и первоосновы характеров, претворяя их в своем миропонимании» [6, 156]. Идея Волошина, подхваченная самыми разными мыслителями и художниками, была столь яркой и убедительной, что рождение самого понятия «роман-трагедия» принято связывать со спектаклями Немировича-Данченко 1910-х годов, хотя, строго говоря, это так. Еще в 1902 году в известной книге «Лев Толстой и Достоевский. Жизнь. Творчество. Религия» писатель и религиозный философ Дмитрий Мережковский впервые сравнивает роман Достоевского с трагедией.

Однако, прислушавшись к голосам тех, кто видел трагедию в «Карамазовых», мы обнаружим совершенно разные трактовки трагического, М. Волошин, например, предлагает фрейдистский вариант трагедии Рока: «...трагизм жизни всех трех братьев в том, что они *Карамазовы*, а коллизия в том, что то зло, которое они должны преодолеть и истребить в самих себе, является их отцом. На всех путях, уводящих их от их карамазовской плоти к духу, стоит отцеубийство» [6, 158]. Александр Бенуа, посмотревший спектакль только в следующем сезоне, пишет о том, что любое критическое суждение с точки зрения законов «изящного» не может адекватно описать этот спектакль, потому что «у «художественников» на сцене во время «Карамазовых» идет *действие подлинного религиозного порядка*, что там веет

Божеским духом!» [10, 439]. Мысль Бенуа о разности восприятия Достоевского — в чтении (разумом) и в представлении (чувством) не только утверждает «сосуществование» двух ликов «творения Федора Михайловича»: роман и драму, но и относит катарсическое чувство, возникающее на спектакле: «ослепительный свет, что льется здесь потоками», пасхальный колокол, «что доносится светлым гулом прямо до сердца, заполняет всю душу так, что становится и сладко, и страшно» — к мистериальному. Он определяет тему этого спектакля как невозможность противостоять «внутренней правде»: ««Помолившись» с осужденным Митей, лучше видеть жизнь и яснее понимаешь задачи жизненного искусства» [10, 439].

Интересно, что говоря о катарсисе, Бенуа упоминает исключительно сцену в Мокром, начало второго вечера — это по общему признанию была одна из самых сильных по эмоциональному воздействию частей «Карамазовых». Видевший спектакль в ноябре 1910 года князь С. М. Волконский также выделил «Мокрое»: «говорю лишь о постановке (игре и обстановке) этой сцены и утверждаю, что я не видал на русской сцене трагедии, прежде чем увидел в Художественном театре сцену „Мокрого“». Интересно, что Волконский, как и Бенуа, почти не анализировал спектакль, а лишь описывал свои впечатления от потрясения актерской игрой. «Митя — Леонидов и Груня — Германова это нечто неизгладимое из памяти. Она, по прелести, мягкости, беззаветности, — один из очаровательнейших женских русских образов на сцене. Он, по трагической силе и по разнообразию подъемов и падений, — прямо неиссякаем» [5, 73–74], — С. Н. Волконский, в отличие от А. Н. Бенуа, писал не о мистическом, а об эстетическом опыте. Мне кажется интересным, что именно два эпизода, и «Мокрое» и «Надрыв на свежем воздухе», по мнению современников, оправдывали трагический жанр спектакля. В дальнейшем, когда «Карамазовы» как целое перестали существовать, именно эти сцены игрались в концертных вариантах и надолго пережили спектакль. Многие отмечали, что наибольшего эмоционального эффекта эти сцены достигали за счет мгновенных переходов от бытового к бытийному, от «грязи» и «мелочности» ситуативного существования к высшим порывам духа.

И все же отдельные трагические «номера», о природе катарсического воздействия на публику которых остались весьма противоречивые свидетельства, не позволяют отнести «Братьев Карамазовых» Немировича-Данченко к трагедии, тем более что подобная версия встречала и серьезные возражения.

Отрицал возможность трагического звучания «Карамазовых» Д. С. Мережковский. Парадокс, но именно автор, первым заявивший о драматической природе романов Достоевского, теперь отказывался признать саму возможность сценического воплощения произведений писателя: «Он до-

казывал, что Достоевский, по существу, невозможен на сцене, особенно на сцене современной». К Мережковскому примкнул и Д. В. Filosofov, его аргументы касались позитивистского духа современного театра, где «трагедия умерла», аргументы же Мережковского — поэтики романа: признавая трагическое противостояние «Бога с дьяволом» в «Карамазовых», Мережковский был убежден, что на вопрос «чем кончится эта борьба, в романе ясного ответа... все-таки нет» [16]. Фактически Мережковский, признавая трагическую коллизию, отрицал трагическую развязку-страдание, а потому делал вывод о том, что этот роман на сцене не может звучать как трагедия. О «незавершенности» мира Достоевского в дальнейшем писали многие: «Жизнь для писателя не застыла... она вся укладывается и поэтому найти какую-либо определенную и завершённую форму для нее не представляется возможным» [16]. Отсутствие драматической развязки является одним из условий брехтовского отчуждения, наличие фабулы, построенной по принципу «перипетия-узнавание-страдание» — главным признаком античной трагедии. Мережковский настаивал на невозможности сделать из Достоевского трагедию аристотелевского образца.

Что ж, прочтение инсценировки Немировича-Данченко заставляет нас скорее согласиться с мнением Мережковского. Автор композиции по роману проводит четкую мысль о «целом и раздробленном»: гармоничном восприятии «Бога и мира» и разорванном, раздробленном, скептическом. И противостояние следует на уровне идей: от проповеди отца Паисия, высказанной в «чтении» до исповеди Ивана в суде. В огромном по величине и значению диалоге Ивана с чертом, который в спектакле игрался одним Василием Качаловым, истина собственной о виновности в смерти отца не только открывается Ивану, она еще и риторически обсуждается с разных сторон: Черт поминает и легенду о Великом инквизиторе, и дразнит, и соблазняет Ивана его же собственной «теорией», что надо «разрушить всего только одну идею о Боге... то само себе падет все прежнее мировоззрение и главное вся прежняя нравственность... и явится человеко-бог» [13, 125]. Здесь важно не наличие Бога как действенной силы, но обсуждение всего комплекса идей, связанных с ним. То же противостояние цельности и раздробленности есть у Lise, у Грушеньки, у Смердякова, на этот путь в финале ступает и Катерина Ивановна. Финал инсценировки: истерика Катерины Ивановны в суде, ее попытка защитить Ивана и обвинить Дмитрия — звучит скорее как начало нового круга: теперь «преступила черту» бывшая невеста Дмитрия и начинается ее драма «обсуждения и осмысления» содеянного. И лишь Дмитрий Карамазов и капитан Снегирев в этой инсценировке приходят к внутреннему решению, к гармонии. Именно поэтому их сцены (Мокрое и Надрыв на свежем воздухе) и могли восприниматься как трагические.

В целом же этот огромный двухчастный спектакль не имел катарсического финала. Последняя реплика Мити: «Клянусь Богом и страшным судом его, в крови отца моего не виновен! Катя, прощаю тебя! Братья, други, пощадите другую!» [13, 144] — вероятно, заставляла зрителя скорее задавать вопросы, нежели волноваться за судьбы героев. «Но вся сцена производит впечатление оборванное, и остается чувство, что такую сценою не может заканчиваться двухвечеровое представление отрывков из романа «Братья Карамазовы». Зрители некоторое время сидят на местах, ждут еще чего-то. Потом расходятся в недоумении» [10, 320] — писал П. М. Ярцев в рецензии на премьерные спектакли. Отмечу, что сходное воздействие должен производить финал спектакля в эпическом театре, заставляя зрителя «не волноваться, а думать».

Вообще же дискуссия о трагедии в связи с романами Достоевского, лишь оттолкнувшись от спектакля МХТ, перекинулась в пространство религиозной философии. То, что мыслители такого уровня, как Вяч. Иванов, Н. Бердяев, С. Булгаков, Д. Мережковский, Д. Философов, впервые обратили столь пристальное внимание на произведение театрального искусства, имело значение для Немировича-Данченко и МХТ, что отчасти и спровоцировало гнев М. Горького. После статьи Горького «О “карамазовщине”» [8] театр и его спектакли по Достоевскому вновь попали в эпицентр отечественных споров о Достоевском, и второй спектакль Немировича по Достоевскому ожидался с ажиотажным нетерпением. Премьера «Николая Ставрогина» еще более укрепила концепцию «романа-трагедии»: в Московском религиозно-философском обществе в феврале 1914 года философ, богослов и публицист Сергей Булгаков прочел лекцию: «Русская трагедия»: О «Бесах» Ф. М. Достоевского в связи с инсценировкой романа в Московском художественном театре». Здесь была окончательно закреплена идея, что Московскому художественному театру принадлежит «огромная заслуга — постановками „Братьев Карамазовых“ и „Бесов“ — выявить лик трагика в Достоевском» [4, 193].

Так идея «романа-трагедии» утвердилась в общественном мнении, и в фигуре Чтеца, как будто нарушающем иллюзию зрелища и отстраняющем зрителя от истории Достоевского, и так смущающем А. Н. Бенуа, начали видеть некое подражание греческому хору. Да, эти первые попытки соединить на сцене иллюзорную историю и ее рассказчика, стали вызывать скорее ассоциации с прошлым театра, подражанием античности, средневековому театру, фигуре резонера из пьес эпохи Просвещения. «Антикварный интерес на Западе перебросился и к нам. ...Этим же желанием воспользоваться опытом прежних времен отзывается недавняя постановка „Дон Жуана“ Мольера Александринским театром и „Братьев Карамазовых“ Художественным театром. ...Самый чтец, который введен Художествен-

ным театром, напоминает нам „оратора“ мольеровской или „актера-пролюкютера“ средневековой сцены» [15, 245–246]. Любопытно, что проводя типологию спектаклей начала 1910-х гг., автор-современник объединяет в своем суждении постановки Мейерхольда и Немировича-Данченко...

Еще одна концепция, противоречащая трагическому звучанию спектакля по Достоевскому, принадлежит главному редактору петербургского журнала «Театр и искусство», критику А. Ф. Кутелю. Спустя три месяца после премьеры лично побывав в Москве на «Братьях Карамазовых», главный редактор издания пишет о том, что спектакль по Достоевскому (и в особенности — его первый вечер) представляется ему примером «театра будущего», во всяком случае, это — художественное явление, «откуда пойдут — не могут не пойти — пути будущего» [10, 327]. Здесь же, характеризуя общий тон спектакля, критик связывает его с понятием «сценической миниатюры».

А. Р. Кутель, являясь руководителем петербургского театра «Кривое зеркало», определял свою эстетику термином сценической миниатюры, подразумевая здесь не столько конкретный стиль представления, сколько определенный тип театральной условности. Здесь подразумевалось кроме всего прочего отсутствие четвертой стены, минимализм оформления, сосредоточенность на тексте и его актерском исполнении. Как правило, похвалы Кутеля удостаивались именно те театральные опыты, которые по его ощущению приближались к «миниатюре». Отсутствие внятного определения этого термина с лихвой восполнялось описанием признаков миниатюры, которые Номоповус рассыпал тут и там на страницах журнала, касаясь отдельных спектаклей или проблем театрального искусства. В основании «теории сценической миниатюры» лежал опыт театра-кабаре, заметно подпитавший многие театральные манифесты первой половины XX века. Например, с представлениями о театре будущего итальянского футуриста Филиппо Маринетти, на которые опирался теперь уже изрядно забытый театральный манифест «Театр до конца» Юрия Анненкова [1, 23–51]: здесь среди прочего предлагалось разорвать нарратив драматического спектакля и создать иную — т. н. «номерную» структуру театрального зрелища. Не говоря уже о том, что не чужды эстетики кабаре оказались и ранние опыты эпического театра. «...зрителю, с его современной душой и огромным запасом усвоенных психологических комбинаций, не требуется ничего, кроме мгновений» [9, 155–156]. Эти «мгновения» Кутель называл «сценической миниатюрой» и с этих позиций анализировал, например, драмы Чехова, Горького и Леонида Андреева, видя в них «...неорганичность целого, несогласованность художественных частей...», доказывая, что действие там «распадается» либо на отдельные эпизоды, либо — как в случае с «Тремя сестрами» Чехова, где герои «все являют собою, каждый в отдельности, самостоятельную миниатюру» [9, 152].

Что ж, мхатовская инсценировка «Братьев Карамазовых» вполне укладывалась в предложенную модель, одним из открытий, сделанных театром, Вл. И. Немирович-Данченко считал именно «свободную композицию», когда действие разбивается на эпизоды: «один идет два часа, а другой — четыре минуты». Нарушением прежней условности было и то, что в диалогах иные реплики персонажей длились «по 20–25 и 28 минут» [12, 41], как это и было у Достоевского. Правда, «соединять» эпизоды у мхатовцев помогал не симультанный принцип оформления, а Чтец и занавеска, закрывающая игровое пространство во время его выступлений, но сама «обстановка» эпизодов, как уже говорилось, поражала первых зрителей непривычной для МХТ минималистичностью: фактически это и были «детали» вместо «полной обстановки» — как будто режиссер и вправду прислушался к советам критика.

В целом же к «Карамазовым» «нельзя подходить с обычной меркой, что, дескать, вот это вышло, а то — нет...». Важно, что эта постановка призвана «изменить старые формы театра». Идя вразрез с мнением большинства, А. Ф. Кугель видит в Немировиче-Данченко не только самостоятельного, но и очень сильного режиссера, одним из первых он пишет о том, что в МХТ под одной крышей сосуществуют и борются «два течения, два направления», режиссуре Вл. И. Немировича-Данченко присущи, по его мнению, такие качества, как «не имеющие пока шумного успеха благородная артистичность, начинающиеся понемногу освобождаться четвёртых стен, от „как в жизни“ и тому подобное...» [10, 326]. А. Ф. Кугель был одним из немногих, кто считал «Братьев Карамазовых» Вл. И. Немировича-Данченко прорывом в будущее. И сегодня, с высоты исторической дистанции, можно согласиться с критиком.

Вопрос соотношения тех или иных театральных систем — это не всегда вопрос прямого воздействия. Бывает так, что сходные идеи вырастают в тех или иных национальных культурах независимо друг от друга. Анализируя разные источники о спектакле Немировича-Данченко «Братья Карамазовы», я делаю вывод, что элементы «эпического» возникают на русской сцене еще в 1910 году, задолго до начала практик и теоретических размышлений Бертольда Брехта, а также новаторских — немецких и советских театральных экспериментов левого театра. Этот «преждевременный» спектакль хотя и стал событием театральной жизни России, однако не получил в те годы адекватного осмысления и развития.

Литература

1. Анненков, Ю. П. Театр до конца / публ., вступ. текст и примеч. Е. И. Струтинской // Мнемозина: док. и факты из истории отеч. театра XX века: ист. альм. — М., 2010. Вып. 2.

2. Беляев, Ю. Д. Статьи о театре. — СПб.: Гиперион, 2003.
3. Бенуа, А. Н. Художественные письма. Мистерия в русском театре // Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1906–1918. — М.: Артист. Режиссер. Театр, 2007.
4. Булгаков, С. Н. Русская трагедия // О Достоевском: Творчество Достоевского в русской мысли 1881–1931 гг.: Сборник статей. — М.: Книга, 1990.
5. Волконский, С. М. Человек на сцене. — СПб.: Аполлон, 1912. — С. 73–74.
6. Волошин, М. А. Достоевский и русская трагедия // Ежегодник императорских театров. 1910. Вып. 7.
7. Волошин, М. А. Имел ли Художественный театр право инсценировать «Братьев Карамазовых»? — Имел // Утро России. 1910. 22 окт. No 280.
8. Горький М. О «карамазовщине» // Русское слово. 1913. 22 сент.; Горький М. Еще раз о «карамазовщине» // Русское слово. 1913. 22 окт.
9. Кугель, А. Р. Утверждение театра. — [М.]: Издательство журнала «Театр и искусство», [1922].
10. Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1906–1918. — М.: Артист. Режиссер. Театр, 2007.
11. Немирович-Данченко, Вл. И. Избранные письма: В 2 т. — Т. 1. (1910–1943) — М.: Искусство, 1979.
12. Немирович-Данченко, Вл. И. Избранные письма: В 2 т. — Т. 2. (1910–1943) — М.: Искусство, 1979.
13. Немирович-Данченко, Вл. И. Братья Карамазовы: Инсценировка в 2 т. — Музей МХТ. — Архив.
14. Радищева, О. А. Станиславский и Немирович-Данченко: История театральных отношений. 1909–1917. — М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999.
15. Тиандер К. Ф. Очерк истории театра в Западной Европе и России. Вопросы теории и творчества: В 3 т. — Т. 3. — Харьков: изд. Лезин, 1911. — С. 245–246.
16. Философов, Д. В. Постановка Братьев Карамазовых. — URL: http://az.lib.ru/f/filosofow_d_w/text_1911_postanovka_bratyev_karamazovyh.shtml (дата обращения 30.04.2019)

КРУГЛЫЙ СТОЛ «ТВОРЧЕСТВО МИХАИЛА БУЛГАКОВА В ОПТИКЕ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ»

УДК 10.02

Ксения Николаевна Атарова
филолог, литературовед, редактор, переводчик,
Член Союза писателей Москвы, Международного общества
по изучению XVIII в., Российского философского общества,
Союза мастеров художественного перевода

БУЛГАКОВ И ДИККЕНС¹

В статье рассмотрено влияние Диккенса на творчество Булгакова.

Ключевые слова: Диккенс, Булгаков, литература

Среди множества публикаций о творчестве Булгакова, в т. ч. посвященных и литературным связям, найдем много русских имен: Гоголь, Достоевский, Амфитеатров, Андрей Белый, Куприн, Ильф и Петров... А иностранных имен, кроме очевидного Гёте, да, пожалуй, Гофмана с его «Крейслерианой» и «Эликсирами сатаны», практически нет. Однако в воспоминаниях друзей и родственников писателя, когда заходит речь о литературных пристрастиях Булгакова, возникает другое имя. Сестра Булгакова Надежда Афанасьевна вспоминает гимназические годы: «Любимым писателем Михаила Афанасьевича был Гоголь. И Салтыков-Щедрин. А из заграничных — Диккенс»². О том же пишет и Леонид Сергеевич Карум, муж Варвары Булгаковой: «Дома он отдыхал. <...> Читал и перечитывал Гоголя и Диккенса, особенно восторгаясь “Записками Пиквикского клуба”, которые он считал непревзойденным произведением»³. Попробуем

¹ Впервые: Атарова К. Н. Булгаков и Диккенс // Грядущие перспективы. По мат-лам международной научной конференции 21–22 ноября 2012 г. Сб. докладов. М.: Благотворительный фонд им. М. А. Булгакова, 2013. С. 4–14. Публикуется с дополнениями.

² Михаил Булгаков. Жизнь и творчество. Фотоальбом / сост. Б. С. Мягков, Б. В. Соколов (при участии И. Я. Горпенко). Сб. М.: Эллис Лак, 2006. С. 27.

³ Там же. С. 105.

предположить, чем так привлекал Булгакова автор «Пиквикского клуба», именно предположить, т. к. прямых высказываний Булгаков не оставил.

Думается, Булгакова зачаровывал ранний Диккенс, с его святостью, с его неизменным хэппи-эндом и сверчком за очагом, который вполне мог бы поселиться за изразцовой печкой в семье Турбиных, где на книжных полках вместе с «Саардамским плотником», «Капитанской дочкой», «Войной и миром» стоял и «Пиквикский клуб». У Диккенса находил Булгаков тот уютный незыблемый домашний мир, который в конечном счете надежно защитит от бури за окном. По этому ушедшему из его жизни миру мучительно тосковал и сам писатель, и его герои. О «чрезвычайной значимости» для Булгакова тех вещей, из которых складывался повседневный быт пишет М. О. Чудакова: «Для него это Вещи с большой буквы, и они легко трансформируются в вещи литературные. Это — часть нормы, без которой немыслима жизнь...»⁴ Мир диккенсовских романов и был этой «нормой».

Это чувствовал и друг Булгакова Павел Попов, который писал ему в связи с пятисотым показом «Дней Турбинных»: «"Дни Турбинных" — одна из тех вещей, которая как-то вдвигается в собственную жизнь и становится эпохой для самого себя. Можно откинуть стиль, воплощение, игру, общественную значимость, идеологическую заостренность, исторический колорит, можно взвесить и измерить все эти ингредиенты, и все же сверх всего остается еще одна изюминка, в которой, по-моему, "вся соль". Воплощается ли она в символе кремовых штор, елки, или небесного занавеса, усыпанного звездами, облегающего мир, — но тут есть всепокоряющий стимул жизни, он-то и выступает так мощно, что стягивает все части. <...> Это и создает этот мягкий, лирический колорит, который роднит с Диккенсом и всеми теми, у кого звучит этот общечеловеческий голос»⁵.

Но можно ли найти следы влияния Диккенса в художественных текстах Булгакова?

Д. С. Лихачев возводит не только характер Остапа Бендера, но и образ Аметистова из «Зойкиной квартиры» к фигуре Альфреда Джингля из «Пиквикского клуба»: «Джингль оставил по себе многочисленное литературное потомство. Один из самых близких к Джинглю персонажей — Александр Тарасович Аметистов в комедии М. Булгакова "Зойкина квартира"»⁶. Здесь сходство типологическое. Характерная речевая манера Джингля не воспроизводится. Но образом Джингля навеян и один из диалогов в «Мастере и Маргарите».

⁴ Чудакова М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова / вступ. ст. Ф. Искандера. М.: Книга, 1988. С. 274.

⁵ Цит. по: Булгаков М. Дневник. Письма. 1914–1940 / сост. и комм. В. И. Лосева. М.: Совр. писатель, 1997. С. 343.

⁶ Лихачев Д. С. Литература — реальность — литература. Л.: Сов. писатель, 1981. С. 180.

В эпизоде посещения «нехорошей квартиры» Поплавским, киевским свойственником Берлиоза, кривлянье Коровьева напоминает речевую манеру Джингля. Увидев Поплавского, Коровьев «затрясся от слез и начал вскрикивать: «— Горе-то а? Ведь это что ж такое делается? А? — Трамваем задавило? — шепотом спросил Поплавский. — Начисто! — крикнул Коровьев, и слезы побежали у него из-под пенсне потоками. — Начисто! Я был свидетелем. Верите — раз! Голова — прочь! Правая нога — хрусть, пополам! Левая — хрусть, пополам! Вот до чего эти трамваи-то доводят! <...> Нет, не в силах, нет мочи, — шмыгая носом, продолжал Коровьев, — как вспомню: колесо по ноге... одно колесо пудов десять весит... Хрусть!.. Пойду лягу в постель, забудусь сном, — и тут он исчез из передней».

Близкий пассаж находим в «Пиквикском клубе» — это первая встреча пиквикистов с Джинглем: «— Головы, головы! Берегите головы! — кричал болтливый незнакомец, когда они проезжали под низкой аркой, которая в те дни служила въездом в каретный двор гостиницы. — Ужасное место — страшная опасность — недавно — пятеро детей — мать — женщина высокая, ест сэндвич — об арке забыла — кряк — дети оглядываются — мать без головы — в руке сэндвич — нечем есть — глава семьи обезглавлена — ужасно, ужасно!»⁷

Заметим, что из рассказа Коровьева не было убрано описание отрезанных ног, вероятно, оставшееся от ранних редакций, где, согласно предсказанию Воланда, Берлиоза должны были четвертовать. Представляется, что это не простая оплошность, какие иногда встречаются в романе, пережившем много редакций. Изъятие этой детали лишило бы той самой «изюминки» весь эпизод.

И, наконец, вспомним один из эпизодов биографии Булгакова, про который с полным правом он мог бы сказать «Мой Диккенс». В 1934 г. Булгаков принимал участие в инсценировке «Пиквикского клуба» во МХАТе и как режиссер-ассистент, и как актер. Заметим, что участие в мхатовской постановке было для Булгакова отнюдь не первой актерской пробой. С юных лет будущий писатель участвовал в любительских спектаклях, которыми увлекались в его семье. Впервые двенадцатилетний Миша играл в детской сказке «Царевна Горошина». Ему достались две роли — атамана разбойников и Лешего. И вот что пишет сестра Булгакова, Н. А. Булгакова-Земская: «Миша исполняет роль Лешего, играет с таким мастерством, что при его появлении на сцене зрители испытывают жуткое чувство»⁸. В дальнейшем гимназистом

⁷ Диккенс Ч. Собр. соч.: в 30 т. М.: Гос. изд-во художественной лит-ры, 1958–1963. Т. 2. С. 28.

⁸ Земская Е. Театр в жизни молодого Булгакова // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени / сост. А. А. Нинов. Сб. ст. М.: Союз театральных деятелей РСФСР, 1988. С. 202.

Булгаков участвовал во многих любительских спектаклях, а студентом в поселке Буча играл под псевдонимом Агарин. Но на столичной сцене Булгаков выступал впервые. В «Пиквикском клубе» он играл роль судьи (в тексте инсценировки — Президента суда) в 5-й картине 3-го акта. Премьера спектакля состоялась 1 декабря 1934 г. Текст инсценировки был подготовлен Наталией Венкстерн, с которой Булгакова связывали близкие дружеские отношения. Режиссер-постановщик — Виктор Яковлевич Станицын.

Эта инсценировка романа Диккенса осталась запечатленной лишь в воспоминаниях зрителей и в нескольких фотографиях, в числе которых есть и фото Булгакова в судейском парике. Особенно любопытно свидетельство о ней В. В. Шверубовича, присутствовавшего на репетициях: «Не помню, как он начал репетировать, не знаю, был ли текст его роли целиком сочинен Н. А. Венкстерн или Михаил Афанасьевич сам приложил к этому руку, но в одном я уверен: образ Судьи создан им, это булгаковский образ, рожденный и сотворенный им... <...> Для картины „Суд“ была построена черная пирамида, на ее первых этажах сидели „присяжные“, вершина была пуста — она представляла собой кафедру, на которой стоял колокольчик с ручкой в виде бульдога. За этой кафедрой должен был в определенный момент “возникнуть” (уже это было по-булгаковски!) Судья. Сзади пирамиды была спрятана лестница, по которой присяжные и судья еще до открытия занавеса должны были залезать на свои места. На репетициях Михаил Афанасьевич, чтобы не лишать себя возможности смотреть предыдущие картины, не прятался заранее из зала на сцену и поднимался по лестнице на наших глазах, чтобы потом “возникнуть”. Так вот, из зала на сцену взбегал еще Булгаков, но, идя по сцене, он видоизменялся и по лестнице лез уже Судья. И Судья этот был пауком. Михаил Афанасьевич придумал <...> что Судья — паук. То ли тарантул, то ли крестовик, то ли краб, но что-то из паучьей породы. Таким он и выглядел — голова уходила в плечи, руки и ноги округлялись, глаза делались белыми, неподвижными и злыми, рот кривился. Но почему Судья — паук? Оказывается, неспроста: так прозвали его еще в детстве, что-то в нем было такое, что напоминало людям это страшное и ненавистное всем насекомое; с тех еще пор он не может слышать ни о каких животных, птицах, насекомых. Все зоологическое, всякое сравнение с любым видом фауны напоминает ему проклятие его прозвища, и поэтому он лишает слова всякого, упоминающего какое-либо животное. В свое время он от злости, от ненависти к людям выбрал профессию судьи — искал возможности как можно больше навредить людям. Об этом Михаил Афанасьевич рассказывал во время поисков грима нашему старшему гримеру Михаилу Ивановичу Чернову.

Пример этот был отличным мастером, но настолько лишенным фантазии, что даже удивляться не был способен. Выслушав замысел Михаила Афанасьевича, он согласно кивнул головой. Можно было подумать, что

гримировать людей пауками ему приходилось постоянно. Когда Михаил Афанасьевич спросил его, видел ли он лицо паука, он ответил, что нет, так как у паука лица не бывает, а есть, возможно, морда, но он на нее не смотрит, когда эту дрянь давит. Михаил Афанасьевич пытался его уговорить представить себе, каким может быть лицо у паука. Чернов не пожелал. Тогда по совету нашего помощника режиссера С. П. Успенского, человека с большим чувством юмора и хорошего психолога, решили, что у паука лицо такое, как у инспектора пожарной охраны, который на днях подло спровоцировал Чернова, попросив у него “немного бензинчика пятно вывести”, а потом оштрафовал за незаконное хранение бензина в театре.

Общими усилиями с помощью Станицына грим был найден. Лицо, паучье ли, пожарника ли, но получилось достаточно противным. Особенно противным оно и вся фигура становились, когда Судья слышал упорно повторяющиеся сравнения с животными. Такой яростью, такой дикой ненавистью к людям дышало все в нем — и искаженный рот, и скрюченная набок шея, и стиснувшие колокольчик пальцы, и, главное, до белизны выжженные злобой глаза. Слушал ли он молча, готовый в любую секунду взорваться и заверещать сиплым от бешенства голосом свои запреты, или, вытянув по-змеиному голову, выплескивал яд своей злобы — все получалось страшно и до конца правдиво и убедительно.

Приятно было видеть, как сам Булгаков радовался тому, как прочно и подробно ощущал он себя в этом образе»⁹.

На этой странной фобии судьи строится весь эпизод, который превращается в полное юмора пререкание Председателя суда и представителя истицы Додсона:

«Додсон. Леди и джентльмены! Никогда еще я не всходил на кафедру с таким чувством волнения, я бы даже сказал треволнения, от которого буквально содрогается мой организм!

Президент (позвонив в колокольчик, безглаголиво). Суду не интересно слушать про организм. Излагайте дело покороче!

Додсон. Слушаю, милорд. Клиентка моя — вдова. Покойный мистер Бардль почти незаметно отлетел в лучший мир, запечатлев свой образ и подвиг в невинном отроке. Вот он!

Мистрис Бардль и малютка начинают рыдать <...>

Президент (позвонив в колокольчик). Прошу не рыдать в зале суда. <...>

Додсон. Костлявая нужда не позволила вдове безмятежно предаться тихой грусти. <...> Она доверчиво вывесила на окнах своей квартиры билетик: сдаются комнаты со всеми удобствами для холостого джентльмена. И что ж! Не прошло и трех дней, как мужчина поселился в целомудренном

⁹ Шверубович В. В. О старом Художественном театре. М.: Искусство, 1990. С. 616–618.

убежище мистрис Бардль, если, конечно, кто-нибудь осмелится дать название мужчине развратному скорпиону, который с преступным спокойствием сидит здесь перед вами в качестве ответчика.

Президент. Прошу вас не говорить в моем присутствии о скорпионах.

Додсон. Слушаюсь, милорд. Дни летели незаметно, и столь же незаметно гнусный змей расставлял свои коварные сети.

Президент. Попрошу вас прекратить эти сравнения с животными.

Додсон. Прошу прощения, милорд! Прошел лишь краткий срок, и целомудренная голубица попала в сети обольстителя.

Президент. Если вы еще раз употребите сравнение с каким-нибудь животным или птицей, я лишу вас слова.

Додсон. Милорд, я хотел сказать вдовица. <...> О Пиквик! Пиквик! Как кроважадный лев ворвался ты в семейство тихой лани! <...>

Председатель. Я лишаю вас слова»¹⁰.

Сохранились два описания этой сцены во время генеральной репетиции пьесы — С. Ярмолинского и В. Виленкина. Более интересны воспоминания последнего:

«К. С. Станиславский принимает первую самостоятельную работу В. Я. Станицына. Мне повезло, я сидел совсем близко от Константина Сергеевича, слышал и потом записал кое-что из того, что он говорил шепотом режиссеру.

Началась сцена “В суде”. “Президент суда” в тяжелом седом парике, с багровым толстым носом и злыми глазками, расставив локти, приступил к допросу. “Президент” этот, как известно, почему-то яростно ненавидит всех животных и потому не выносит никаких метафор или сравнений из животного мира, а тут ими, как на грех, так и прыщет судейское красноречие. Знаменитая реплика: “Да бросьте вы зверей, или я лишу вас слова!” прозвучала с такой неподдельной яростью, что захохотал весь зал, а громче всех Станиславский. “Кто это?” — быстро прошептал он Станицыну, не узнавая актера. — “Булгаков”, — “Какой Булгаков?” — “Да наш же, наш Булгаков, писатель, автор “Турбиных”. — “Не может быть”. — “Да Булгаков же, Константин Сергеевич, ей-богу!” — “Но ведь он же талантливый...” — и опять захохотал на что-то громко и заразительно, как умел хотять на спектакле только Станиславский.

Для Константина Сергеевича появление Булгакова на сцене в “Пиквикском клубе” было неожиданностью, а между тем ведь это он первый, и давно уже, увидел в Булгакове не только драматурга, но и многообещающего режиссера и потенциального актера»¹¹.

¹⁰ Венкстерн Н. Пиквикский клуб. М.: Цедрам, 1934. С. 35.

¹¹ Виленкин В. Я. Воспоминания с комментариями. М.: Искусство, 1982. С. 382.

Тот же момент репетиции с некоторыми вариациями, простительными для мемуаров, описывает и С. Ермолинский¹².

А теперь обратимся к роману Диккенса. Судья Стейрли играет весьма второстепенную роль в этом эпизоде. Площадку занимает велеречивый юрисконсульт Базфаз. (В инсценировке его заменил Додсон.) Судья — маленький, кругленький человечек с кривыми ногами, злобными глазками и огромным париком. Человек «желчный», он был «раздражительного нрава и не терпел противоречий». Однако вся эта история с пауками, нетерпимостью к упоминаниям животных и к слезам, угрозами лишить слова, — к тексту романа не имеет ни малейшего отношения. Как и цветистые фразы судейского Додсона. Единственное упоминание зверей встречается у Диккенса в следующем абзаце: «Нет! Змей был на страже, фитиль приготовлен, мина закладывалась, сапер и минер делали свое дело. Не провисел билетик в окне гостиной и трех дней, — трех дней, джентльмены! — как некое существо, передвигающееся на двух ногах и внешне похожее на человека, а не на чудовище, постучалось в дверь дома миссис Бардл»¹³.

Кому же принадлежит в таком случае эта забавная пикировка судьи с Додсоном в инсценировке? Ведь в тексте романа реплики судьи совершенно безликие.

В мемуарах второй жены Булгакова Любови Белозерской читаем: «Наташа приносила готовые куски, в которых она добросовестно старалась сохранить длинные диккенсовские периоды, а М. А. молниеносно переделывал их в короткие сценические диалоги. Было очень интересно наблюдать за этим колдовским превращением»¹⁴.

В результате этих «колдовских превращений» появлялись такие типично булгаковские пассажи, которым ничего не соответствует в тексте Диккенса:

«Фогг. Мы просим просвещенных сограждан силой закона оградить страдающую невинность в размере семисот пятидесяти фунтов стерлингов.

Малютка рыдает.

Президент. Прекратите рыдания малютки.

Пристав. Умолкни, малютка!

Фогг. Умолкни, невинный отрок!

Малютка прекратил рыдания...»¹⁵

¹² Ермолинский С. А. Драматические сочинения. М.: Искусство, 1982. С. 657.

¹³ Диккенс Ч. Собр. соч.: в 30 т. Т. 3. С. 526.

¹⁴ Белозерская-Булгакова Л. Е. Воспоминания / сост. и посл. И. В. Белозерского. М.: Худож. лит.-ра, 1989. С. 100.

¹⁵ Венкстерн Н. Пиквикский клуб. С. 35.

(Заметим в скобках, что у Диккенса нет никакого «малютки», а сын истицы именуется «юный Бардл».)

С. Ермолинский упоминает о «редактура»: «Булгаков — режиссер-консультант — редактировал пьесу и потом сам читал ее в труппе, потому что Наташа Венкстерн волновалась, а он делал это хорошо». Но это не просто редаKTура. Речь идет о соавторстве, причем не с Натальей Венкстерн, а с Диккенсом. И уж собственную-то паучью роль Булгаков явно «досочинил». Он создал ее из совершенно нейтрального материала.

Ф. Р. Балонов тонко подметил¹⁶, что фразу судьи из инсценировки: «Прошу не рыдать в зале суда!» Булгаков почти без изменений перенес в свой роман («Мастер и Маргарита», глава 17, «Беспокойный день»): «Не узнает! Меня не узнает! Вы понимаете?» — взрыдала секретарь. — «Прошу не рыдать в кабинете!» — уже злясь, сказал вспыльчивый костюм в полоску». Но так как это не фраза из романа Диккенса, то можно сказать, что это автоцитата.

Более существенно предположение Ф. Балонова, что вся сцена суда в инсценировке содержит аллюзии на процессы 20-х — 30-х гг., проходившие в нашей стране: «Ко времени постановки “Пиквикского клуба” в стране уже отгремели знаменитое “шахтинское дело”, “процесс Промпартии” и “дело А. В. Чаянова” — “главаря Трудовой крестьянской партии”. Тогда-то сравнениями с животными блистало судебское и прокурорское красноречие. Были там и “презренные шакалы”, и “грязные свиньи”, и взбесившиеся псы», и масса тому подобных метафор. Надо полагать, у людей интеллигентных они восторга не вызывали, а такие оскорбления в отношении людей знакомых — тем паче (учтем знакомство М. А. Булгакова с А. В. Чаяновым). Неприятие оскорблений, очевидно, немало помогло исполнителю роли Президента суда в “Пиквикском клубе” — Михаилу Булгакову — с блеском передать возмущение нормального человека столь неделикатными словесными оборотами»¹⁷.

Но речь здесь не столько о вдохновении для актерского мастерства: сама идея приблизить постановку к современности лишний раз убеждает, что активное вмешательство в текст «Пиквикского клуба» принадлежит автору «Дней Турбиных».

Сличение всего текста инсценировки Н. Венкстерн с романом Диккенса показывает, что естественные изменения (т. к. два объемных тома романа втиснуты в пятьдесят с небольшим страниц текста инсценировки),

¹⁶ Балонов Ф. Михаил Булгаков в «Пиквикском клубе» // Михаил Булгаков: «Этот мир мой...» Сб. ст. / ред.-сост. Ф. Р. Балонов, А. А. Грубин, И. Е. Ерыкалова, Т. Д. Исмагулова. СПб.: Биб-ка СПб. булгаковского литературно-театрального общества. 1993. Т. 1. С. 134.

¹⁷ Там же. С. 132–133.

разумеется, включали и купюры, и композиционные перестановки, и перевод авторских описаний в диалоги. Однако они все же практически не содержат таких «досочиненных» кусков, как сцена суда. Это позволяет надеяться, что, если когда-нибудь в нашей стране Булгаков, как он того заслуживает, будет издан так полно, как издавались Толстой и Достоевский, то сцена суда — пятая сцена третьего акта инсценировки «Пиквикского клуба», — будет представлена в таком собрании, наряду с другими сочинениями Булгакова.

Давыдова Татьяна Тимофеевна,
доктор филологических наук, профессор,
Московский политехнический университет

**«МАСТЕР И МАРГАРИТА» М. А. БУЛГАКОВА
В РЕЦЕПЦИИ РУССКОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ¹⁸**

В работе исследуется рецепция романа Булгакова в отечественном литературоведении.

Ключевые слова: Булгаков, литература, критика

«*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 сходжения 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 лишен¹⁹. При этом два романа, о Пилате и мастере, обладают жанровым единством: их

¹⁸ Опул. в: Давыдова Т. Т. Творческая эволюция Евгения Замятина в контексте русской литературы первой трети XX века. М., 2000. С. 263–274.

¹⁹ См.: Лотман Ю. М. Текст в тексте // Лотман Ю. М. Культура и взрыв. М., 1992. С. 117–119.

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 **синтетизму**, обладает также чертами менипповой сатиры, inferнальной фантастики, плутовского, готического, нравственно-философского и сатирического романа²⁰.

В «Мастере и Маргарите» переработано множество философских идей И. Канта, представления Гете о вечно-женственном, отразившиеся в «Фаусте»; есть здесь и сравнительно-типологические сходства 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 зла²¹. 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 общества²². И. Урюпин усматривает влияние «семиосферы» России на образное мышление художника²³.

Булгаков размышляет в своем романе и над проблемой создания нового человека: «<...> люди как люди. Любят деньги, но ведь это всегда было...

²⁰ См.: Круговой Г. Гностицизм в романе М. Булгакова // Новый журн. Нью-Йорк, 1979. № 134. С. 47–81; Крепс М. Булгаков и Пастернак как романисты: Анализ романов «Мастер и Маргарита» и «Доктор Живаго». Ann Arbor, 1984; Вулис А. Поэтика «Мастера»: Книга о книге // Звезда Востока. Ташкент, 1990. № 11. С. 130–136; № 11. С. 107–123; Соколов Б. В. Булгаковская энциклопедия. М., 1996.

²¹ См.: Чудакова М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988; Круговой Г. Гностицизм в романе М. Булгакова // Новый журн. Нью-Йорк, 1979. № 134. С. 47–81.

²² Лескисс Г. А. «Мастер и Маргарита» Булгакова (манера повествования, жанр, макрокомпозиция) // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1979. Т. 38. № 1. С. 54.

²³ Урюпин И. С. Национальные образы-архетипы в творчестве М. А. Булгакова. Дис. доктора филол. н. Елец, 2011. С. 7.

<...> Ну, легкомысленны... ну, что ж... и милосердие иногда стучится в их сердца... обыкновенные люди... <...> квартирный вопрос только испортил их...»²⁴. 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, искусственно-го человека, которого в реторте создает мастер — новый Фауст²⁵. Тем самым в романе отрицается утопическая идея появления некой 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» Гете²⁶.

Уже в главе «Евангелие Воланда» из второй редакции романа, озаглавленной «Копыто инженера» (1928–1929)²⁷, 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»²⁸. 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 — мастер²⁹. 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, при-

²⁴ Булгаков М. А. Собрание сочинений: В 5 т. М., 1990. Т. 5. С. 123.

²⁵ См.: Белобровцева И., Кульяс С. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий. М., 2007. С. 112, 113.

²⁶ Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. М., 1994. С. 28–123.

²⁷ Редакции текста романа приводятся по работе: Белобровцева И., Кульяс С. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий. М., 2007.

²⁸ Булгаков М. А. Собрание сочинений: В 5 т. М., 1990. Т. 5. С. 448.

²⁹ Чудакова М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988. С. 377, 382.

ехавшие 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 — двойники³⁰.

Во внутреннем романе писатель ограничивается переосмыслением ряда евангельских мотивов. Пятое евангелие, по точной оценке А. Вулиса, «не станет ни комментарием, ни полемикой, ни пародией, хотя выкажет признаки и того, и другого, и третьего»³¹. 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»³². 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»³³.

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 неореалистов³⁴.

Б. М. Гаспаров выявил, что «текст романа констатируется как „истинная“ версия <...>. Миф превращается в реальность, но и реальность, тем

³⁰ См.: Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. М., 1994. С. 100.

³¹ Вулис А. Поэтика «Мастера»: Книга о книге // Звезда Востока. Ташкент, 1990. № 11. С. 118.

³² Булгаков М. А. Собрание сочинений: В 10 т. М., 2000. Т. 10. С. 135.

³³ Чудакова М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988. С. 364; Чудакова М. О. Общее и индивидуальное, литературное и биографическое в творческом процессе М. А. Булгакова // Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения/1982. Л., 1982. С. 145.

³⁴ О неореализме см.: Давыдова Т. Т. Русский неореализм: идеология, поэтика, творческая эволюция (Е. Замятин, И. Шмелев, М. Пришвин, А. Платонов, М. Булгаков и др.). 2-е изд. М., 2006.

самым, превращается в миф»³⁵. 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»³⁶.

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»³⁷.

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 нищевскую 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.

³⁵ Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. М., 1994. С. 28.

³⁶ Там же. С. 29.

³⁷ Там же. С. 93–94.

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 Матвеем³⁸.

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. Яблоков³⁹. 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 <...>»⁴⁰. 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» при-сущ 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.

³⁸ См.: Лескисс Г. А. «Мастер и Маргарита» Булгакова (манера повествования, жанр, макрокомпозиция) // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1979. Т. 38. № 1. С. 56–57.

³⁹ Яблоков Е. А. «Я — часть той силы...» (Этическая проблематика романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита») // Рус. лит. М., 1988. № 2. С. 5.

⁴⁰ Андреев П. Беспросветье и просвет: (Фантастические рассуждения о фантастическом романе) // Континент. Мюнхен, 1980. № 22. С. 359.

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 тьму⁴¹. 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 романа⁴². 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 человека⁴³, 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 об 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,

⁴¹ Урюпин И. С. Национальные образы-архетипы в творчестве М. А. Булгакова. Дис. доктора филол. н. Елец, 2011. С. 15, 171.

⁴² Чудакова М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988. С. 381; Соколов Б. В. Три жизни Михаила Булгакова. М., 1997. С. 259–260

⁴³ Чудакова М. О. Творческая история романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // *Вопр. лит. М.*, 1976. № 1. С. 218–253; См.: Чудакова М. О. Общее и индивидуальное, литературное и биографическое в творческом процессе М. А. Булгакова // *Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения/1982. Л.*, 1982. С. 133–150; 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; Соколов Б. В. Три жизни Михаила Булгакова. М., 1997.

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, — 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»⁴⁴. 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 Чудаковой⁴⁵. 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»⁴⁶ [85, 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?»⁴⁷ — вопрошает Воланд. Правда, здесь по законам поэтики «Мастера и Марга-

⁴⁴ Андреев П. Беспросветье и просвет: (Фантастические рассуждения о фантастическом романе) // Континент. Мюнхен, 1980. № 22. С. 356, 352.

⁴⁵ См.: Чудакова М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988. С. 382; Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. М., 1994. С. 70–71.

⁴⁶ Андреев П. Беспросветье и просвет: (Фантастические рассуждения о фантастическом романе) // Континент. Мюнхен, 1980. № 22. С. 356.

⁴⁷ Булгаков М. А. Собрание сочинений: В 5 т. М., 1990. Т. 5. С. 371.

риты» 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 <...>»⁴⁸.

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 мгновенье, 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»⁴⁹. 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. Надеясь не героя, а героиню действенным началом и способностью на жертвенное чувство, Булгаков своеобразно воплощает бердяевскую концепцию «души России», выражая таким образом присущую ей женственность.

⁴⁸ Ершов Л. Ф. Ранняя сатира Михаила Булгакова // Творчество Михаила Булгакова. Л., 1991. Кн.1. С. 38.

⁴⁹ Соколов Б. В. Булгаковская энциклопедия. М., 1996. С. 265.

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 воздаёт 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»⁵⁰, — 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 эпиграфе 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“»⁵¹, — предполагает Скорospelова. 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, доносительство. 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.

⁵⁰ Круговой Г. Гностический роман М. Булгакова // Новый журн. Нью-Йорк, 1979. № 134. С. 72.

⁵¹ Скорospelова Е. В. Замятин и его роман «Мы». М., 1999. С. 56.

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?»⁵² 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 оборотная 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 злу»⁵³.

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 прозе (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 ши-

⁵² Булгаков М. А. Собрание сочинений: В 5 т. М., 1990. Т. 5. С. 350.

⁵³ Утехин Н. П. Исторические грани вечных истин // Современный советский роман: Филос. аспекты. Л., 1979. С. 220.

зофрении, 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 доказательстве 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»⁵⁴.

Как и в «Мы», в булгаковском романе **сатирически воспроизводится** натушно-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 «кулачка» 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.

⁵⁴ Горелик Г. Е. Воланд и пятимерная теория поля // Природа. Л., 1978. № 1. С. 159–160.

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!»⁵⁵, 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 объективистская манера 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 стилевой манеры и эмоциональной окрашенности речи персонифицированного повествователя: «Здесь много фарса и гротеска, но много и драматизма, лирической окрашенности, иногда — ужаса»⁵⁶. 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, опирают-

⁵⁵ Булгаков М. А. Собрание сочинений: В 5 т. М., 1990. Т. 5. С. 185.

⁵⁶ Лескисс Г. А. «Мастер и Маргарита» Булгакова (манера повествования, жанр, макрокомпозиция) // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1979. Т. 38. № 1. С. 53.

ся 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».

УДК 37 (091)

Гурленова Людмила Викторовна,
доктор филологических наук,
Сыктывкарский государственный университет им. Питирима Сорокина,
Данилов Борис Анатольевич,
аспирант,
Сыктывкарский государственный университет им. Питирима Сорокина

М. БУЛГАКОВ И В. СОРОКИН: РЕФЛЕКСИЯ НА СОВЕТСКИЙ ДИСКУРС

В статье проводится сопоставительный анализ творческого пути М. Булгакова и В. Сорокина в контексте этапов советской эпохи. Исследуется рефлексия писателей на советский дискурс в таких аспектах, как влияние советского образа жизни на человека и общество, художественные и научные идеи эпохи и отражение этого в произведениях, др. К исследованию привлекаются многочисленные художественные тексты писателей (М. Булгаков: рассказы и повести, роман «Мастер и Маргарита», В. Сорокин: прозаические и драматургические произведения «Норма», «Очередь», «Дети Розенталя», др.). Проведенное исследование позволяет сделать вывод о том, что критическое восприятие советской эпохи моделировало в творчестве писателей сходие идейно-художественные решения при сохранении ярко выраженной индивидуальности каждого.

Ключевые слова: идеологическая система, рефлексия, советский дискурс, художественный эксперимент, повествовательная тактика.

Писательское наследие таких авторов, как М. А. Булгаков и В. Г. Сорокин, на первый взгляд, имеет мало общего в предмете изображения и художественных решениях. Названные писатели представляют разные исторические эпохи страны, разные литературные направления, однако при более пристальном рассмотрении между ними обнаруживаются многие точки схождения, объясняющиеся типологическим характером объекта изображения и художественных решений. Общее проявляется в отображении в их произведениях схожих культурно-общественных явлений эпохи, а также в формах авторской рефлексии и в конечном итоге в характере мировосприятия этих писателей.

Сопоставляя движение их творческого пути, можно сделать ряд интересных наблюдений:

1. Булгаков и Сорокин начали свое писательское творчество как авторы критической направленности, что выразилось у Булгакова в форме фельетонов и юморесок, а у Сорокина в форме соц-артовских текстов.

2. У обоих авторов особое место в творчестве занимает драматургия, культура театра. Увлечение драматургией способствовало формированию и развитию в их творчестве мотивов, тем, тактик повествования, которые в дальнейшем стали структурно-образующими в творчестве писателей. Таким образом, театр как площадка для реализации драматургического текста стал подспорьем для творческого развития, реализации эксперимента в области прозаической формы текста, что в итоге вывело писателей на другой уровень художественного мастерства.

3. Авторская рефлексия на окружающую действительность формировалась сквозь призму схожих для их времени культурно-интеллектуальных представлений о мире и искусстве слова.

4. Оба писателя под влиянием эпохи проявили интерес к теме научного эксперимента и его влияния на устройство общества, что способствовало появлению в их творчестве типажа ученого; оба остро поставили вопрос об ответственности научной и творческой интеллигенции перед обществом.

5. М. Булгаков и В. Сорокин попытались понять актуальные явления общественной жизни через призму исторического представления, что выразилось в повествовательной тактике совмещения или сопоставления различных временных пластов истории. Оба автора, например, связали в фантастической форме современную им эпоху с фигурой Ивана Грозного.

6. Негативное восприятие действительности писателями во многом объясняется осознанием ими порочности природы общества. Данное восприятие отражено в текстах авторов, где преобладающим является деструктивная, негативная сторона человеческого существования. В попытке рассмотреть, изучить данную сторону явления авторы обращаются в своем творчестве к теме зла как к источнику и связующему звену человеческого существования. Булгаков и Сорокин по-разному подходят к ее рассмотрению, обращаясь к разным ее проявлениям, например: зло — как насилие у Сорокина, зло — как inferнальная сущность у Булгакова. Оба автора приходят к постановке вопросов метафизического характера о сути существования.

Перечисленные выше типологические сходства не просто встречаются в текстах авторов, но появляются в них в относительно схожей хронологической последовательности, в зависимости от перехода от одного творческого этапа к другому. Как правило, они проявляются в содержательном наполнении текстов, особенно в моменты негативного, недоумевающего восприятия героем или читателем абсурдистской жестокости, которая разворачивается в повествовании.

Объяснение схожести столь формально различных авторов можно найти в объекте их интереса — окружающей советской действительности.

ти. Во многом время, в котором жили авторы, оказывается в их текстах на удивление схожим по своему характеру. М. А. Булгаков жил не в самое простое время в жизни страны и писательская деятельность для доктора Булгакова, справедливо предположить, была средством постижения, осознания мира, который его окружал, в том числе средством для вполне естественного стремления понять себя в этом мире. Для молодого писателя В. Сорокина это стремление было актуально не менее, только вызвано было уже другим импульсом, а именно — творческого преобразования концептуалистского, одновременно ироничного, понимания действительности. Тем не менее в случае Сорокина этот импульс был естественным порождением эпохи «застоя», долго накапливавшейся реакции на идеологический контроль государства над культурной и общественной жизнью страны. В дальнейшем писатель постмодернист Сорокин стал писателем метафизической ориентации, что неоднократно давал понять в своих интервью. Подобное понимание автора постепенно формируется в научной и критической среде, что иллюстрирует беседа А. Гетиса с литературоведом М. Липовецким «Сорокин: мастер русской метафизики» [8].

Схожесть общественно-политической ситуации в стране начала и конца XX века сформировала схожие условия для творческого развития авторов.

Булгаков жил в непростое время, материалом его текстов были явления, порожденные этой эпохой. Аналогичное можно увидеть в творчестве В. Сорокина по причине схожести историко-культурного контекста эпохи: крушение страны, активное развитие массовой культуры. Отражение эпохи реализовалось в негативных по авторскому умунастроению текстах с преобладанием фантазмагорического по своему характеру повествования, объясняющемуся болезненным пониманием окружающей действительности — советского общежития.

Под советским общежитием подразумевается советская действительность как социокультурный феномен, как некая точка схождения процессов, характерных для эпохи. Данный феномен неоднороден во времени и пространстве, т. к. писатели жили в различные его периоды. Однако вызывает интерес схожесть названного явления у Булгакова и Сорокина в связи с тем, что данный феномен представлен в их творчестве в историческом движении — в начале своего становления и в момент его постепенного и окончательного завершения.

Этап в творчестве М. Булгакова, связанный с созданием «Мастера и Маргариты», отобразил в тексте романа эпоху НЭПа — политику использования элементов рыночной экономики в формировавшемся тогда советском обществе. Раннее творчество В. Сорокина, реализованное в таких текстах, как «Очередь», «Норма», «Первый субботник» [5], совпало

со временем формирования эпохи Перестройки, когда в стране постепенно вводили элементы рыночной экономики, тем самым способствуя изменениям в культурной жизни общества. Данное схождение связано с началом и концом советского времени, тем не менее оно свидетельствует о наличии характерных для разных эпох схожих нервных узлов и проблем, что объясняет наличие некоторого общего в художественной картине мира разных авторов.

Важным общим моментом в творчестве М. Булгакова и В. Сорокина является отображение в произведениях существования человека и общества под воздействием советской системы. Под советской системой подразумевается власть идеологического, бюрократического аппарата, определяющего законы существования общества. Реальность в текстах писателей зачастую воспроизводится в изображении физиологического аспекта существования персонажей — через внимание к физиологическим особенностям и потребностям человека, а затем, в более широком плане — в изображении устройства бытовой стороны жизни советского общежития. Система проявляется через такие аспекты, как цензура, диктат и контроль государства и идеологической пропаганды над жизнью страны. Следует отметить наличие внимания Булгакова и Сорокина к ритуальному характеру советской жизни (М. Булгаков «Собачье сердце» [7], В. Сорокин «Первый субботник» [5]). Таким образом, Булгаков и Сорокин выявляют свойства окружающей действительности через рассмотрение взаимодействия реальности и системы.

Одной из тактик выявления качественных характеристик окружающей действительности у обоих авторов является характерное для модернистской и постмодернистской парадигмы в литературе активное создание текстовой реальности с помощью аллюзий и реминисценции к другим текстам литературы. В произведениях М. Булгакова такая тактика хоть и не была для него универсальной, но, проявившись в таком раннем тексте, как «Похождения Чичикова» [7], она начала развиваться и стала одной из основополагающих в таком произведении М. А. Булгакова, как «Мастер и Маргарита». В творчестве В. Сорокина на протяжении всех его этапов данная тактика стала центрообразующей в повествовании, что объясняется двумя обстоятельствами: постмодернистской природой его творчества и пониманием советского общежития как некоего культурного феномена, симулякра, образованного идеологическим, и в частности, литературным дискурсом. В итоге, в процессе развития писательского пути авторов данная повествовательная тактика приобрела иное качественное основание, трансформировавшись в принцип отображения мира — формирование текстовой реальности по принципу историко-временной взаимосвязанности. Примером подобной трансформации являются тексты М. Булгакова

«Иван Васильевич» [7], «Мастер и Маргарита» [2] и тексты В. Сорокина «День Опричника», «Метель», «Голубое Сало» и т. д. [5].

Как отмечалось выше, оба автора начинали как писатели критической направленности, осознававшие действительность как дисгармоничное явление. Раннее творчество М. Булгакова повествует о герое, дезориентированном перед абсурдистской жестокостью окружающей реальности («Записки юного врача», «Морфий», «Записки на манжетах», «Театральный роман» и др. [8]). Зачастую они автобиографичны, характер понимания героями произведений происходящего свидетельствует о наличии метафизического спектра восприятия действительности и авторским сознанием («Дьяволиада» [7], «Мастер и Маргарита» [2]).

Ранние тексты Сорокина, как в целом и все его творчество, отражают отсутствие серьезного авторского внимания к личности героя, но демонстрируют интерес к организации советского общежития, являющегося порождением советской системы; персонажи Сорокина имеют схематический, номинально-дискурсивный характер. Сорокина как писателя занимают явления, которые порождает советское общежитие, специфика его особенностей. Уже в заголовках таких текстов, как «Очередь», «Норма», можно увидеть вопрос, который задает себе автор: что такое очередь? Что такое норма? При этом сами эти вопросы имеют табуированный, сакральный статус: вопросы, которые нельзя задавать и на которые персонажам нельзя ответить¹. Очередь трактуется автором как естественная самоорганизующаяся материя советского общества, а норма — как инструмент табуирования, воздействия тотального контроля и насилия над личностью. В этом стремлении понять и охарактеризовать закономерности советского общежития Сорокин с Булгаковым пересекаются.

На более зрелом этапе своего творчества М. А. Булгаков создает тексты фантастическо-утопического характера, такие как «Роковые яйца», «Собачье сердце» и др., где на передний план выходит тема общественно-научного эксперимента, фигура ученого и последствия его «научных» опытов. Данные произведения были написаны в то время, когда в советской литературе активно стало развиваться научно-фантастическое направление, участники которого поставили задачу оценить, в том числе критически,

¹ Этот тезис иллюстрирует сцена из романа «Норма», где мальчик пытается понять, что такое норма, но в результате его понимание сводится к фетишизму его родителей, воспринимающих норму как ритуал, чей смысл не дано постичь обычным смертным:

- Мам, а зачем ты какашки ешь?
- Это не какашка. Не говори глупости. Сколько раз я тебе говорила?
- Нет, ну а зачем?
- Затем. — Ложечка быстро управлялась с податливым месивом.
- Ну, мам, скажи! Ведь невкусно. Я ж пробовал. И пахнет какашкой.
- Я кому говорю! Не смей!» [9]

окружающую реальность как результат развития идей Октябрьской революции, выражающих пафос научно-технического прогресса. Вследствие этого тема научного эксперимента приобрела актуальность. По «иронии судьбы» в творчестве В. Сорокина после развала Советского Союза данная тема также вышла на передний план, развивалась в рамках соц-артовского иронического пафоса. Например, в драматургии Сорокина, в которой встречаются наименования и пьеса и антипьеса (жанровая форма, лишь формально сохраняющая художественные особенности пьесы), одной из ведущих становится тема эксперимента по созданию нового человека, новой реальности («Юбилей», «Дети Розенталя» и др.). Не зря же сборник его драматургических текстов называется «Капитал» как выражение иронии по поводу идей создания светлого будущего с помощью научно-технического развития. На первый взгляд, авторские оценки этой темы у Сорокина и Булгакова различны, но оба автора критически подходят к ее рассмотрению, не уходя в свойственный советской литературе оптимизм. В итоге они выявляют негативные явления и тенденции, существующие в самой социальной реальности, которые невозможно устранить никаким научным экспериментом, более того, можно лишь ухудшить ситуацию.

Актуализация этой темы у В. Сорокина совпала с развалом Советского Союза, тем самым подводя итоги развития темы научного эксперимента в советской литературе, в том числе и в творчестве М. А. Булгакова. Булгаков и Сорокин находят схожие способы отображения процессов, происходящих в действительности. В творчестве Сорокина характер реализации данной темы можно оценить как соц-артовскую реакцию на произошедшее с «советским общежитием», но, с другой стороны, в своих художественных текстах автор начал изображать и последствия развала страны. В связи с этим соц-артовская ориентация постепенно стала отходить на второй план, окончательно уступив место концептуалистскому и метафизическому восприятию действительности. Тем самым из темы научного эксперимента как наследия советской литературы «вырос» интерес Сорокина к формам существования будущего, что выразилась в его антиутопических по своей направленности текстах, все еще во многом сохранявших иронический пафос.

Разработка темы научного эксперимента повлияла и на характер миропонимания Булгакова, придав ему историософский смысл, что выразилось в его главном романе «Мастер и Маргарита» [2]. В этом романе предпринята попытка осмысления и художественного изображения механизма существования действительности. Историко-культурная временная взаимосвязь, выраженная через сопоставление разных историко-временных пластов и аллюзий на другие тексты мировой литературы, дала возможность объединить многие темы и вопросы, которые уже были заявлены

автором в других его произведениях, и представить их внутренней взаимосвязь. Обращение к такой тактике закономерно в ситуации, когда автор стремится уловить причины и отыскать ответы на вопросы, появляющиеся в столь насыщенное и неоднозначное время в жизни страны. Позднее творчество Сорокина в данном случае аналогичным способом устремлено к попытке уяснить механизм существования тех явлений, которые в значительной степени влияют на жизнь общества и человека и могут кардинально ее изменить.

У обоих авторов отчетливо проявляется интерес к пониманию места зла в жизни человека, но результаты осмысления этого явления у них различаются: по Булгакову, зло inferнально, имеет натурфилософский характер — оно естественно, вечно, осмысляется в традициях идей Гете; по Сорокину, зло проявляется в насилии, этим объясняется авторский интерес к этому явлению [6]. Можно сказать, что зло в понимании Булгакова имеет общечеловеческий и вневременной характер, Сорокин же находит ответ как будто близкий Булгакову, понимая зло как нечто метафизическое, что существует вне зависимости от системы, но раскрывается в ней. Неоднократно в своих интервью Сорокин подчеркивал свой интерес к теме зла и к метафизической природе цивилизационных процессов в России, связывая их с географией и историей [3], что выразилось в таких текстах, как «Метель», «День Опричника» и др.

Чтобы раскрыть и передать сущность метафизического характера общественных явлений, В. Сорокин, как и М. Булгаков, обратился к тактике совмещения временных пластов повествования. Сценарии прошлого «перетекают» в будущем, трансформируясь, изменяясь, но проявляя характерные свойства тех явлений, которые существуют постоянно на протяженном промежутке времени. Так, Сорокин выявил метафизику власти в России, воплощенную в Опричнине («День Опричника» и «Сахарный Кремль»), метафизику случая в повести «Метель». Зло — как метафизическое по своему характеру явление раскрывается как следствие естественной человеческой зависимости от места, физиологических потребностей, конфликта стремления к власти и свободы от дискурсивного диктата.

Интересно, что свобода от дискурса у булгаковского Мастера является одним из его желаний, которое Булгаков описывает как освобождение через смерть; эта же тема характерна для прозы Сорокина [1]. Фигура Мастера в целом характерна для творчества М. А. Булгакова, и можно с уверенностью утверждать, что во многом является альтер-эго писателя в силу не только схожести многих деталей романа с биографией самого автора, но и с учетом его повышенного внимания на протяжении всего творчества к образу Мастера. До появления романа образ интеллигента, который в силу обстоятельств смиряется с реальностью, не дающей ему спокой-

но жить, появился еще в ранних текстах автора. Постепенно образ начал приобретать черты Мастера, трансформируясь от юного врача («Записки юного врача») к писателю, в том числе драматургу («Записки на манжетах», «Театральный роман»), к мыслителю и художнику («Мастер и Маргарита»). С этим же связано движение образов от непонимающего ситуацию («Записки юного врача», «Морфий») к возмущающемуся ею («Театральный роман»), к принявшему и «сошедшему с ума», что выразилось в эскапизме и мирозерцательном характере восприятия реальности, в философском его осмыслении («Мастер и Маргарита»). На протяжении творческого пути Булгакова можно наблюдать его стремление к размеренной, сосредоточенной работе, свободной от диктата извне и направленной на свободное авторское самовыражение. Булгаков понимает художника как идущего по определенному жизненному пути, через творчество постигающего важные жизненные истины. Такое понимание близко к модернистскому восприятию жизнотворчества и в целом характерно для русской классической литературы, но выносит на первый план понимание художника как особого психосамотического типа, для которого творчество является естественной потребностью существования.

Схожее понимание можно наблюдать и у В. Сорокина, который неоднократно подчеркивал психо-физиологические основания творчества — как некой потребности [4]. В рамках этого можно понять, что радикальный, даже агрессивный, пафос сорокинской деконструкции был связан со стремлением освободиться от тотального контроля литературного дискурса ради насыщения чувством авторской вседозволенности [4]. При этом, разрушая власть литературного дискурса, Сорокин расчищал себе область для наблюдений над явлениями, которые в его понимании имеют методологический (метафизический) характер.

Это стремление к авторской автономности как некоторой естественной модели существования в целях осмысления основополагающих явлений действительности во многом объединяет представленных авторов и объясняет схожесть их писательской ориентации, некоторых типологических схождений в восприятии советского общежития и окружающей действительности в целом. Это можно понять как некую общую особенность в развитии русской литературы XX—XXI вв. Условия, сформировавшие Сорокина как писателя, во многом схожи с теми, что оказывали воздействие на формирование творческой позиции Булгакова, на его эволюцию от писателя-сатирика к писателю-мыслителю.

Исследование, проведенное в рамках настоящей статьи, позволяет сделать следующие выводы:

1. Фигуры М. А. Булгакова и В. Г. Сорокина являются некими точками, которые отображают трансформацию писательского подхода к по-

ниманию советского общежития как социума в литературном процессе XX—XXI столетий: от писателя — реалиста сатирической направленности к писателю — мыслителю в случае с Булгаковым, от писателя — постмодерниста критической направленности к писателю — метафизику в случае с Сорокиным.

2. В текстах Булгакова и Сорокина отобразились специфичные черты процесса советской литературы, заключающиеся в схожести художественных реакций на типологически близкие процессы, происходящие в эпоху формирования советского государства и советской литературы (творчество М. Булгакова) и в момент завершения их существования (творчество В. Сорокина).

Литература

1. Беневоленская Н. П. Владимир Сорокин и ритуальное действие в его прозе // Вестник СПбГУ. Язык и литература. 2010. № 3. Серия 9. С. 7–11.

2. Булгаков М. Мастер и Маргарита [Электронный ресурс]. URL: http://modernlib.net/books/bulgakov_mihail_afanasevich/master_i_margarita/read

3. Владимир Сорокин: «Для писателя Россия — Эльдorado» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.timeout.ru/msk/feature/14452>

4. Владимир Сорокин: самое скучное — это здоровые писатели [Электронный ресурс]. URL: <https://www.srkn.ru/interview/vladimir-sorokin-samoe-skuchnoe-eto-zdorovye>

5. Владимир Сорокин: тексты [Электронный ресурс]. URL: <https://srkn.ru/texts>

6. Марусенков М. П. Абсурдопедия русской жизни Владимира Сорокина. Заумь, гротеск и абсурд. СПб.: Алетей, 2012. С. 10–11.

7. Михаил Булгаков: тексты [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.ru/BULGAKOW/>

8. Сорокин: мастер русской метафизики: беседа А. Гетиса с литературоведом М. Липовецким. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.svoboda.org/a/29218770.html>

9. Сорокин В. Норма [Электронный ресурс]. URL: https://www.srkn.ru/texts/norma_part4.shtml

Мирон Семёнович Петровский
советский и украинский литературовед, писатель

**МИХАИЛ БУЛГАКОВ:
КИЕВСКИЕ ТЕАТРАЛЬНЫЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ¹**

В статье рассматривается отношение Булгакова к театральным постановкам в Киеве.

Ключевые слова: Булгаков, театр

1

Будущий драматург и автор «Театрального романа» Михаил Булгаков уже и в киевские годы свои несомненно был человеком театра — влюбленным и пристальным зрителем. А смотреть в Киеве было что. Город, пользовавшийся в конце прошлого века репутацией театрального захолустья (по свидетельству современников), на глазах у Булгакова превратился в одну из театральных столиц страны. Случилось так, что год рождения Михаила Булгакова стал и годом создания в Киеве театра Н. Н. Соловцова — одного из лучших драматических театров в России. Киевская опера обладала слаженной труппой, опытными дирижерами, ее подмостки привлекали самых знаменитых гастролеров. В пору событий «Белой гвардии» и в предшествовавшие годы мировой войны Киев сосредоточил неслыханные театральные силы — московские, петроградские, местные. Сразу после революции театральная жизнь в городе стала приобретать черты бума: одновременно шли спектакли оперные и драматические, опереточные и цирковые, возникали и исчезали эфемерные «театры миниатюр», кабаре, подвальчики, и в этом театральном Вавилоне звучало с подмостков русское, украинское, польское, немецкое и еврейское слово. Не случайно столь высокое напряжение театральной культуры города вскоре разрешилось марджановским спектаклем «Фуэнте Овехуна», ставшим советской классикой.

Но, быть может, это же напряжение разрешилось и другим театральным явлением, которое называется — Михаил Булгаков. Творчество

¹ Статья М. С. Петровского была впервые напечатана в Русской литературе [Ленинград], № 1 (1989 г.) и печатается в Записках без каких-либо изменений с любезного разрешения редакции Русской литературы.

Булгакова — прямое порождение киевского культурного очага, драматург — птенец из этого гнезда, и театральные мотивы его произведений небезотносительны к месту и роли театра в «киевской культуре».

«Впечатления полутора революционных лет, проведенных в Киеве, оказали огромное формирующее влияние на творческое сознание писателя и преломились так или иначе во всех решительно его произведениях — вплоть до последних редакций последнего романа», — решительно заявила М. Чудакова двенадцать лет назад². Полностью солидаризуясь с этим заявлением, попробуем уточнить его и расширить в сторону нашей темы: к полутора революционным годам (1918–1919) прибавим годы ученичества — гимназические и студенческие годы Булгакова, а слово «впечатления» дополним словом «театральные», ибо киевские театральные впечатления воспринимало всего охотней своеобразно ориентированное творческое сознание будущего писателя.

Весь быт Турбиных в «Белой гвардии» пронизан театральными образами — преимущественно оперными, определяющими, прежде всего, театральные склонности и вкусы культурной военной семьи. Пейзаж за окном турбинского дома в начале романа напоминает «Ночь перед Рождеством», — очевидно, не только или даже не столько повесть Гоголя, сколько оперу Римского-Корсакова, ее уютную, мирно-патриархальную декорацию, в которой вот-вот разыграется кровавая оперетка романа. Оперой Турбины словно бы защищаются от оперетки — точно так же, как «кремовыми шторами». Оперные знаки тяготеют к дому и противостоят опереточным знакам города. На рояле у Елены разложены ноты «Фауста»; в ее воспоминаниях проходит тема Лизы из «Пиковой дамы» — все три оперы, заметим, с «чертовщинкой», с потусторонними силами, поданными «всерьез» или иронически, но так или иначе присутствующими (выпадает из этого наметившегося было ряда только ссылка на «Аиду», звучащая в голосе Радамеса-Мышлаевского).

Все эти вещи Турбины (и неоднократно М. Булгаков) слышали в Киевской опере на протяжении 1900–1910-х годов. «Саардамский плотник», упоминаемый среди теплых знаков «домашности», был для Булгакова связан, возможно, не только с простодушной повестью П. Р. Фурмана, прочитанной в детстве, но и с оперой Г. А. Лорцинга «Царь-плотник», шедшей на сцене Киевского оперного театра («Царь-плотник», быть может, аукнулся в собственном произведении Булгакова на близкую тему — в оперном либретто «Петр Великий»). Ни одно оперное произведение Булгаков не вводит в свой роман «условно»: репертуарные списки Киевской оперы

² Чудакова М. О. Архив М. А. Булгакова: Материалы для творческой биографии писателя — Записки отдела рукописей ГБЛ. М., 1976, с. 35.

подтверждают уважительно точное следование автора за «натурой» — реалиями культурной жизни города.

Булгаков следует за «натурой» даже в таких обстоятельствах, в которых он, казалось бы, может воспользоваться творческой свободой и прибегнуть к вымыслу по любому, самому строгому эстетическому кодексу, — например, в изображении зрительских впечатлений своих героев. За столом у Турбиных идет пьяный разговор, — так сказать, последние судороги монархических настроений:

«— На Руси возможно только одно: вера православная, власть самодержавная!.. Я... был на „Павле Первом“... неделю тому назад... — заплетаясь, бормотал Мышлаевский, — и когда артист произнес эти слова, я не выдержал и крикнул: „Верр-но!“ — и что ж вы думаете, кругом заплодировали. И только какая-то сволочь в ярусе крикнула: „Идиот!“»³.

Даже эта, — по всей видимости, сочиненная Булгаковым для своего персонажа зрительская реакция Мышлаевского, — даже она, оказывается, написана «с натуры» и подтверждается объективными свидетельствами. Пьеса Мережковского с большим успехом шла в киевском театре «Соловцов» — только эту постановку и мог видеть Мышлаевский. Местная периодика с удивлением отметила редкий по тем временам успех, когда число спектаклей перевалило за двадцать пять. Успех был подтвержден театрами миниатюр, где представляли пародии на «Павла Первого» (с участием В. Я. Хенкина).

Сочиненная в 1908 году, в ту пору либерально-оппозиционная и даже запрещенная (чем, прежде всего, и был вызван репертуарный интерес к ней после революции) пьеса Мережковского ходом событий была смещена резко вправо. На это осторожно намекал Всеволод Чаговец в своей рецензии на киевский спектакль: «В целом же пьеса значительная, и вероятно, в свое время могла будить известные настроения. Теперь же все это воспринимается иначе...»⁴. Отличие нового восприятия от прежнего рецензент подтверждает реакцией зрительного зала: «...воспринимается иначе, вплоть до того, что когда заговорили на сцене о том, что величие России зиждется только на самодержавии, — в театре раздались, правда, робкие, хлопки»⁵. Вот эти-то «робкие хлопки» и перенес Булгаков на страницы своего романа, в реплику пьяньего, завирающегося Мышлаевского, «кругом заплодировали».

Несколько раньше, еще до революции, Булгаков, надо полагать, видел на киевской сцене «Сирано де Бержерака» Э. Ростана в переводе Т. Л. Щепкиной-Куперник. Переводчица была дочерью известного киевского ад-

³ Булгаков Михаил. Избр. проза. М.: Худож. лит., 1966, с. 143. Ссылки на «Белую гвардию» приводятся по этому изданию в тексте.

⁴ Чаговец Всеволод. [Рецензия] // Киевская мысль, 1918, 9 апр./27 марта.

⁵ Там же.

воката — в глазах киевлян это придавало переводу особый «киевский», «местный», «свой» привкус. Будущий «трижды романтический мастер» Булгаков, несомненно, многое вынес из романтического «Сирано». Об этом писал Юрий Олеша в мхатовской многотиражке, когда МХАТ репетировал булгаковского «Мольера» («Кабалу святош»): «Булгаков очень хороший драматург, и все, что выходит из-под его пера, блестяще, талантливо. Не лишена этого свойства и пьеса «Мольер». Но когда смотришь эту пьесу, нельзя отделаться от воспоминаний о «Сирано де Бержераке» Ростана. Обе пьесы говорят об одном и том же: поэте и власти. В обеих — горестная судьба поэта и торжество «сильных». Возможно, что Булгаков, создавая своего «Мольера», сводил счеты с тем впечатлением, какое в свое время произвела на него замечательная пьеса Ростана...»⁶

Наблюдение Ю. Олеси подтверждает отзвуки пьесы Ростана в других вещах Булгакова (и само подтверждается ими). Диалог об обстоятельствах гибели Сирано (привожу его, опуская имена действующих лиц) своеобразно аукнулся в диалоге о возможности случайной гибели на первых же страницах «Мастера и Маргариты»:

— Я шел к нему: он в это время вышел
Из дома своего. Вдруг хлопнуло окно
И тут я страшный крик услышал.
Я улицу едва перебежал —
Передо мной он весь в крови лежал...
— О подлецы! Но что же это было?
— Должно быть, случай. Страшное бревно
Упало вдруг с окна и голову разбило
Там проходившему случайно Сирано.
— Случайно? Подлецы!?

Смысл диалога ясен: Сирано погибает из-за хорошо подготовленной его врагами «случайности». Случайность как причину гибели своего героя Ростан этим диалогом отводит. Роман Булгакова исключает возможность чьей-либо случайной гибели в принципе. В художественном мире «Мастера и Маргариты» случайность вообще отсутствует. То, что люди в простоте своей принимают за случайность, находится в ведении Воланда — генерального специалиста по этой части. Поэтому человек не может сказать, что он будет делать сегодня вечером.

«— Ну, здесь уж есть преувеличение. Сегодняшний вечер мне известен более или менее точно. Само собою разумеется, что, если на Бронной мне свалится на голову кирпич...

⁶ Горьковец, 1936, № 4 (10).

⁷ Ростан Эдмонд. Пьесы. М., с. 379.

— Кирпич ни с того ни с сего, — внушительно перебил неизвестный, — никому и никогда на голову не свалится...»⁸

Так что замечание Олеси о роستانовских впечатлениях Булгакова весьма основательно. Кроме того, наблюдательный Олеша заметил в «Мольере» (отсутствующую у Ростана) главную ситуацию всего творчества Булгакова: противостояние поэта, пророка, правдолюбца с «бессудной властью».

2

Эту ситуацию впечатляюще представляла другая пьеса — шиллеровский «Дон Карлос». «Призыв маркиза Позы «О, дайте людям свободу мысли!» покрывался бурными аплодисментами зрителей», — сообщает историк киевского театра «Соловцов»⁹. Его сообщение, строго говоря, не сообщительно: такова была реакция на слова Позы во всех постановках «Дон Карлоса». Демократическая публика с восторгом, словно прозвучавший с подмостков собственный манифест, встречала десятую сцену третьего действия пьесы — ту самую, где в диалоге с королем Филиппом Поза провозглашал необходимость свободы мнений. Нисколько не покушаясь на значительность пьесы в целом, можно утверждать, что «Дон Карлос» ради этой сцены прежде всего и ставился: здесь — идейный пик шиллеровского творения. О роли «Дон Карлоса» в русском духовном развитии — упомянутой сцены прежде всего — следовало бы написать специальное исследование, и странно, если оно не будет написано.

«Дон Карлос» на киевской сцене (с Е. Неделиным — королем Филиппом, И. Шуваловым и Е. Лепковским — маркизом Позой) шел в переводе Михаила Михайловича Достоевского¹⁰. Необходимо предположить, что юный театрал Булгаков видел соловцовскую (антреприза И. Э. Дуван-Торцова) постановку «Дон Карлоса», пользовавшуюся шумным успехом, а знаменитую сцену маркиза Позы с королем Филиппом мог видеть, сверх того, в неоднократно повторявшихся сборных концертных программах театра¹¹. Эта сцена отложилась в творческой памяти будущего писателя особым образом — не столько своим текстом, переведенным довольно сучковато и занозисто, сколько типологически, ситуативно, в виде некоей

⁸ Булгаков Михаил. Избранное. М.: Худож. лит., 1980, с. 17. Все ссылки на «Мастера и Маргариту» приводятся по этому изданию в тексте.

⁹ Городиський М. П. Київський театр «Соловцов». Київ, 1961, с. 71.

¹⁰ Таким образом, не соответствует действительности утверждение исследовательницы: «„Дон Карлос“ в переводе М. М. Достоевского ни разу не появился на сцене» (Коган Г. Ф. Цензурная история «Дон Карлоса» в переводе М. М. Достоевского // Фридрих Шиллер: Статьи и материалы. М., 1966, с. 328).

¹¹ Например, киевский «Театральный курьер» (1912. 30 янв. с. 10) сообщал: ««Дон Карлос», траг. Шиллера, пер. Достоевского (дана будет 3-го акта 10-я картина). Роль Позы исп. М. Ф. Багров».

мелодии, на которую можно «спеть» и другие слова, разыграть с другими персонажами.

Ершалаимские (в отличие от московских) главы «Мастера и Маргариты» в литературе принято именовать «евангельскими», и мнимая очевидность происхождения заслоняет тот факт, что в Евангелии нет никакого материала для столь детальной психологической развертки, какую находим в булгаковском романе, например в сцене Иешуа Га Ноцри и Понтием Пилатом. Эта сцена в «Мастере и Маргарите» положена на «мелодию» «Дон Карлоса», ситуативно и психологически развернута по схеме диалога маркиза Позы с королем Филиппом.

Обе ситуации — Позы с Филиппом и Иешуа с Пилатом — подвергают художественному исследованию, в сущности, один и тот же вопрос о власти. В обоих случаях оказывается, что могущественная власть слаба и чревата предательством: и король, и прокуратор предают своих любимцев. Предают из страха: над королем мировой державы, какой была во времена Филиппа Испания, нависает еще более грозная власть Великого Инквизитора, над всеильным, казалось бы, наместником Иудеи — державная власть римского императора. Но чудо, тайна и авторитет власти разрушены мыслью Позы и Иешуа.

Вы видите, как я снимаю с власти
Все тайные покровы, и вам страшно.
Что для меня теперь не свято то,
Чего страшиться перестал я...¹²

Булгаков строит сцену между Иешуа и Пилатом в точном соответствии с этими словами Позы: прокуратору страшно из-за того, что нищий бродяга, сняв тайные покровы с власти, перестал ее страшиться. Перед королем и прокуратором предстают два однотипных персонажа — два аутсайдера, бескорыстные и честные до безрассудства. Два «идеалиста» — в том смысле, какой вкладывало в это слово прошлое столетие, называвшее так человека, живущего ради идеи, безраздельно преданного своему идеалу.

«Гражданин мира» Поза освобожден от жесткой национальной прикрепленности своим званием мальтийского рыцаря так же, как вываренный в многонациональном ближневосточном котле Иешуа — своей

¹² Шиллер Фридрих. Собр. соч. в переводах русских писателей, изданных под ред. Н. В. Гербеля. 3-е изд. СПб., с. 157. Перевод «Дон Карлоса», выполненный М. М. Достоевским еще в 1847 году, некоторое время печатался с цензурными сокращениями — как раз в десятой сцене третьего действия и в других местах, касавшихся маркиза Позы. Полный текст перевода увидел свет лишь в составе названного, третьего издания сочинений Шиллера. Далее ссылки на это издание даются в тексте (по экземпляру, принадлежавшему некогда библиотеке киевской Первой гимназии, той самой Александровской гимназии, из стен которой вышел будущий писатель и драматург Михаил Булгаков).

безродностью и полиглотством, и оба они говорят с владыками от имени человека «вообще» и общечеловеческих идеалов. Излагая перед ликом «бессудной власти» эти идеалы, они не спрашивают ничего для себя лично, да и не могут ничего получить, кроме гибельной опасности. Поэтому король поначалу берется защитить Позу от инквизиции, Пилат — защитить Иешуа от Синедриона. Они и впрямь нуждаются в защите, ибо то и дело забывают об уязвимости своей «материи», когда говорят об идеалах, словно дети, не ведающие страха. Поэтому очень выразительно детское простодушие Иешуа и то, что увлеченность Позы король оправдывает его молодостью. В обоих случаях — типичная позиция и поведение пророка, чья «должность» в том и заключается, чтобы любой ценой высказать правду, даже ценой собственной жизни. Пророк может одержать только нравственную победу, и ее вероятность — в готовности бескомпромиссно и самоотреченно идти до конца. Попытка уклониться — равносильна поражению.

Вся сцена Иешуа с Пилатом (до известных пределов) разворачивается как бы «по программе» сцены Позы с Филиппом. Внутреннее развитие обеих сцен, их психологическое содержание — в переходе властителя от самоуверенности, основанной на мнимом знании людей, к ошеломленности, вызванной встречей с таким человеком. Владыки поражены глубоко серьезным, внеэтикетным, жертвенным благородством своих собеседников. Привыкшие к лести, заискиванию, угодливости Филипп и Пилат впервые встречаются с людьми, которые — как равные равным — сообщают им безусловно запретную правду. «Я еще не знал такого человека», — признается самому себе Филипп (с. 165). Пилат тоже еще не знал такого человека: «Впервые слышу об этом», — пытается он иронизировать, но не может скрыть свою растерянность (с. 26).

Король и прокуратор, два усталых циника, изверившиеся в людях, сталкиваются с двумя одержимыми, горячо верующими в добро и в человека. Вера Позы так велика, что он и короля объявляет добрым: «Ведь от природы вы добры», на что следует иронический вопрос Филиппа: «Кто ж вас в том так уверил?» (с. 162). Насмешливый скепсис короля обоснован: король знает себя и осведомлен о своей репутации. Точно так же Иешуа называет «добрым человеком» Пилата, а тот спокойно и не без горечи возражает: «Это меня ты называешь добрым человеком? Ты ошибаешься. В Ершалаиме все шепчут про меня, что я свирепое чудовище, и это совершенно верно...» (с. 21). Прокуратор прямо проговаривает то, что король только подразумевает. Пилат идет дальше — он знакомит Иешуа с Марком Крысобоем. Но грубый кусок почти бездушной «материи», заведомый палач Марк для Иешуа тоже добрый, «правда, несчастный человек», т. е. добрый от природы», как говорил маркиз Поза.

Философствующий рыцарь и бродячий философ отличаются от всех людей, стоявших когда-либо перед Филиппом и Пилатом, высочайшей духовностью — дивным умением переживать все муки мира как свои собственные — и человечностью — изумительным даром понимания другого человека как самого себя. Никто никогда не отважился коснуться внутреннего мира Филиппа и Пилата, заговорить с ними об их интимной душевной жизни, догадаться о сокровенной скорби, терзающей короля и прокуратора. Поза и Иешуа отваживаются, и эффект этого, в сущности, простого человеческого поступка сокрушителен. Признание Филиппа: «Клянусь, он проникает в душу мне!» — означает перелом в рискованном диалоге (с. 159). То же мог бы сказать и Пилат — пронизательность бродячего философа круто меняет отношения.

Одиночество властителя — вот та сокровенная скорбь, в которой король и прокуратор, торжественные символы власти, не признаются даже самим себе — человеку Филиппу, и человеку Пилату. С легкостью догадываясь, с уверенностью сообщая властителям об их одиночестве, Поза и Иешуа становятся почти нечаянно духовными врачевателями, воплощениями совести, без которых король и прокуратор уже не могут обойтись. Нынешним читателям хорошо памятен этот эпизод из главы «Понтий Пилат» булгаковского романа. В переводе «Дон Карлоса», выполненном М. М. Достоевским, соответствующее место выглядит на первый взгляд не слишком выразительно. Поза упрекает короля в том, что, неслыханно возвысившись над людьми, он тем самым отъединился от них и обрек себя на одиночество:

Человека

Вы сделали лишь клавишью своею:

Кому же созвучьем с вами поделиться?

(с. 159)

Гораздо резче эта мысль выражена в другом месте шиллеровской пьесы, в реплике принца Карлоса, друга Позы, его единомышленника и отчасти даже двойника. Принц говорит королю-отцу: «Мне ужасно подумать, что и я на троне буду стоять один... один...». Согласно ремарке, Филипп, «пораженный этими словами, стоит в глубоком размышлении», а затем, «после некоторого молчания», потрясенно подтверждает: «Да, я один...» (с. 57). Двойничество Позы и Карлоса скрепляет дублирующие друг друга эпизоды в общий мотив, который, по-видимому, и был на свой лад воспроизведен Булгаковым: «...ты слишком замкнут и окончательно потерял веру в людей. Ведь нельзя же, согласишься, поместить всю свою привязанность в собаку. Твоя жизнь скудна, игемон...» (с. 25).

Оба — Иешуа и Поза — напоминают владыкам о суде грядущих поколений. «И если вам так хорошо известно, как обо мне судить потомство будет...» — иронизирует Филипп (с. 166). Пилату не до иронии, им овладе-

вает таинственная уверенность, что потомство будет судить его — именно так, как сказал нищий философ. Поза для короля — «странный мечтатель» (с. 163), речи Иешуа для прокуратора — «утопические» (с. 27) — бросается в глаза преднамеренный анахронизм этого определения. Поза предрекает, что век Филиппа сменится другим и тогда

Родится мудрость кроткая, и счастье
Граждан в согласье с тронем уживется;
Престол народом будет дорожить
И укротит свой меч необходимость...

(с. 161)

Иешуа идет в своем пророчестве гораздо дальше, ему видится не просвещенная монархия, а времена гармонии столь полной, что всякая власть станет излишней. Но утопическое напряжение, пророческий пафос и драматическая функция уравнивают говорящих о будущем Позу и Иешуа: ни король, ни прокуратор дальше слушать не желают. Уверенность Иешуа в том, что «настанет царство истины», вызывает яростный крик Пилата: «Оно никогда не настанет!» (с. 30). Точно так же — «Ни слова более!» — обрывает Филипп Позу; утопии странного мечтателя никогда не сбудутся, и он сам поймет это, когда получше узнает людей (с. 166).

И еще одно — знаменательное — совпадение: в репликах Позы, как и в репликах Иешуа, возникает вопрос об истине, напоминая, что у этих образов есть общий источник, тот самый, где великому вопросу «Что есть истина?» придан циничный смысл, ставящий под сомнение несомненное. Отталкиваясь от этого общего источника, Булгаков мог использовать шиллеровскую типологию для создания своего Иешуа. Ведь и Ф. М. Достоевский опирался на «Дон Карлоса», когда, создавая своего Великого Инквизитора, соединял Шиллера и Евангелие. Таким образом, от шиллеровской пьесы тянутся связи к двум знаменитым русским мистериям — вставному рассказу в романе Ф. М. Достоевского и новозаветным (тоже как бы «вставным») главам в романе М. А. Булгакова.

3

Булгаков едва ли не в каждой своей вещи (после «Белой гвардии») возвращался к коллизии того типа, который представлен у Шиллера в сцене короля Филиппа с маркизом Позой, словно испытывая и проверяя разные возможности, таящиеся в столкновении правдолюбца, пророка, поэта, утописта с «бессудной властью». Даже отсутствие Пушкина среди сценических лиц в «Последних днях» не мешает возникновению этой коллизии: поэт шлет на сцену свое создание, свой воплощенный в стихах голос, и диалог между царем Николаем и поэтом Пушкиным все-таки происходит. Наоборот, не происходит этого рода диалога между королем Людовиком и поэтом

Мольером — сломленным правдолюбом, отступившимся пророком и, следовательно, уже не поэтом. В контексте других вещей Булгакова эта несостоявшаяся беседа по-своему выразительна — именно тем, что не состоялась.

Минутная слабость пророка, равносильная полному поражению, проверена в сцене «красноречивого вестового» Крапилина с Хлудовым («Бег»). Вестовой выбран на эту роль не случайно: вестовой — тот, кто приносит вести (прозрачный псевдоним вестника, который на языке Библии, называется «ангелом»), но Крапилин до этой сцены разве что красноречиво безмолвствует, а свою искреннюю и правдивую весть не осмеливается договорить до конца. Крапилин срывается и тем обрекает на гибель себя, Хлудова — на Пилатов грех.

Разными способами устраивает Булгаков встречу власти с «научно-техническим пророком», ученым или изобретателем, в «Роковых яйцах», «Собачьем сердце», «Иване Васильевиче» и «Адаме и Еве». Замечательно, что драмодель Дымогацкий («Багровый остров») оказывается пророком, так сказать, внепрофессиональным образом — не в своей пьесе, а тогда, когда, жалкий неудачник, он оплакивает свое несправедливо загубленное создание. Даже Алексей Турбин, в меру простодушный герой «Белой гвардии», становится в ряд булгаковских пророков — он пророк-сновидец. Ему снятся провидческие сны, все значение которых он не в силах постичь, «напрягая свой бедный земной ум» (с. 165). Как бы ни был сомнителен и слаб «Батум», он типологически родствен любому другому булгаковскому произведению, сталкивающему пророка с властью. Это становится неопровержимо очевидным, если вспомнить ранее название пьесы — «Пастырь», т. е. юный пастырь, пророк в столкновении со старой властью. «Батум» — неудачная попытка сказать свою правду на материале, продиктованном обстоятельствами.

Лиддел Гарт, английский историк, остроумно отличает «пророков» от «вождей»: если дело пророка — познать истину и провозгласить ее любой ценой, даже ценой собственной жизни, то дело вождя — воплотить эту истину на практике, опять-таки любой ценой, пусть даже ценой компромиссов, умаляющих самое истину. Пророк — отчаянный максималист, идущий напролом; вождь вынужден сообразоваться с обстоятельствами и достигает цели тем успешней, чем лучше с ними сообразуется. Своей гибелью пророк укрепляет достоинство своей проповеди, гибель вождя означает крах его дела: «Пророков неизбежно забрасывают камнями, такова их участь, и это критерий того, в какой мере выполнили они свое предназначение. Но вождь, которого забрасывают камнями, доказывает тем самым, что он не справился со своей задачей по недостатку мудрости или же потому, что спутал свои функции с функциями пророка»¹³.

¹³ Лиддел Гарт Б. Х. Стратегия непрямых действий. М., 1957, с. 26.

Ошибка «Батума» заключается в том, что пьеса написана о пророке, который между тем давно перестал быть пророком и сделался вождем. Образ пророка, подсвеченный прототипом, ставшим вождем, разрывается этим противоречием, становится фальшивым, «неистинным» в терминах Булгакова. Тем самым отступился от своей роли пророка и драматург, но несомненно, что Иешуа Га Ноцри, чей диалог с Пилатом восходит к диалогу Поэты с Филиппом, представляет собою инвариант всех прочих булгаковских пророков, так или иначе вступающих с властью в роковой диалог.

Называя типичную фигуру булгаковского героя пророком, нужно сразу же и решительно снять с этого слова ореол таинственности, лишить его каких-либо провиденциальных оттенков. Булгаковских пророков точно и полно описывает афоризм Уильяма Блейка (тоже «мистического писателя»), с которым Булгаков, по-видимому, сошелся бы не только в этом пункте): «Каждый человек — пророк. Он высказывает свое мнение о частных и общественных делах. Например: если вы будете поступать так, последствия будут такие-то. Он никогда не говорит: то-то случится, что бы вы ни делали. Пророк — провидец, а не произвольный диктатор»¹⁴. Нечего жаловаться на разруху, ворчит один из булгаковских пророков, гениальный хирург Преображенский, «если я, входя в уборную, начну, извините за выражение, мочиться мимо унитаза и то же самое будут делать Зина и Дарья Петровна, в уборной начнется разруха...»¹⁵. Пророчество, по Булгакову, простая и естественная функция порядочного человека.

Пророки Булгакова — честные профессионалы, крепко знающие свое дело и сообщающие о весьма возможных результатах тех или иных человеческих действий. Они красноречивые вестовые, не более, часто — увы, слишком часто — делящие судьбу вестового Крапилина. На долю Мастера выпадает редкостное счастье — он убеждается в правоте своего пророчества: «Как я угадал! О, как я все угадал!» Но Мастер — историк по профессии, тот самый историк, которого Гегель ненароком, и очевидно наугад, сравнил (в стихах Пастернака, спутавших Гегеля с Шлегелем, но в остальном правильных) с пророком, пророчествующим назад. Ничто не отвергает провиденциального пророка решительней, никто не противостоит ему безоговорочней, нежели пророк-историк. По-видимому, историком осознавал себя и писатель: профессия Мастера прояснилась, кажется, в то же время, когда Булгаков начал работу над конкурсной рукописью по истории СССР.

Знаменитая реплика Мастера «О, как я угадал! О, как я все угадал!» (с. 110) тоже имеет свой источник, хотя и московский по-видимому, но вытекающий из киевской почвы.

¹⁴ Блейк У. Заметки на книгу Уатсона «Апология Библии» // Цит. по: Некрасова Е. Уильям Блейк. М., 1960, с. 32.

¹⁵ Булгаков Михаил. Собачье сердце // Знамя, 1987, № 6, с. 93.

В киевской Первой гимназии, где учился Михаил Булгаков, существовало, как водится, почитание знаменитых выпускников — своего рода школьный «культ предков». Среди знаменитых выпускников гимназии самым знаменитым был Николай Николаевич Ге, окончивший ее в 1847 году. Прославленный художник стал легендой родного учебного заведения, чем-то вроде «культурного героя» гимназического мифа. За полгода до смерти Н. Н. Ге заплатил дань памяти годам ученичества, написав очерк о киевской Первой гимназии¹⁶.

Легендарная слава выпускника 1847 года, конечно, вызывала у гимназистов булгаковских времен повышенный интерес к художнику. Если взглянуть на творчество Н. Н. Ге под углом нашей темы, в нем обнаружится параллель к тем образам, которые потом будут развиты в романе другого выпускника киевской Первой гимназии — в «Мастере и Маргарите». Художник начал свой путь картиной «Тайная вечеря», затем были написаны картины «Христос в Гефсиманском саду», «Вестники Воскресения», «Что есть истина?» («Христос и Пилат»), «Совість» («Иуда»), «Суд Синедриона», «Выход Христа с учениками с Тайной вечери в Гефсиманский сад» и два варианта «Распятия» (1892 и 1894 годы)¹⁷.

Этот пласт работ Н. Н. Ге, дающий как бы заблаговременный, упреждающий ряд к новозаветным главам «Мастера и Маргариты», пересекался с другим пластом работ художника — с портретами современников. Евангельские сюжеты, решенные без всякой оглядки на ортодоксальную церковно-живописную традицию и на традицию академическую, образовали с портретами контрастно-связанное целое, по смыслу близкое к контрастно-связанному целому «Мастера и Маргариты».

Свой последний шедевр — второй вариант «Распятия» — Н. Н. Ге повез в Петербург на передвижную выставку через Москву: автор мечтал показать свое творение Льву Николаевичу Толстому. К тому времени художника и писателя связывала уже многолетняя дружба, а перед нравственным и эстетическим авторитетом Толстого Ге благоговел всегда. Толстовскую этику, столь близкую к протестантской, он принимал безоговорочно и, в отличие от самого Толстого, придерживался ее последовательно. В Мо-

¹⁶ Ге Н. Н. Киевская Первая гимназия в сороковых годах // Сборник в пользу недостаточных студентов Университета св. Владимира. СПб., 1895, с. 52–65.

¹⁷ На картине Ге «Что есть истина?» Пилат стоит в ослепительном солнечном свете, Иисус же задвинут в глухую тень. Быть может, следует предположить, что освещение персонажей в «Мастере и Маргарите» сформировано знакомством с картиной Ге: «Пилат... увидел, что солнце уже довольно высоко стоит над гипподромом, что луч пробрался в колоннаду и подползает к стоптанным сандалиям Иешуа, что тот сторонится от солнца» (с. 24). Ср. аналогичную ремарку из «Адама и Евы»: «Дараган стоит на солнце, над ним поблескивает снаряжение, Ефросимов стоит в тени».

скве Ге показывал свою картину приватно — в мастерской С. Мамонтова. О том, что было дальше, художник рассказал Е. И. Страннолюбской: Лев Николаевич остался наедине с картиной, а когда через некоторое время Ге подошел к нему, Толстой был в слезах. «Он обнял меня и сказал: „Друг мой, я чувствую, что это именно так и было. Это выше всего, что вы сделали...“»¹⁸.

Слова Толстого, обращенные к художнику, — «я чувствую, что это именно так и было» — обернулись словами мастера, обращенными к самому себе: «О, как я угадал! О, как я все угадал!» Совпадение смысла едва ли нужно доказывать, но стоит заметить, что обе фразы произносятся по одному и тому же поводу. В обоих случаях речь идет о творческом прозрении художника, восстановившего с неоспоримой достоверностью голгофскую трагедию. Знакомство Булгакова с отзывом Толстого очевидно, но познакомился с ним Булгаков, вероятней всего, не по запискам Е. И. Страннолюбской, опубликованным в книге В. В. Стасова, а по другому источнику.

В 1930 году издательство «Academia» опубликовало переписку Ге со Львом Толстым. В предисловии к этой книге С. П. Яремич, киевский художник и искусствовед, приводил адресованное ему письмо Ге, представляющее собой вариант рассказа, переданного Страннолюбской: «Милый Степан Петрович... Картина свое сделала. Толстой в восторге, залился слезами и сказал: «Так должно было быть. Вы ничего не сделали лучше этого...»¹⁹.

Булгаков, по всем сведениям, внимательно следил за новинками культурно-исторической литературы, в том числе за книгами этого рода, выходящими в издательстве «Academia». 1930 год — переломный момент в истории «Мастера и Маргариты», когда первый вариант романа был уже сожжен, а последующие только формировались. Книга с толстовской фразой «так должно было быть», отнесенной к «Распятию» Н. Н. Ге, попала в руки Булгакова как нельзя более своевременно. Она была притягательна для Булгакова памятью о знаменитом однокашнике — авторе картин на евангельские сюжеты, с памятью о киевской Первой гимназии, о Киеве. Этот булгаковский источник показывает, между прочим, глубокую собирательность и обобщенность образа мастера: кроме автопортретных черт и черт Гоголя (что уже обнаружено некоторыми литературоведами), в нем присутствует и отклик толстовской фразы. Отдельные черты и черточки булгаковских пророков, так же как типология этих образов в целом, восходят к киевским впечатлениям писателя.

¹⁸ Николай Николаевич Ге, его жизнь, произведения и переписка / Составил В. Стасов. М., 1904. С. 388.

¹⁹ Лев Николаевич Толстой и Николай Николаевич Ге: Переписка / Вступ. статья и примеч. С. П. Яремича. М.; Л.: Academia, 1930. С. 39. (Курсив мой, — М. П.)

Но не слишком ли далеко рассказ о киевских впечатлениях Булгакова углубился в область типологии его творчества? Ничего не поделаешь: между этими двумя темами существует неотменимая связь и, касаясь одной, с неизбежностью задеваешь другую.

4

Киевские театральные впечатления отразились в творчестве Булгакова множеством ярких рефлексов, порой до парадоксальности неожиданных.

Во вторник 29 (15) октября 1918 года, в самый канун событий булгаковского романа «Белая гвардия», на сцене Народной аудитории Киевского общества содействия начальному образованию (Бульварно-Кудрявская, 26) была показана премьера спектакля «Царь Иудейский» в постановке режиссера Л. Лукьянова. Всякая премьера так или иначе событие, у этой же были особые причины попасть в разряд событий.

У пьесы была краткая, но громкая, с привкусом скандала история. Сочиненная великим князем Константином Константиновичем Романовым, публиковавшим свои произведения под криптонимом «К. Р.», пьеса не была допущена на сцену цензурой. До революции состоялась одна-единственная, любительская постановка «Царя Иудейского» на сцене дворцового Эрмитажного театра силами придворного литературно-драматического кружка «Измайловские досуги». Естественно, что спектакль, в котором одну из главных ролей исполнял автор — «августейший поэт К. Р.», как именовали его верноподданные критики, — был, говоря нынешним языком, «закрытым». Пьеса неоднократно издавалась, но запрет, наложенный на ее сценическое осуществление, «закрытость» единственного спектакля — все это создавало вокруг «Царя Иудейского» ореол таинственности и скандала.

История — ироничная особа и любит пошутить, порой невпопад: только февральская революция, покончившая с самодержавием, открыла путь на сцену произведению великого князя, члена царствующего дома. Вскоре киевская публика получила возможность познакомиться с пьесой в концертной — «ан фрак» — постановке с участием Мамонта Дальского, а затем состоялась упомянутая постановка Л. Лукьянова²⁰.

Интерес к «Царю Иудейскому», произведению художественно незначительному, был основан не в последнюю очередь как раз на его запретности и еще, конечно, на том, что пьеса была посвящена Иисусу Христу, точнее, последнему акту евангельской трагедии — от Входа в Иерусалим до Гол-

²⁰ Когда эти заметки о киевских театральных впечатлениях Михаила Булгакова уже были написаны, в печати появилось утверждение И. Бэлзы о том, что пьеса К. Р. «Царь Иудейский» будто бы ставилась в Киеве «в студенческие годы Булгакова» (Контекст — 1980. М., 1981, с. 216). Утверждение это, как видим, безосновательно: в студенческие годы Булгакова пьеса еще была запрещена к постановке на сцене.

гофы и Воскресения. Это была мистерия в точном смысле слова — жанр скорее западноевропейский, неведомый русской драматургии XIX века.

Представление, осуществленное в Киеве будущим режиссером Московского камерного театра Л. Лукьяновым, с трудом поддается реконструкции, но известный советский театровед Г. Крыжицкий, видевший в юности этот спектакль, вспоминал, что «постановка «Царя Иудейского» превратилась в большое событие. Главную роль — Иосифа Аримафейского — блестяще играл талантливый артист Л. Фенин... Оформил спектакль Г. Комар строго и со вкусом. Ряд больших белых лилий вдоль ramпы создавал как бы рамку для сценической картины...»²¹ В постановке была использована музыка А. Глазунова, написанная еще для того первого, придворного спектакля. Уж если Булгаков был на «Павле Первом» (вспомним «документальность» реплики Мышлаевского), то «Царя Иудейского» будущий автор романа об Иешуа Га Ноцри никак не мог пропустить. Второе действие «Царя Иудейского» происходит «У Пилата» и подробная ремарка описывает обстановку. Всмотримся в эту ремарку, раз уж у нас нет возможности всмотреться в декорацию художника Г. Комара.

«Перистиль дворца Ирода Великого. Две стены, сходящиеся под углом в глубине сцены. В первой стене две двери: первая, ближайшая к зрителю, на судейский помост (лифостратон или гаввафу)... В левой стене, посередине, третья дверь, ведущая к выходу из дворца. Между дверьми в правой стене ниша с мраморной статуей. Отступая от стен и параллельно им идет колоннада из нескольких колонн, на которых утверждено перекрытие, образующее навес над проходом между стенами и колоннами... Посередине мраморного мозаичного пола фонтан. Отверстие в потолке затянуто мягкой тканью, сквозь которую сверху проходит свет... Ложе, столы, кресла, скамьи, мраморы, бронза... Предрассветный сумрак»²².

В этой декорации, созданной воображением драматурга К. Р. на основе археологических реконструкций, протекают не только сцены из «Царя Иудейского», но и все сцены во дворце Понтия Пилата в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Тождественность этих декораций (по отношению к роману слово «декорация» употребляется, конечно, условно) обнаруживается не сразу, потому что Булгаков не дает подробного предварительного описания, как в ремарке К. Р., а создает картину места действия постепенным, но последовательным вводом деталей: «ранним утром... в крытую колоннаду между двумя крыльями дворца Ирода Великого вышел прокуратор Иудеи Понтий Пилат...», «на мозаичном полу у фонтана уже было приготовлено кресло...», «и сейчас же с площадки сада под колонны на бал-

²¹ Крыжицкий Г. Пути театральные. М., 1976. с. 60.

²² К. Р. Царь Иудейский. СПб., 1914, с. 54. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

кон...» (с. 20), «полное молчание настало в колоннаде, и слышно было, как ворковали голуби на площадке сада у балкона, да еще вода пела... в фонтане...», «вынул из рук легионера, стоявшего у подножия бронзовой статуи...» (с. 21). Далее по всему тексту новозаветных глав «Мастера и Маргариты» местопребывание Пилата рисуется многократными напоминаниями о крытой колоннаде, мозаичном поле, фонтане и статуе в нише — деталями, организующими пространство сцены.

Передвижения героев «Мастера и Маргариты» во дворце Пилата безусловно подтверждают, что устройство этого пространства полностью совпадает с устройством дворца Ирода Великого у К. Р. (как если бы это были « типовые » или « стандартные » дворцы), отличаясь, кажется, только материалом статуи — в одном случае она бронзовая, в другом — мраморная. Столь точное воспроизведение пространственных обстоятельств, по-видимому, обусловлено тем, что Булгаков ориентировался не на печатный текст ремарки, а на зримое ее сценическое воплощение. Художник театра — при любой трактовке авторской ремарки — не мог уйти от ее основных, организующих сценическое пространство указаний, иначе в его декорациях просто невозможно было бы разыграть пьесу К. Р. Поэтому текст Булгакова нужно сравнивать не с текстом ремарки, а с ее представимой и обусловленной сценической реализацией.

«Дело в том, — признается булгаковский Воланд, — 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, так сказать...» (с. 39). У Булгакова были серьезные основания дать эту реплику своему герою: он, будущий автор «Мастера и Маргариты», наверняка «лично присутствовал при всем этом» — в качестве зрителя на киевском спектакле «Царь Иудейский». Едва ли мы отклонимся от истины, представив себе, что Булгаков, сочиняя новозаветные главы «Мастера и Маргариты», видел перед собой фигурки, движущиеся в «коробочке» киевской сцены, как это случилось однажды с героем «Театрального романа»...

Во втором действии «Царя Иудейского» на сцене Лия и Александр — влюбленные друг в друга молодые невольники жены Пилата, тайные приверженцы Христа. Александр напоминает Лии обстоятельства их вчерашнего неудачного свидания. Драматургически (и поэтически) это, конечно, чрезвычайно наивно: слуги, излагающие «экспозицию» (обычно — «накрывая стол»), — театральные штампы прошлого века, неспособный соблазнить даже пародиста. Тем не менее к этой сцене у К. Р. стоит приглядеться.

Вчера, лишь я успел тебе признаться,
И в роще Гефсиманской голоса
Так напугали нас, ты обещала
Свиданье мне в другом пустынном месте.

Тогда я видел, поспешила ты.
Я за тобой поодаль шел, чтоб вместе
Не подглядели нас. И вдруг толпа
Мне преградила путь. То были слуги
Первосвященника. Не видно было,
Кого вели они, но рассмотрел
Я римских воинов. На меди шлемов
И лат играли месяца лучи
И пламень светочей. Шли эти люди,
Кто с кольями, а кто с мечами... Лия,
Зачем ты не сдержала обещанья
Мне подарить хоть несколько мгновений
В глуши Иосафатовой долины?
Зачем у моста чрез поток Кедронский
Под старым кипарисом у гробницы
Меня не дождалась ты?

(с. 55–56)

Булгакову крепко запомнился этот монолог о неудачном свидании. Через полтора десятка лет, сочиняя роман о Мастере и Маргарите, он воспроизвел ситуации, топографию и последовательность деталей этого рассказа в эпизоде другого неудачного свидания — Иуды из Кириафа с Низой, свидания, закончившегося гибелью предателя. При этом искренний испуг и простодушное кокетство Лии превратилось в хорошо разыгранную осторожность и провокационное кокетство Низы, заманивающей Иуду в ловушку.

Так же как Александр Лию, Иуда упрекает Низу за нарушенное обещание. Так же как у Лии с Александром, свидание назначается за городом («в Гефсиманию, за Кедрон, понял?» — говорит Низа — с. 254), маршруты обеих пар влюбленных и место встречи совпадают во всех деталях: «Поток Кедронский... у гробницы» — в пьесе К. Р.; «маленькое кладбище... к кедронскому потоку ...» (с. 255) — у Булгакова.

Пространство в художественном произведении формируется не столько описанием устойчивых, больших или малых, ориентиров местности, сколько динамическими моментами, характером движения в этом пространстве прежде всего. Статически трактуемые сведения о древнем Иерусалиме были достаточно известны образованному человеку дореволюционной поры — не в них дело. Сходство между сценой в романе Булгакова и рассказом в пьесе К. Р. менее всего в статистических элементах топографии Иерусалима — оно в далеко идущей «параллельности» движения и движущихся персонажей, ситуаций, связывающих персонажи друг с другом, направления, характера и психологических мотивировок движения, обстоятельств, тормозящих движение и т. д.

По примеру Александра, скрывающего свои отношения с Лией, Иуда должен следовать за Низой на расстоянии, поодаль: «Я пойду вперед, — предупреждает Низа Иуду, — но ты не иди по моим пятам, а отделись от меня. Я уйду вперед... Когда перейдешь поток... ты знаешь, где грот?» И дальше снова: «Но только не смей идти сейчас же за мной, имей терпение...» — мотив, сближающий этот эпизод у Булгакова с рассказом Александра, усилен тем, что повторен.

Иуда, поспешая за Низой, натывается на такое же препятствие, какое задерживает Александра, догоняющего Лию: «конный римский патруль с факелом, залившим тревожным светом его путь» (с. 254) — у Булгакова; «рассмотрел... римских воинов», озаренных «пламенем светочей», — у К. Р. Александру «не видно было, кого вели они», но читатель (или зритель) «Царя Иудейского», знает, что там, в толпе слуг первосвященника, — арестованный Иисус. Булгаков словно бы настаивает на моментах, сближающих эпизод его романа с эпизодом из «Царя Иудейского» (быть может, произвольно) и пересекает путь Иуды встречным потоком еще раз: Иуда «попал наконец к Гефсиманским воротам. В них, горя от нетерпения, он все-таки вынужден был задержаться. В город входили верблюды, вслед за ними въехал сирийский военный патруль...» (с. 255).

Но, надо полагать, сознательно, художественно преднамеренно Булгаков «скрещивает» путь Христа, которого (в «Царе Иудейском») влекут на несправедливый суд и казнь, с путем Иуды, бегущего (в «Мастере и Маргарите») навстречу справедливому возмездию. Возможностью этого «пересечения», выскажем догадку, и привлек Булгакова не ахти какой изобретательный эпизод у К. Р. Можно показать и другие «параллельные места» в «Царе Иудейском» и «Мастере и Маргарите».

О древнем Ершалаиме Булгаков рассказывает так, словно он и впрямь «это видел». Исторические и евангельские реалии в «Мастере и Маргарите» придают повествованию острый и терпкий привкус добротной достоверности. Ясно, что Булгаков эти реалии не выдумал, а заимствовал из заслуживающих доверия источников. Из каких? Некоторые литературоведы называют груды и вороха библиографических раритетов и уникамов. При этом как бы предполагается знакомство Булгакова чуть ли не с монастырскими библиотеками Западной Европы...

Эти догадки красноречиво свидетельствуют об эрудиции литературоведов, но едва ли имеют какое-либо отношение к Булгакову. Автор «Мастера и Маргариты» сродни своему «трижды романтическому мастеру», творящему свободно и вдохновенно; образ добросовестного начетчика, зарывшегося с головой в манускрипты и волюмы, впору скорее Константину Романову. Тем более что интерес к вопросам религиоведения был традиционным в той ветви царствующей семьи, к которой принадлежал автор

«Царя Иудейского» (его отец, например, был причастен к приобретению для России так называемого «Синайского кодекса»).

Литературоведы, дальноразличные чересчур, все же отчасти правы: в «Мастере и Маргарите» действительно учтены многие сведения из редкостных и труднодоступных источников. Другое дело — где нашел писатель эти сведения. Подсчитав, сколько разных вещей написал Булгаков в период работы над «Мастером и Маргаритой», И. Л. Галинская пришла к обоснованному выводу: профессиональная занятость писателя была физически несовместима со штудированием того объема источников, который использован в романе. У Булгакова «просто не могло быть времени на то, чтобы собирать по крупицам различные сведения по теме Пилата из столь большого числа источников»²³. Если для их изучения не было времени, а в романе они учтены, значит, логично заключает исследовательница, Булгаков воспользовался специфическими «сгущенными» источниками — в роде «сумм», компендиумов, энциклопедий, экстрактов.

Такой «суммой» — сводом рассеянных сведений — было издание «Царя Иудейского», отпечатанное в 1914 году типографией министерства внутренних дел. Этот роскошный полупудовый фолиант был снабжен рисунками и фотографиями, относящимися к единственной постановке пьесы, нотами А. К. Глазунова и, главное, обширным и дотошным автокомментарием, представлявшим собой, по словам почетного академика А. Ф. Кони, «в высшей степени ученый труд, богатый историческими и археологическими данными и справками»²⁴. Авторский комментарий показывает, как основательно К. Р. освоил литературу вопроса, в том числе те редкостные и труднодоступные источники, знакомство с которыми будто бы обнаруживается у Булгакова: все они процитированы в книге К. Р. и снабжены ссылками. Возможно, на мысль взять в руки печатное издание «Царя Иудейского» Булгакова навела память о спектакле, увиденном некогда в Киеве.

Автокомментарий К. Р. к этому изданию — самый простой (и уже потому заслуживающий внимания) ответ на вопрос о религиозно-исторических «Мастера и Маргариты»; вместе с ним Булгаков получал почти исчерпывающую сводку интересующих его материалов, представленных как раз теми выдержками, фрагментами, цитатами, которые, по мнению исследователей, использованы в романе. Другими словами, знакомство с этим

²³ Галинская И. Л. «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова: к вопросу об историко-философских источниках романа // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1983, т. 42, № 2, с. 107.

²⁴ Кони А. Ф. К. Р.: (Речь в общем собрании АН в память великого князя Константина Константиновича) // Ежемесячные литературные и научно-популярные приложения к ж. «Нива» на 1916 г., т. 3, ноябрь, с. 455.

изданием (кстати сказать, излюбленным объектом обывательского книго-собиранательства) делало для Булгакова излишним или сводило к минимуму необходимость дальнейших библиотечных разысканий. Простая ссылка на автокомментарий К. Р. к этому изданию отменяет литературоведческую легенду о несметном множестве источников булгаковского романа.

Реалии «Мастера и Маргариты», восходящие к забытым или редкостным книгам, преспокойно извлекаются из мистери К. Р. — из ее текста и особенно из автокомментария: и Капрея — резиденция императора, и Кесарея — резиденция Пилата, и Себастьянская когорта, и страшная Антониева башня, и многое другое — практически все. Из комментария можно получить необходимые и достаточные сведения о дворце Ирода Великого (в реконструкции Н. К. Макковейского), о болезни цезаря, о происхождении Пилата, о маслобойке в Гефсиманской роще, о полиглотстве Христа и о его осле («У меня и осла-то никакого нет», — говорит булгаковский Иешуа — с. 26). На раскрашенной фотографии Булгаков мог увидеть артиста А. Л. Герхена в роли Понтия Пилата: снимок изображает сухощавого, коротко остриженного человека в белом плаще на алой подкладке. Легко показать, что в большинстве случаев Булгаков ближе к интерпретации источников у К. Р. (в пьесе и в автокомментарии), чем к источникам непосредственно.

Экземпляром «роскошного» издания «Царя Иудейского», надо думать, располагал и постановщик киевского спектакля режиссер Л. Лукьянов. Музыка А. К. Глазунова для своего спектакля он мог получить в виде отдельного нотного издания, но ряд деталей оформления, в том числе «рамку из лилий», о которой вспоминал Г. Крыжицкий, можно было извлечь, кажется, только из названного «роскошного» издания, где эта рамка воспроизведена в цвете. Десять лет спустя на сцене Московского камерного театра Л. Лукьянов (совместно с А. Я. Таировым) поставил «Багровый остров» Булгакова — режиссер, конечно, не знал о влиянии своего киевского спектакля на драматурга и о том, что постановкой «Багрового острова» он замыкает кольцо эту линию нашего рассказа.

Не подвергая сомнению глубокую образованность и широкую осведомленность Булгакова, следует допустить, что он охотнее пользовался источниками ближайшими, в особенности если они были связаны с впечатлениями его юности, с киевскими впечатлениями.

5

Впечатление от «Царя Иудейского» было столь сильным, что, отложившись в «Мастере и Маргарите», оно вышло за пределы романа и переплеснулось в другие произведения Булгакова.

Здесь самое время сообщить об одной особенности пьесы К. Р. — об особенности, до сих пор намеренно не упоминавшейся. Дело в том, что

в посвященном Христу «Царе Иудейском» Христа нет, в перечне действующих лиц он не значится, и события евангельской трагедии разворачиваются вокруг Христа, остающегося все время за сценой. Собираясь рассказать свою «Легенду о великом инквизиторе» — самую знаменитую в русской литературе XIX века и, заметим, нетеатральную мистерию — Иван Карамзов предуведомлял: «У меня на сцену является Он». О своей мистерии К. Р. мог бы сказать: «У меня Он на сцену не является...».

В «Царе Иудейском» перед нами проходят последние дни Христа — без Христа. Эту уникальную драматургическую композицию Булгаков воспроизвел в пьесе «Пушкин». Другое название булгаковской пьесы — «Последние дни», и Пушкин в ней на сцену не является. (Прикрепленность формулы «последние дни» к евангельским событиям была очевидностью культурных представлений той среды, из которой вышел Михаил Булгаков. Он, надо полагать, знал книгу «Последние дни земной жизни Иисуса Христа» либерального церковного деятеля о. Иннокентия — И. А. Борисова, занимавшего одно время пост ректора Киевской духовной академии. Начиная с середины XIX века книга «Последние дни земной жизни...» выходила отдельными изданиями не менее трех раз).

Драматург К. Р. отказался от сценической фигуры Христа скорее всего вынужденно, сообразуясь с цензурными условиями: театральная цензура, не колеблясь, запрещала к представлению то, что общая цензура легко пропускала в печать. На сцену не допускались предметы православного культа — скажем, иконы; о появлении же на подмостках фигуры Христа и речи быть не могло, сценическая судьба пьесы и без нее не задалась.

Булгаков оценил, насколько художественно выразительной оказалась уступка драматурга К. Р. Цензурно вынужденное он переосмыслил как эстетически необходимое. Выразительность этого драматического решения основана на том, что из общеизвестной ситуации выведена (вернее, введена в нее особым, «отрицательным» образом) фигура самого высокого уровня — такая фигура, что ее отсутствие в произведении превращается в художественное событие, осмысляется не как вычеркивание, а как подчеркивание, и, конечно, нет в русской культуре более подходящего кандидата на подобную роль, нежели Пушкин.

Булгаков демистифицировал пьесу К. Р. и наполнил заимствованную у него композиционную «раму» конкретным историческим материалом. «Последние дни» — светская версия духовного сюжета. Но, противопоставив свою пьесу пьесе К. Р. (как история противостоит мифу), Булгаков щедро насытил рассказывающую о Пушкине «светскую мистерию» (сочетание парадоксальное, но в нашем случае необходимое и точное) легендарными мотивами. Нет ничего удивительного в том, что это — именно евангельские мотивы. Отсутствующий на сцене Пушкин становится глав-

ным действующим лицом и событийным центром трагедии — незримая мистериальная «модель» берет на себя главную смыслообразующую роль. Правильное, соответствующее авторскому замыслу понимание «Пушкина» требует прочтения пьесы, так сказать, по евангельскому коду, точнее, по коду мистерии. По тому мистериальному сюжету, который развит в «Царе Иудейском»²⁵.

История последних дней поэта в пьесе Булгакова непрерывно подсвечивается легендой о последних днях Христа. Мотив «страстей» вводится в первом же действии: «Христос терпел и нам велел», — говорит ростовщик, отставной подполковник Шишкин, и лицемерие этих слов в устах «процентщика», разоряющего поэта, предупреждает о том, что Пушкину предстоит бороться и погибнуть в борьбе со святошами. Мелкий лицемер заимодавец Шишкин предвещает появление крупного лицемера — высочайшего заимодавца поэта. Пушкин попадает в кабалу к «кабале святош». Евангельская тема в пьесе подспудно продолжается: за поэтом установлен надзор, и Дубельт платит своим мелким осведомителям по тридцати рублей, агентам покрупнее — по тридцати червонцев, но всегда расплачивается с ними только этой иудинной суммой.

Для пьесы о великом поэте далеко не пустяк, каким своим произведением поэт будет в ней представлен. Изъятое из контекста сочинений Пушкина и помещенное в контекст произведения о Пушкине, оно с неизбежностью включится в другие связи, переосмыслится. Тем более что это произведение должно как бы заменить собой своего автора, отсутствующего на сцене. Булгаков отказывается вывести на подмостки Пушкина, погруженного в заботы суетного света. Но поэт, призванный к священной жертве Аполлоном, на сцене присутствует своим деянием, своим поэтическим словом. И другой «священной жертвой» — «полной гибелью всерьез», которой оплачивается поэтическое слово. Потому что причиной гибели поэта в пьесе о нем оказывается его деяние — поэзия, стихи.

В «Последних днях» таких пушкинских текстов два. Первый — «Буря мглою небо кроет», своего рода фон, заместитель отсутствующего в пьесе Петербурга (отсутствующего не так, как Пушкин, иначе), образ пространства, в котором пляска метели неотличима от бесовского шабаша. Этот пушкинский текст окаймляет действие, «закольцовывает» сюжет, служит характеристикой наружного пространства, когда действие протекает в интерьере.

Другой пушкинский текст поставлен в середину пьесы, в ее причинный центр. Это — «Мирская власть», стихотворение, через Дубельта и Бенкен-

²⁵ Предположение о связи булгаковского «Пушкина» с «Царем Иудейским» К. Р. принял А. М. Смелянский, познакомившийся с этой работой в рукописи (см.: Смелянский А. Михаил Булгаков в Художественном театре. М., 1986, с. 343,377).

дорфа попавшее в руки царя и решившее судьбу поэта. В пьесе Булгакова царь прочитывает «Мирскую власть» как прямой вызов и обрекает Пушкина на гибель.

По Булгакову, поводом для создания этого стихотворения послужила воинская охрана, приставленная царским приказом к картине Брюллова «Распятие», — версия, отвергнутая пушкиноведением. В те самые месяцы, когда Булгаков работал над пьесой о Пушкине, вышел том «Звеньев» с заметкой Н. О. Лернера, опровергавшей легенду о «Мирской власти»²⁶. Булгаков, внимательный читатель литературы подобного рода, мог быть знаком с лернеровской заметкой или другими опровержениями легенды, но это едва ли остановило бы его: для художественных целей Булгакова нужно, чтобы стража стояла именно у «Распятия». Нужно, чтобы в центре пьесы о гибели и бессмертии Пушкина было помещено стихотворение о гибели и воскресении Христа, проясняющее мистериальный смысл «Последних дней», хотя пушкиноведению решительно ничего не известно о сколько-нибудь исключительной роли «Мирской власти» в судьбе поэта. Нужно, чтобы прозвучали пушкинские строки, противопоставляющие власть духовную «мирской власти», поэта — царю, пророка — кесарю:

Когда великое свершалось торжество,
И в муках на кресте кончалось божество,
Тогда по сторонам животворяща древа
Мария-грешница и пресвятая дева
Стояли две жены,
В неизмеримую печаль погружены...

Все это нужно было потому, что Булгаков писал не историю, а мистерию о Пушкине. Соотнесенность с «Царем Иудейским» прослеживается до самого конца его пьесы. Агент охраны Битков, шпионивший за Пушкиным все его «последние дни», сопровождает тело поэта в Святые Горы (еще одна, словно самой историей подстроенная и учтенная драматургом евангельская аналогия) — и тут что-то странное происходит с мелким соглядатаем: напевая стихи погибшего поэта, Битков начинает догадываться о позоре шпионского ремесла и о том, что убитый победил своих убийц. Слово поэта из-за гроба как бы отпевает воистину погибшую душу и «обращает» маленького человечка, потому что это слово истинно: «Буря мглою небо кроет...».

Здесь — решительное сходство с финалом «Царя Иудейского»: римский центурион, преследовавший Христа и сопровождавший его на Голгофу, раскаялся и уверовал в распятого. Финал булгаковской пьесы нужно возводить к финалу пьесы К. Р., а не к Евангелию (их общему источнику),

²⁶ Лернер Н. О. ...К истории «Мирской власти» // Звенья М.; Л.: Academia, 1935, кн. 5, с. 186–187. (Книга подписана к печати 3 июня 1935 года).

потому что Евангелие не придает эпизоду с центурионом такого подчеркнуто завершительного — «под занавес» — значения. Подчеркнутость этого эпизода — своеобразие трактовки материала у К. Р.

Переключка «Последних дней» с «Царем Иудейским» неожиданно открывает в пьесе о Пушкине глубокое типологическое сходство «в другую сторону» — с романом о Мастере и Маргарите. «Пушкин» тоже рассказ о борениях и гибели Мастера, причем в центре пьесы поставлено произведение ее Мастера о Христе, как роман о Христе — в «Мастере и Маргарите». И роман о Христе становится причиной гибели его создателя в «Мастере и Маргарите», подобно тому как стихотворение о Христе — причина гибели Пушкина в «Последних днях».

Типологический ряд: «Царь Иудейский» — «Пушкин» — «Мастер и Маргарита» — подтверждается присутствием в каждом из названных произведений функционально однотипных персонажей, например фигуры, которую можно условно охарактеризовать как «гонитель, раскаявшийся и уверовавший в гонимого». В «Царе Иудейском» и «Пушкине» — это соответственно, как уже говорилось, безымянный римский легионер и соглядатай Битков. Нетрудно догадаться, что в «Мастере и Маргарите» эту роль выполняет Иван Бездомный, ставший профессором Поньревым (т. е. Савл, превратившийся в Павла). Утверждение П. В. Палиевского, что все происходящее в булгаковском романе «обращено» к Иванушке и имеет смысл лишь относительно него²⁷, столь же основательно, сколь и гипотетическое утверждение, будто все происходящее в Евангелии обращено к римскому легионеру, который распинал Христа, а потом уверовал в распятого. Очевидно, что здесь происходит размыкание текста во внетекстовое пространство — в мир читателя.

Сопоставлением с «Царем Иудейским» булгаковский «Пушкин» открывается не как случайное, невесть откуда залетевшее произведение («заказная работа», «юбилейная пьеса»), но как мотивированный всем развитием художника не очень далекий подступ к его главной вещи, значительный этап в размышлениях писателя, одна из ранних попыток освоить тот комплекс образов и идей, который с наибольшей полнотой и силой будет воплощен в «Мастере и Маргарите». Структурное родство, тематическая и идейная связь «Последних дней» с «Мастером и Маргаритой» заходят так далеко, что исследователь творчества Булгакова получает вместе с пьесой как бы еще один ранний — неучтенный — вариант романа. Сопоставление этих двух булгаковских вещей (конечно, куда более обстоятельное, нежели беглая заявка, предпринятая на этих страницах) может многое прояснить

²⁷ Палиевский П. В. Последняя книга М. Булгакова // Палиевский П. В. Пути реализма: Литература и теория. М., 1974, с. 270. (Первоначально: Наш современник, 1963. № 3).

в движении художественной мысли писателя. Не исключено, скажем, что новозаветные главы в «Мастере и Маргарите» должны быть прочитаны как романная развертка пушкинской «Мирской власти».

Мы смотрим пьесу о Пушкине, в которой Пушкин как сценическое лицо отсутствует. В «Зойкиной квартире» видим на сцене Аметистова, «расстрелянного в Баку», а в «Беге» — некую Барабанчикову, «даму, существующую исключительно в воображении генерала Чарноты». Мы читаем сочиненный Мастером роман, хотя прочесть его нельзя: он сожжен и тем самым отсутствует (в этом же смысле, кстати, нельзя прочесть «Легенду о Великом Инквизиторе», только задуманную, но не написанную Иваном Карамазовым). Точно так же читаем (в «Собачем сердце») дневник доктора Борменталья, недоступный для прочтения, ибо он сожжен у нас на глазах. Мы знаем эпиграф к «Театральному роману» — «Коемуждо по делам его...», хотя, поставленный было условным публикатором романа, этот эпиграф, по его же, «публикатора», свидетельству, был снят. В пьесе драматурга Булгакова «Багровый остров» мы видим («сцена на сцене», как «Мастер и Маргарита» — «роман в романе») пьесу драматурга Дымогацкого под тем же названием, но увидеть ее нельзя: она запрещена к постановке согласно сюжету первой пьесы. Видим то, что нельзя увидеть, читаем то, что нельзя прочесть, и тому подобное — эта подмывающая игра в «отсутствие присутствующего» (и наоборот) проходит через все творчество Булгакова, странным образом переключаясь с литературной судьбой писателя.

Воланд сообщает, что был свидетелем тех событий, о которых повествуют новозаветные главы романа. Мессир — персонаж серьезный: раз говорит, что был, значит был. Но где в новозаветных главах Воланд? Его нет как нет, хотя он должен быть. Утверждают, будто здесь ошибка писателя, промах незавершенного романа: гадают, в чьем облике — не Афрания ли? — мог бы скрываться в этих главах Воланд. Контекст творчества Булгакова заставляет усомниться в правомерности таких утверждений и гаданий: уж очень игра в «отсутствие присутствующего» системна у Булгакова, уж очень она булгаковская. Нужно, по-видимому, не пытаться заполнить этот пропуск, а осмыслить его как особенность произведения.

Неявный Воланд «Белой гвардии» — Михаил Семенович Шполянский — все время вертится на авансцене романа и мощно воздействует на все его события, включая судьбы главных героев, но читатель почти не замечает эту «частицу силы, которая...» и т. д., потому что пути Шполянского нигде не пересекаются в открытую с путями Турбиных, ни в одной точке романа он не приходит в непосредственное соприкосновение с ними, и те даже не догадываются о его существовании. Он «отсутствует» для них и тем самым для читателя, следящего за судьбой Турбиных.

Редактор Рудольфи — маленький Воланд «Театрального романа» — запускает механизм романного действия и исчезает; спровоцированные им события протекают без него; читатель узнает об этом из записок Максудова, который «отсутствует», ибо покончил с собой, как сообщает предупреждение к роману (первоначально названному «Записки покойника» — не «покойного», заметим). Булгаковский Дон-Кихот живет на грани реальности и книжных фантазий: трезво отдавая себе отчет в вымышленности книжного мира, он предпочитает жить в нем, отсутствующем, и погибает, утратив этот второй (для него — первый!) ирреальный план своего бытия. Визиты булгаковских героев в прошлое и будущее тоже вливаются в прочерченный ряд изображений «отсутствующего» и загадочно-демонстративных пропусков в изображении «присутствующего».

Рассказ о киевских впечатлениях Булгакова снова закономерно перерастает в размышления о типологии булгаковского творчества. Ничего удивительного: киевские впечатления — своего рода ключ к этой типологии.

6

Мне уже приходилось писать, что едва ли не каждое булгаковское произведение — своего рода «мистерия-буфф» (если воспользоваться словом Маяковского), свободно сочетающая высочайшее с низменным; сакральное — с профаническим, всемирно-историческое — с будничным, нетленно вечное — с бранным сиюминутным, истово серьезное — с неистово шутовским и балаганным²⁸. Мистерияльно-буффонадная типология начала формироваться у Булгакова с первой его большой вещи — «Белой гвардии», и можно сказать, что и эта особенность булгаковского творчества непосредственно связана с темой «киевских впечатлений».

В заведении мадам Анжу, по Театральному проезду 10, среди распяленных на плечиках дамских платьев и коробок со шляпками, расположился один из пунктов записи добровольцев в белые отряды. Сюда дважды попадает Алексей Турбин: впервые — чтобы из штатского врача превратиться в военного, а затем — чтобы в последний (буквально) час гетманщины сорвать с себя погоны и вновь стать штатским, на худой конец — полувенным, но без этих губительных офицерских знаков... Заведение мадам Анжу, кажется для того и существует в романе, чтобы служить для переодеваний героя.

Через весь роман лейтмотивом проходит тема «оперетки». Гетманщина — оперетка, и все с ней связанное было бы до крайности несерьезно, если бы не кровь. На сцене Города идет оперетка — кровавая. Спектакль,

²⁸ Петровский Мирон. Два мастера: Владимир Маяковский и Михаил Булгаков // Лит. обозрение, 1987, № 6, с. 30–37.

идуший на исторической сцене, отличается от театрального тем, что у него нет и не может быть зрителей. В него втянуты все, сторонних нет — только участники, даже несколько не опереточные персонажи Турбины.

Тема этого лейтмотива ни в малой мере не принадлежит Булгакову: она проходит через всю литературу о той эпохе и, что особенно важно, через современные событиям киевскую публицистику. В самый день падения гетманщины солидная киевская газета писала в передовой статье: «Гетманство началось на Украине как оперетка немецко-венского изделия. Кончалась она как тяжелая драма»²⁹. Переживший трагикомедию падения гетманщины в Киеве Роман Гуль описал ее той же театральной метафорой: «Все это внешне — опереточно весело. По существу ж — тяжело и, быть может, трагично»³⁰. Значит, подобные оценки режима в устах героев и автора «Белой гвардии» исторически достоверны, документально подтверждены, но публицистическую метафору Булгаков «реализует» — возвращает к прямому значению (впрочем, сохраняя при этом и переносное).

Для оперетки, венской особенно, куда как характерны всяческие переодевания, и герои «Белой гвардии» то и дело переодеваются. То в вечернем костюме денди, то в элегантной форме военного шофера появляется Шполанский. Роскошную черкеску с газырями меняет на не менее роскошный смокинг Шервинский, правда, прикрывая этот новый наряд убогим рваньем, выменанным у какого-то прощелыги. Становится известно о переодевании и бегстве гетмана (в пьесе «Дни Турбиных» этот эпизод выведен на сцену).

Включенный в оперетку, идущую на сцене гетманского города, ничуть не опереточный персонаж Алексей Турбин тоже все время переодевается (в последний раз, увы, недостаточно тщательно). К тому же дело происходит в реквизированном дамском конфекционе — слишком «низком» месте для переодевания боевого офицера, снижающем трагедию до фарса. Да и расположено оно рядом с оперным театром, где в ту пору шли не оперы, а как раз оперетты (роман оговаривает это обстоятельство). Роман заботливо и настойчиво напоминает, что дело происходит в Театральном проезде, т. е. что оно несомненно отмечено театральностью. Но и этого Булгакову мало для «снижения» — и реальному салону мадам Ольги, действительно находившемуся по этому адресу, присваивается имя мадам Анжу, — конечно, не без намекающего кивка в сторону мадам Анго, героини оперетки, где, между прочим, тоже идет речь о какой-то Директории...

У нас, кажется, есть возможность назвать по имени оперетку, идущую в булгаковском Городе, — это именно «Дочь мадам Анго». Дело даже

²⁹ Киевская мысль, 1918, 15/2 дек.

³⁰ Гуль Роман. Жизнь на фукса. М.; Л., 1927, с. 13.

не в том, что «Дочь мадам Анго» была самой популярной вещью киевского опереточного репертуара, о чем еще в конце прошлого века писал местный театральный критик³¹, а театральные афишки и программки свидетельствуют о незатухающей популярности этой оперетты в последующие годы. Дело в том, что «Дочь мадам Анго», по словам Абрама Эфроса (писавшего о другой, московской постановке оперетты), «становится меткой сатирой на всякое правительство, по внешности рожденное революцией и действующее якобы именем народа и во имя народа, но по существу оказывающееся старым знакомцем, со старыми навыками и старыми приемами»³². Подобно тому как в Париже 70-х годов XIX века «Дочь мадам Анго» выглядела сатирой на Третью республику, так в Киеве 1918 года она с неизбежностью становилась сатирой на гетманщину.

Мысль переименовать салон и сделать его местом почти маскарадного переодевания героя взята не с потолка. Нет, она взята с витрины заведения мадам Ольги в Театральном проезде 10, — с витрины, где в декабре 1918 года висело (повторенное местной прессой) объявление о том, что салон «предлагает изящный выбор маскарадных костюмов». Вот этим-то предложением воспользовался Булгаков для своего трагифарсового маскарада и, вселив в помещение мадам Ольги салон мадам Анжу, превратил его в своего рода костюмерную оперетки, идущей на исторической сцене.

Гоголь — булгаковский «учитель в чугунной шинели», оставляя на поверхности буффонаду, глубоко упрятывал мистирию («Ревизор», «Мертвые души»). Ученик вывел на поверхность оба потока — сакральный и профанический. К роману об исторической оперетке «Белая гвардия» стоит эпиграф из Апокалипсиса, и апокалиптические темы, образы, цитаты пронизывают все произведение вторым — параллельным опереточному — лейтмотивом. Легкомысленнейший жанр на сцене Вечного Города, всемирно-историческое действие на шантаных подмостках, оперетка и апокалипсис одновременно — это же она и есть, булгаковская «мистерия-буфф». При этом тема «киевских театральных впечатлений» получает неожиданный, не предусмотренный изначально расширительный смысл: речь идет уже не о спектаклях на сценах киевских театров, но о самом городе — всем городе, воспринимаемом как огромная сценическая площадка. Насыщенная театральная жизнь Киева начинает окрашивать всю городскую жизнь, которая приобретает черты театральности и осмысливается по законам зрелищных искусств.

Нужно добавить, что внутри этого опереточно-апокалиптического, этого мистериально-буффонадного города, в самом центре его художе-

³¹ См.: Николаев Н. И. Драматический театр в Киеве. Киев, 1898, с. 97.

³² Эфрос Абрам. [Рецензия] // Культура театра. М., 1921, № 1, с. 37.

ственного пространства, поставлен дом, устроенный, как вертеп — коробочка украинского народного действия. Подобно кукольному вертепному домику, дом на Алексеевском спуске в романе Булгакова разделен на два отсека по вертикальной оси — на «землю» внизу и «небо» наверху, причем Турбины оказываются «небожителями»; а отвратительный Василиса со своей тоже несимпатичной Вандой пресмыкается у них под ногами. Вертепное устройство турбинского дома уже отмечалось в литературе, но не было осознано, что при этом дом Турбиных превращается в маленькую модель всего романа, с его резким противопоставлением «верха» и «низа», что эта модель достоверно воспроизводит мистериально-буффонадную структуру «Белой гвардии», и роман предстает как «театр в театре» (подобно «Багровому острову» и «Мольеру» или как «роман в романе» в «Мастере и Маргарите»). Эту конструкцию (впрочем, весьма распространенную) следует признать типичной для творчества Булгакова и связанной с его киевскими театральными впечатлениями.

Все булгаковские вещи — и прозаические, и собственно драматические — располагаются между двумя крайними точками театральности — между мистерией и буффонадой — и потому легко поглощают все промежуточные виды театральной выразительности. Каждая вещь Булгакова поэтому производит впечатление сумятицы жанров — жанрового многоязычия. В театральном Вавилоне Булгаков был полиглотом, подобно Мастеру и бродячему философу его романа. Читая по-русски диалог Иешуа с Пилатом, мы едва осознаем, что на самом деле (в художественной реальности, в подразумеваемом «оригинале») этот диалог идет на трех языках — арамейском, греческом, латыни. Вот так осознается не сценическое «многоязычие» Булгакова, «снятое» художественным синтезом, а смыслы и эффекты, извлекаемые у нас на глазах из столкновения разных театральных «языков». В этом синтезе растворены ситуации, фрагменты, мотивы, «цитаты», заимствованные из разных, порой, казалось бы, несовместимых источников: мистерия-буфф все в себя примет и все превратит в себя.

Булгаков нисколько не маскирует мистериально-буффонадный смысл своих вещей, напротив — заботливо тычет читателя носом в этот смысл, заявленный эпиграфами. У булгаковских эпиграфов своя манера, совпадающая с манерой его произведений, моделирующая их в миниатюрном и обозримом виде: обычно эти эпиграфы двойные и резко контрастные. В эпиграфе к «Жизни господина де Мольера» стоит строчка из Горация: «Что мешает мне, смеясь, говорить правду?», в которой не хватает одного слова — «страшную»: «смеясь, говорить страшную правду», — и эта недостача восполняется вторым эпиграфом, эпически-величаво говорящим о трагедии. В эпиграфе к «Белой гвардии» рядом с историческими соседствуют мифологические строки, их взаимодействие создает «бездну

пространства». То же самое — в эпитафии к «Адаму и Еве»: исполненное пафоса пророчество о благоденствии снабжено шутовской ссылкой на «неизвестную книгу, найденную Маркизовым».

С. Ермолинский как-то обмолвился, что Булгаков словно бы жонглировал стилями и жанрами³³. Продолжим и уточним метафору: художник, подобно простодушному мастеру — «жонглеру Богоматери» из рассказа Анатоля Франса, становясь вверх ногами и кувыркаясь, возносил «аллилуйя» своему прекрасному и горькому миру.

Замечено, с какой легкостью проза Булгакова транспонируется для сцены. Так бывает легко «перевести обратно» на язык подлинника переводной текст. Эта легкость — свойство структуры: проза Булгакова осуществлена на грани драмы. Он писал пьесы раскованные и емкие, подобно большим жанрам прозы, и прозу, помнящую о своем сценическом происхождении. Свободу, которую художник искал, он несомненно обрел — в творчестве.

³³ Ермолинский С. О. О Михаиле Булгакове // Театр, 1966, № 9, с. 91.

УДК 821.161.1.09+821.161.2.09

Остапчук Виктория Викторовна,
кандидат филологических наук, старший преподаватель,
Восточноевропейский национальный университет
имени Леси Украинки (Луцк, Украина)

**ПРОБЛЕМА ЭНЕРГЕТИКИ СЛОВА
(НА МАТЕРИАЛЕ НАРОДНЫХ СКАЗОК,
«ЛІСОВОЇ ПІСНІ» ЛЕСИ УКРАЇНКИ,
«МАСТЕРА И МАРГАРИТЫ» М. БУЛГАКОВА)**

В статье на примерах народных сказок, а также произведений — «Лісова пісня» Леси Украинки и «Мастер и Маргарита» М. Булгакова прослеживается, как с помощью различных мыслеформ человек создает свою будущность, а также влияет на окружающий мир. В частности, отмечается разрушительная сила проклятия, «гнилого слова». В работе рассматриваются исследования ученых, которые подтверждают влияние звуковой ритмики слова на организм человека.

Ключевые слова: слово, энергетика, проклятие, природа слова, этимология, духовный мир.

Есть слова, разящие и грозящие,
обрывающие и убивающие,
ждущие и жгущие, пирующие и целующие,
губящие и любящие, злобные и добрые,
слова, как лекарственная трава,
как в пустыне приснившаяся листва...

С. Кирсанов. «Высокий раёк»

Смерть и жизнь — во власти языка.

Книга Притч. 18. 22

Сказка ложь, да в ней намек!
добрым молодцам урок.

А. Пушкин. «Сказка о золотом петушке»

Господь дал человеку величайший дар — слово, благодаря которому люди уподобляются самому Богу, являясь, как и Он, творцами. Русской лексеме «творец» соответствует греческая — «поэτισ». От человека зависит,

будет речь поэтической, животворящей, или наоборот — разрушительной. Известно, что словом можно поддержать человека, а Иисусу Христу было дано воскресить [См.: Воскрешение Лазаря], но можно и убить. Об этом неоднократно напоминает на страницах Библии: «Никакое гнилое слово да не исходит из уст ваших, а только доброе для назидания в вере, дабы оно давало благодать слушающим», — предупреждает Апостол Павел [Послание Ап. Павла к Еф. 4, 29–30].

Актуальность темы «Проблема энергетики слова» обусловлена неугасающим интересом не только к художественной, но и к духовной и физической природе слова. Именно об этом свидетельствуют научные исследования современных ученых и наблюдения представителей религиозно-философской мысли. В частности, японец М. Эмото использовал анализатор магнитного резонанса для изучения информационных свойств воды. Он произносил над водой различные слова и замораживал ее. Форма кристаллов льда зависела от того, с каким настроением и какие слова он говорил. Одни были красивые и симметричные, другие — бесформенные и хаотичные... Ужасный и некрасивый кристалл образовался после воздействия фразы: «Ты дурак», уродливые кристаллы получились под влиянием выражений: «Ты надоел мне», «Я убью тебя», «Дьявол»... Напротив, самые красивые и гармоничные кристаллы вышли после молитвы, а также после слов: «Ангел», «Душа», а особенно «Любовь», «Благодарность» [См.: 11, с. 35–36].

Наш соотечественник святой праведный Иоанн Кронштадтский, ничего не зная об исследованиях М. Эмото, ощущал энергетику слов на духовном уровне: «Из существа мыслящего духа, — писал он, — рождается слово, присущее ему, в себе показывающее мысль и равное ей; от мысли и с мыслию исходит дух, почивающий в слове и в слове сообщающийся слушающим; этот дух вполне равен и мысли, и слову и присущен им. Например, в слове ЛЮБЛЮ видишь и любящее начало, и слово, от него рожденное, и ощущаешь какое-то приятное дыхание любви» [10].

В конце XX века основатель Института квантовой генетики биолог П. Гаряев проводил эксперименты, которые позволили создать аппарат, переводящий человеческие слова в электромагнитные колебания. Он изучал, как эти колебания влияют на молекулы наследственности — ДНК. «Выяснилось, — рассказывает П. Гаряев, — что некоторые слова могут оказаться страшнее мин: они “взрываются” в генетическом аппарате человека, искажая его наследственные программы, вызывая мутации, приводящие к вырождению. Во время отборной брани корежатся и рвутся хромосомы...» [См.: 11, с. 36–37]. Согласно таким исследованиям, молитвы пробуждают резервные возможности генетического аппарата, а проклятия разрушают волновые программы, а значит, нарушают нормальное развитие организма [См.: 11, с. 36].

На это указывает и советский биолог И. Белявский, который на протяжении семнадцати лет работал над проблемой влияния простых односоставных слов на человека. Результаты исследования ошеломили: каждое вымолвленное слово влияет на наши гены, в результате чего происходит изменение генетического кода, ответственного за темпы старения и сроки жизни [См.: 11, с. 39].

Словно подытоживая изыскания современных ученых, В. Сары-Гузель справедливо назвал слово материальным выражением наших мыслей. Обращаясь к этимологии, он отметил, что «бранная лексика подразумевает брань, битву, а значит, подобно оружию, способна нанести реальный вред» [12].

Подобные рассуждения о материальности слова принадлежат русскому богослову Павлу Флоренскому. Перекликаясь с нынешними исследователями, намного раньше их религиозный философ писал: «Слово есть эманация воли человека; это выделение души его, самостоятельный центр сил — как бы живое существо, с телом, сотканном из воздуха и внутренней структурой — формой звуковой волны» [10].

В древности люди хорошо понимали духовную силу слова, и эти знания передавали из поколения в поколение. Поэтому так много сказок о волшебниках, творящих чудеса с помощью определенных сочетаний слов, которые должны были произноситься в установленном порядке, с особенной интонацией.

О богатых возможностях человеческой речи говорится не только в сказках, но и в народных пословицах и поговорках, а также авторских произведениях различных жанров. Многие поэты и писатели касались этой темы если не прямо, то косвенно. Леся Украинка и М. Булгаков в этом отношении — не исключение.

Цель статьи состоит в том, чтобы на примерах сказок, а также произведений — «Лісова пісня» Леси Украинки и «Мастер и Маргарита» М. Булгакова проследить через поэтику, как с помощью словесных мыслеформ человек создает свою будущность, а также влияет на окружающий мир.

Выбор произведений Леси Украинки и М. Булгакова не произволен: драма-феерия «Лісова пісня» (1911) и роман «Мастер и Маргарита» (1929–1938) вступают в диалогические отношения, имея в основе общие точки соприкосновения. В обоих текстах духовный мир переплетается с миром людей. Подобное выявляется также в любовной линии: Лукаш и Мавка — Мастер и Маргарита. Такое смысловое взаимодействие называется конвергенцией. Впервые об этом заговорил М. Бахтин, он установил, что «два сопоставленных чужих высказывания, не знающих ничего друг о друге, если только они хоть краешком касаются одной и той же темы (мысли), неизбежно вступают друг с другом в диалогические отношения. Они соприкасаются на территории общей темы, общей мысли» [3, с. 310].

Герои «Лісової пісні» Леси Украинки, которые принадлежат к духовному миру — Мавка, Злыдни, Русалка и другие, понимают об энергетике слова намного больше, чем люди. Когда мать в сердцах произнесла: «Бодай так вас самих посіли злидні!» — так и случилось: «злидні схоплюються і забігають у сіни» [7, с. 505]. Эти мифические существа говорят Мавке, которая хочет их прогнать: «Злетіло слово — назад не вернеться» [7, с. 502] (Сравним: „Слово не воробей: вылетит — не поймаешь”).

Приведенный выше отрывок и другие ему подобные (например, сцена встречи Лукаша с Долей) свидетельствуют о связи «Лісової пісні» с фольклорно-мифологической традицией, поскольку вызывают ассоциативные переключки и с народными повествованиями. Именно об этом подтверждает Г. Булашев в книге «Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях», подавая несколько вариантов сказок о Злыднях, которые появляются там, где о них заговорили или подумали. «Один чоловік замислився: „Що за притичина така, що я ніяк не розживуся, Невже мене злидні обсіли?” А йому хтось та й відповідає: „Бо й справді обсіли, і скільки б ти не бився, не розбагатієш, доки ми будемо в тебе”» [4, с. 204].

Отсюда следует, что человек должен быть сдержанным в словах и мыслях. Н. Андриянова так пишет об этом в своей статье: «Любое Слово наделено определенной энергетической, материализующейся силой, его нельзя необдуманно отправить в микрокосмос человеческой души» [1, с. 12]. К сожалению, люди часто об этом забывают, разбрасываясь «гнилыми» словами, проклиная друг друга, не задумываясь о последствиях, о чем свидетельствует известный сказочный мотив о превращении девушки в дерево под влиянием заклятия, присутствующий и в «Лісовій пісні» Леси Украинки. Килина говорит к лесной царевне: «А щоб ти стояла у чуді та в диві!» После таких слов «Мавка змінється раптом у вербу з сухим листом та плакучим гіллям» [7, с. 507].

Лукаш вследствие духовного прозрения начинает видеть то, что недоступно для других, поэтому он боится необдуманных слов. «Я, жінко, бачу те, що ти не бачиш... / Тепер я мудрим став», — говорит он, и закрывает рот Килине, когда та заявляет: «І що нам з того лісу за добро? Стикаємось по нім, як вовкулаки, ще й справді вовкулаками завиєм!» «Цить, цить! Не говори! Мовчи!» — восклицает Лукаш. В его голосе — ужас («божевільний жах») [7, с. 509].

Тема проклятия, превращения человека в животное часто выступает в сказках. В сборнике русских народных сказок под редакцией А. Афанасьева подается несколько вариантов повествования «Неосторожное слово». Через отцовское проклятие девушка попала в служанки к самому черту: «...Отец меня проклинал. Как была я малых лет, — рассказывает она, — подавала ему в один жаркий день стакан меду, да нечаянно и уронила стакан

на пол; отец осерчал, прикрикнул на меня: «Экая дурища безрукая! Хоть бы черт тебя взял!» Только вымолвил он это слово, в ту ж минуту очутилась я в морской глубине, в каменном доме, у чертей под началом» [9].

В другой сказке с таким же названием юноша, за которого никакая девушка не хотела пойти замуж, вымолвил: «Если б сам черт дал мне невесту, я б и тое взял!» [9] После этих слов попал герой к нечистому в гости. И если бы не помогла ему девушка, которая сама была в плену, не вышел бы парень оттуда. Сама же героиня рассказала, что попала она к черту тоже через проклятие: «Раз как-то отец на меня осерчал, да в сердцах слово вымолвил: “Чтоб тебя черти побрали”! Я вышла на крыльцо, заплакала — вдруг подхватили меня нечистые и принесли сюда; вот и живу теперь с ними» [9].

Украинская сказка «Про сімох братів гайворонів і їхню сестру» перекликается сюжетом со сказкой Братьев Гримм «Семь воронов». В обеих рассказывается о страшном родительском проклятии. В украинском тексте мать «так розсердилася на синів, що з гніву сказала, щоб вони гайворонами поставали». В сказке Братьев Гримм подобные слова слетели с уст отца. После такого «благословения» «хлопці вже поставали гайворонами й зникли десь далеко в лісі» [18, с. 70].

Анализ этих сказочных фрагментов заставляет задуматься над их поучительностью, которую можно выразить словами В. Горобца: «Ко всему, что мы делаем, что говорим и что друг другу желаем, нужно относиться очень осторожно. Мысли материальны, слова имеют энергетическую силу» [6]. Очевидно, не знал об этом и персонаж польской сказки Ю. Крашевского «Kwiatrąrosi» («Цвет папоротника»), когда, отчаявшись, пожелал пропасть, и земля его проглотила («zrozpaczyzapragnął zginąć iziemiągopochłoneńa») [19].

Герои М. Булгакова, заявляя о своих желаниях, также не думают о последствиях. Маргарита ради любимого «согласна на все», но своими словами и мыслями она отдает себя и мастера во власть дьяволу: «О нет! — воскликнула Маргарита, поражая проходящих. — Согласна на все... согласна идти к черту на кулички!» [5, с. 554]. «Ах, право, дьяволу бы я заложила душу, чтобы только узнать, жив он или нет?», — думала она [5, с. 549].

Надо признать справедливыми рассуждения епископа М. Баданина, который писал: «Выбор в пользу сил тьмы делает сам человек, „прикармливая” их своими „гнилыми словами”» [2, с. 55]. Герои М. Булгакова, даже не веря в существование черта, на каждом шагу его призывают. Они говорят языком Воланда и его слуг, которые постоянно проклинаят: «А, черт вас возьми с вашими бальными затеями! — буркнул Воланд... [5, с. 583] «Молчи, черт тебя возьми!» — сказал ему Воланд [5, с. 610] «Ну конечно бегемот, черт его возьми!» [5, с. 671] Коровьев: «...черт меня побери...» [5, с. 679] Азазелло: «А уютный подвальчик, черт меня возьми!» [5, с. 695]

Согласно исследованиям Масару Эмото, П. Гаряева, И. Белявского и других ученых и философов, лексема *черт* содержит в себе энергетику зла. Частое употребление подобных выражений, по мнению М. Баданина, «неизбежно подрывает духовное и физическое здоровье человека, наваливается на него тяжелыми психическими состояниями, тоской, хронической усталостью. В жизни человека плодятся изнурительные проблемы, и тяготеет угроза серьезных происшествий» [2, с. 58–59]. Между тем герои романа «Мастер и Маргарита» используют это слово на каждом шагу. Только в первой небольшой главе оно встречается пять раз, а в кратком диалоге мастера и Маргариты — десять:

— Фу ты, черт! — неожиданно воскликнул мастер... — Ты серьезно уверена в том, что мы вчера были у сатаны?

— Нет, это черт знает что такое, черт, черт, черт!

— Ты сейчас невольно сказал правду, — заговорила она, — черт знает, что такое, и черт, поверь мне, все устроит... Как я счастлива, как я счастлива, что вступила с ним в сделку! О дьявол, дьявол!» [5, с. 691]

Последствия такого призывания героями темных сил не заставили ждать: Михаилу Берлиозу трамвай отрезал голову, Иван Бездомный попадает в лечебницу для душевнобольных. Кажется, на первый взгляд, что мастер и Маргарита счастливы, но нарратор повествует, что «со стороны психики изменения в обоих произошли очень большие...» [5, с. 691]

Есть слова, которые называют «волшебными». В отличие от проклятий, мата и других изречений с плохой энергетикой, они благотворно влияют на окружающий мир.

Возвращение Лукашу-оборотню человеческого облика происходит через магическое слово влюбленной Мавки: «Не радій, бо я його порятувала. В серці/ знайшла я тее слово чарівне, / що й озвірілих в люди повертає» [7, с. 498], — сообщает она Лешему. «Поетична „чарівність“ його (слова. — В. О.), — пишет Л. Скупейко, — полягає в тому, що воно не назване, таємниче, загадкове і тим інтригуюче, а ще в тому, що віднайдене „в серці“» [16, с. 192].

«Сказка о волшебном слове» раскрывает внутреннюю красоту слова благодарю (дарить благо), которое «делало всех счастливыми» [15].

Лексема *здоровствуйте*, как и *благодарю*, имеет прозрачную этимологию. Обращаясь к людям с такими выражениями, желаем им здоровья и блага. Понимая это, Левий Матвей не хочет здороваться с Воландом:

— Я к тебе, дух зла и повелитель теней, — ответил вошедший, исподлобья недружелюбно глядя на Воланда.

— Если ты ко мне, то почему же ты не поздоровался со мной, бывший сборщик податей? — заговорил Воланд сурово.

— Потому что я не хочу, чтобы ты здоровствовал, — ответил дерзко вошедший.

— ...Не успел ты появиться на крыше, как уже сразу отвесил нелепость, и я тебе скажу, в чем она, — в твоих интонациях...» [5, с. 686]

Воланд изрекает важную мысль: имеет значение не только то, что говорит человек, но и то, как он это говорит, с какой интонацией и настроением. Подтверждает эту истину В. Горобец, который пишет: «Человек своими негативными мыслями, словами, звуками, агрессивными действиями способен отравить не только себя, но и всё, что содержит хотя бы малейшую дозу воды...» [6] Красивые выражения и образы, наоборот, берут участие в созидании чудесного мира.

Так, творческая энергия искусства стала стимулом для зарождения высоких чувств между Лукашем и Мавкой («Лісова пісня»). Лесная царевна очарована звуками свирели молодого юноши, а он — звуками ее поэтической речи:

«Лукаш: — Як ти говориш...

Мавка: — Чи тобі так добре? /Твоя сопілка має кращу мову...» [7, с. 431]

В народных сказках положительный герой чаще всего влюбляется в девушку, которой присуща красота, доброта и мудрость. Такой является Марьюшка — героиня русской сказки «Серебряное блюдечко и наливное яблочко»: «Вышел царь на крыльцо золоченое, смотрит на Марьюшку, любуется. Предстала перед ним девушка-краса, ясно солнышко, русая коса до пят достает, глаза цвета чистого неба... Молвит царь, разглядев душу Марьюшкину добрую: “Хочешь ли ты женой мне стать, да царством со мной вместе править? Сердце твое доброе народу нашему правдой послужит и мою жизнь приукрасит”. Промолчала Марьюшка, лишь улыбнулась скромно и вся раздумянулась, по душе ей пришелся царь. А в скором времени они свадьбу сыграли, а народ долго помнил царицу Марьюшку, с ее сердцем добрым, ведь она о народе заботилась» [14].

Портрет сказочной героини складывается с помощью слов позитивной энергетики: девушка-краса, ясно солнышко, глаза — как чистое небо, доброе сердце. Само имя — Марьюшка — употреблено в ласкательной форме и уже вызывает приятные эмоции. Следует подчеркнуть, что две сестры Марьюшкины в сказке не названы по именам, нарратор, повествуя о них, говорит: старшая, средняя. Речь царя, обращена к любимой девушке, — ласковая, она содержит слова: «сердце, доброе, правда, жизнь», которые даже вне контекста имеют заряд плюс.

В отличие от героев Леси Украинки и сказочных персонажей, мастер и Маргарита М. Булгакова в первый момент своей встречи молчат. Иногда безмолвие звучнее и красноречивее любых слов, но здесь оно — тревожное, мучительное, напряженное:

«Мы шли по кривому, скучному переулку безмолвно... И не было, вообразите, в переулке ни души. Я мучился, потому что мне показалось, что

с нею необходимо говорить, и тревожился, что я не вымолвлю ни одного слова, а она уйдет, и я никогда ее больше не увижу» [5, с. 466–467].

Далее мастер рассказывает Бездомному: «Любовь выскочила перед нами, как из-под земли выскакивает убийца в переулке, и поразила нас сразу обоим! Так поражает молния, так поражает финский нож!» [5, с. 468] В отличие от возвышенного, вдохновляющего, вызывающего положительные эмоции описания любви в народных сказках и в «Лісовій пісні», в романе М. Булгакова высокое чувство сравнивается с убийцей, скрывающимся в переулке, с молнией, с ножом. Даже в таком контексте — в рассказе о любви — слова убийца, нож не являются нейтральными, они заражены негативно. М. Булгаков неслучайно использовал эту лексику, ведь речь идет о тайных любовниках, отношения между которыми строятся на обмане: «Она жила, — повествует мастер, — с другим человеком, и я тогда... с этой, как ее...» [5, с. 468] Герой не может вспомнить даже имени своей жены. На вопрос Бездомного: «Вы были женаты?», — мастер отвечает: «Ну да... На этой... Вареньке, Манечке... нет, Вареньке... еще платью полосатое... музей... впрочем я не помню» [5, с. 468] Сравним: в «Лісовій пісні» Мавка спасает Лукаша с помощью волшебного слова. Исследователи предполагают, что это слово — имя человека: «Отримання імені, — пишет Л. Скупейко, — означало вихід із стану безособовості...» [16, с. 192] Герой М. Булгакова, наоборот, забыв имя своей жены, посылает ее в небытие, она перестает для него существовать. Имя для человека очень важно, это не просто набор звуков, оно влияет на жизнь человеческую. О значимости имени свидетельствует множество примеров в Библии. Иисус Христос дает своим ученикам другие имена, что символизирует начало новой жизни: «...Поставил Симона, нарекши ему имя Петр, Иакова Зеведеева и Иоанна, брата Иакова, нарекши им имена Воанергес, то есть „сыны Громы“...» [Евангелие от Марка, гл. 3]. «С именем Иван, без имени — болван», — говорит русская поговорка. В «Мастере и Маргарите» описывается типичный случай, когда человека вместо имени называют по прозвищу, и это прозвище, в зависимости от его энергетического заряда, начинает действовать, влияя на судьбу соответственным образом:

«Никто не знал, да, наверное, и никогда не узнает, чем занималась в Москве эта женщина... Кроме того и более всего было известно, что где бы ни находилась или ни появлялась она — тотчас же в этом месте начинался скандал, и кроме того, что она носила прозвище „Чума“» [5, с. 621]

Своей речью человек сам себя характеризует. «Заговори, чтоб я тебя увидел», — изречение древнегреческого философа Сократа давно уже стало крылатым. «От гнилого сердца и слова гнилые» — говорит русская поговорка. Мать Лукаша («Лісова пісня»), судя по ее высказываниям, — неискренняя, лицемерная, она вначале называет Килину ласкательными

именами: Килинко, любонько, рибонько, молодичка [7, с. 477–479], позже — проклиная невестку: «Бодай навiк заснула... Бодай ти вже не встала!», «вiдьма», «нехлюя», «некукiбниця» [7, с. 504, 512]. Иногда в обращениях матери встречается «ласковое» — невесточка, но оно носит иронический характер: «З такою господинею... ой горе! / Ну вже й невісточка! I де взялася на нашу голову?» [7, с. 504] Энергетика слова невісточка существенно меняется, в зависимости от интонации и контекста оно превращается из положительного в оскорбительное. Килина платит свекрови такими же «любезностями», называя ее «свекрушиськом проклятим» [7, с. 505]. Таким способом они взаимно отравляют собственное существование. Промолчать, не заметить колких слов в свой адрес, ответить добрым словом могут только высокоморальные души.

Очевидно, и герои М. Булгакова не принадлежат к таковым. Диалог Маргариты и Азазелло в некоторой степени напоминает разговор Килины со свекровью. На предложение незнакомца пойти в гости «к одному очень знатному иностранцу», Маргарита отвечает:

«— Новая порода появилась: уличный сводник...

— Вот спасибо за такие поручения! — обидевшись, воскликнул рыжий и проворчал в спину уходящей Маргарите: — Дура!

— Мерзавец! — отозвалась та» [5, с. 551–552].

Относительно этих часто употребляемых слов «безумный» (или дурак) и «гнусный» (или мерзкий) в Евангелии от Матвея запечатлены поучения Иисуса Христа: «Кто же скажет брату своему: “рака”, подлежит синедриону. А кто скажет: “безумный”, подлежит геенне огненной» [гл. 5]. Блаженный Феофилакт, архиепископ Болгарский, так объясняет это место в Евангелии: «“Рака” значит то же, что: ты. Поскольку презираемому нами человеку мы обыкновенно говорим: поди ты! — то располагает нас не оставлять без внимания и сего маловажного выражения и уважать других. Некоторые говорят, что “рака” с сирского значит „гнусный”. Таким образом, если кто станет поносить брата своего, называя его “гнусным”, то будет подлежать суду собора апостолов, когда они сядут судить двенадцать колен» [13, с. 64]. Относительно наказания за употребление слова безумный толкователь пишет: «Некоторые признают этот приговор слишком строгим и тяжким, но не справедливо. Ибо не достоин ли геенны тот, кто лишает брата разума и смысла, чем мы отличаемся от животных бессловесных? Кто поносит и бесчестит, тот прекращает любовь, а с прекращением любви уничтожаются и все добродетели, подобно как при любви все они в силе. Итак, поносить... справедливо подлежит геенне огненной» [13, с. 64].

С проповеди Иисуса Христа становится ясным, что за каждое слово человек даст ответ. Поэтому нельзя не согласиться со святителем Феофаном Затворником, который писал: «Говоря, ты рождаешь слово, и оно ни-

когда уже не умрет, но будет жить до Страшного Суда. Оно станет с тобой на Страшном Суде и будет за тебя или против тебя» [10].

Эта идея — платы за сказанное — проскальзывает и в «Мастере и Маргарите». В последней главе «Прощение и вечный приют» Маргарита удивляется перемене, происшедшей с Коровьевым: «На месте того, кто в драной цирковой одежде покинул Воробьевы горы под именем Коровьева-Фагота, теперь скакал, тихо звеня цепью поводка, темно-фиолетовый рыцарь с мрачнейшим и никогда не улыбающимся лицом...

— Почему он так изменился? — спросила тихо Маргарита под свист ветра у Воланда.

— Рыцарь этот когда-то неудачно пошутил, — ответил Воланд, поворачивая к Маргарите свое лицо с тихо горящим глазом, — его каламбур, который он сочинил, разговаривая о свете и тьме, был не совсем хорош. И рыцарю пришлось после этого прошутить немного больше и дольше, нежели он предполагал» [5, с. 705].

Другие герои М. Булгакова также отвечают за свои слова еще при жизни. Самоуверенный Берлиоз, будучи убежденным, что «человек сам управляет всем на земле», заявляет Воланду: «Сегодняшний вечер мне известен более или менее точно» [5, с. 343]. В тот же вечер трамвай отрезал ему голову. Иван Бездомный спрашивает у Воланда: «Вам не приходилось, гражданин, бывать когда-нибудь в лечебнице для душевнобольных?» [5, с. 344] Через некоторое время герой сам оказывается в месте, о котором спрашивал.

Мудрый народ своими сказками поучает, что любое, даже самое малое слово, не пропадает, оно имеет смысл и влияет на человеческую жизнь. Украинская сказка «Ох!» повествует, как употребленное вследствие усталости междометие ох изменяет судьбу героев:

От сідає на пеньок та й каже:

— Ох! Як же я втомився!

Тільки це сказав, аж з того пенька — де не взявся — вилазить такий маленький дідок, сам зморщений, а борода зелена аж по коліна.

— Що тобі — пита, чоловіче, треба од мене?

— Хіба я тебе кликав? Одчепись!

— Я, — каже дідок — лісовий цар Ох. Чого ти мене кликав? [17, с. 175]

Размышления над подобными сценами в сказках и в произведениях двух великих писателей приводят к выводам, что слова имеют энергетическую силу. Человек не только неосторожным словом, но даже мыслию сам на себя и на окружающих может накликать беду. К сожалению, в современном мире наблюдается, говоря словами епископа М. Баданина, «потеря прежних ориентиров и острая нехватка подлинных ценностей, незыблемых принципов» [2, с. 35], в связи с чем человеческая речь «скатывается к отчаянному “тасованию” одних и тех же бранных слов и междометий —

к «собачьей лае» [2, с. 37]. Поэтому каждый человек должен работать над совершенствованием своего языка, к чему призывал академик Д. Лихачев [См.: 8, с. 27]. Народные сказки, «Лісова пісня» Леси Украинки и «Мастер и Маргарита» М. Булгакова побуждают нас следить за словами, сдерживая негативные импульсы, посылая во вселенную только положительные животворящие эмоции.

Литература

1. Андриянова Н. Н. Символический язык искусства и культуры // Мова і культура. (Науковий журнал). К.: Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2009. С. 9–14.
2. Баданин М. Правда о русаком мате. СТСЛ, 2016. 80 с.
3. Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках // Эстетика словесного творчества / Издание второе / Сост. С. Г. Бочаров / Примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. М.: Искусство, 1986. С. 297–325.
4. Булашев Г. О. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях. К.: Довіра, 1993. 414 с.
5. Булгаков М. А. Мастер и Маргарита // Булгаков М. А. Избранные произведения: в 2 т. К.: Дніпро, 1957. Т. 2. 749 с.
6. Горобец В. Энергетика мата [Электронный вариант]. Режим доступа: <https://blogger.com.ua/2016/енергетика-мата/>
7. Леся Українка. Лісова пісня // Леся Українка. Волинський скарб. Луцьк: Волинський нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011. С. 409–528.
8. Лихачев Д. Воспоминания. М., 2007. 27 с.
9. Неосторожное слово // Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: В 3 т. — М.: Наука, 1984–1985. — (Лит. памятники). Т. 2. — 1985. — С. 170–174.
10. Пестов Н. Современная практика православного благочестия. Наши ближние [Электронный вариант]. Режим доступа: www.wco.ru/biblio/books/pestov5/H11-T.htm
11. Правда о сквернословии / Сборник редакции журнала «Спасите наши души!» Днепр: ООО «Суворов», 2017. 56 с.
12. Сары-Гузель В. От мата загнется все живое [Электронный вариант]. Режим доступа: <http://www.aif.ru/health/psychologic/1131223>
13. Святое Евангелие с толкованием блаженного Феофилакта, Архиепископа Болгарского. Свято-Успенская Почаевская Лавра, 2005. 847 с.
14. Серебряное блюдечко и наливное яблочко // Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: В 3 т. — Лит. памятники. — М.: Наука, 1984–1985. [Электронный вариант]. Режим доступа: <https://dobrye-skazki.ru/serebryanoe-blyudechko-i-nalivnoe>

15. Сказка о волшебном слове [Электронный вариант]. Режим доступа: <http://21vu.ru/stuff/1059/19787>
16. Скупейко Л. Міфопоетика «Лісової пісні» Лесі Українки. К.: Фенікс, 2006. 414 с.
17. Українські народні казки. К.: Веселка, 1989. 412 с.
18. Українські народні казки. К.: Веселка, 1991. 367 с.
19. Kraszewski J. KwiatPaprosi [Электронный вариант]. Режим доступа: https://opracowania.pl/opracowania/jezyk-polski/kwiat-paprosi-j-i-kraszewski,oid,154,tresc#utm_source=paste&utm_medium=paste&utm_campaign=other

УДК 821.161.1-028.21-043.5
УДК 10.08

Перзеке Андрей Борисович,
доктор филологических наук, профессор,
Крымский республиканский институт
постдипломного педагогического образования

РОМАН М. А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА» В СВЕТЕ ПУШКИНСКОЙ ТРАДИЦИИ

В статье подвергается системному рассмотрению ранее не исследованный аспект романа «Мастер и Маргарита», связанный с развитием в нём интертекста поэмы А. С. Пушкина «Медный всадник». Подчёркивается глубокая погружённость М. А. Булгакова в пушкинский миф, отразившаяся в органичных перекличках его романа с поэмой, в развитии в нём темы противостояния личности и власти и различные уровни этого конфликта по сюжетным линиям Иешуа — Понтий Пилат; Мастер — современная ему власть; Мастер — Воланд. В статье отмечается автобиографизм творения Булгакова, который воплощён по пушкинскому принципу «петербургской повести» и включает предвидение своей судьбы. Обращается внимание на отражение писателем в «Мастере и Маргарите» своего исторического времени с аллюзией на семантику и художественные решения поэмы А. С. Пушкина о Петре и Евгении, на вечный характер круга тематики романа, который наследовал у своего великого предшественника М. А. Булгаков, придавая ему неповторимую авторскую интерпретацию.

Ключевые слова: власть, личность, инвариантность, безумие, вызов, автобиографизм, миф, вечные темы.

Широко распространена в булгаковедении и, несомненно, справедлива мысль о том, что блистательные плоды таланта одного из самых значительных русских писателей XX века неотделимы от отечественной литературной традиции, постижение которой необходимо в качестве ключа ко многим явлениям булгаковского творчества. Говоря о перспективах изучения этой проблемы, И. Ф. Бэлза в своё время сформулировал их так: «Думается, что наиболее надёжной основой подлинно научных исследований о Булгакове должно быть постижение его глубоких, органических связей с русской литературой, и прежде всего с Пушкиным»¹.

¹ Бэлза И. Ф. К вопросу о пушкинских традициях в отечественной литературе: на примере произведений М. А. Булгакова // Контекст-1980. Литературно-теоретические исследования: Сб. / АН СССР, Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. — М.: Наука, 1981. С. 242.

Узнаваемая в целом ряде булгаковских произведений на самых разных уровнях их поэтической системы неповторимо-авторская интерпретация пушкинского художественно-мировоззренческого опыта явилась для писателя одним из универсальных способов образного воплощения выпавшей на его жизнь катастрофической эпохи с её перипетиями, яркими жизненными реалиями, драматизмом человеческих судеб, включая его собственную. К тому же Булгаков, безусловно, был одарён ясным ощущением, что на его глазах свершаются события мировой мистерии бытия в ипостаси исторической судьбы России, которую гениально осмыслил и передал Пушкин. Отсюда берёт истоки неистребимое булгаковское влечение к слову и духу его творений как верного восприемника. Их явной и скрытой печатью было отмечено то, что писал он, связывая переключкой с пушкинской картиной мира свой образ российского настоящего и своё провидение будущего. Конечно, в этом творческом влечении, помимо зрелых художественных ориентиров, было и не проходящее детское очарование от любимых строк и героев, и продолжающее длиться воздействие обаяния самой личности поэта, и неизгладимое потрясение его насильственной гибелью.

Удивительным, если не сказать мистическим образом сложилось так, что путь Пушкина до самого финала стал для самого Булгакова волей высших обстоятельств и сил повторяющимся во многих чертах руслом, по которому ему суждено было идти в напряжённом духовном поиске и вдохновенных трудах до такого же неизбежного и горького ухода из жизни от рокового смертельного недуга, вобравшего в себя ситуацию неприятия земной властью «со псарями» его творческого существования. Писатель жил с Пушкиным в душе, поклонялся ему, постоянно изучал его и повторял извивы его судьбы вплоть до самого последнего, смертного узора. Булгаковское творчество, феноменально синтезируя в себе зарубежные и отечественные истоки, по своей сути глубоко русское и пушкиноцентричное.

Доскональное изучение наследия Булгакова на протяжении последних десятилетий заметно выступает одной из перманентных задач современного литературоведческого процесса. Продвинуться в постижении поэтической тайны булгаковского творчества во многом означает осмыслить в нём присутствие Пушкина, характер широкой, органичной внутренней опоры писателя на пушкинские художественно-мировоззренческие принципы и тип творческого поведения, определившие открытость большого количества булгаковских текстов для включения в себя масштабного пушкинского интертекста.

В ходе коллективных усилий булгаковедов происходит постепенное накопление представлений об этом явлении, вместе с тем ещё достаточно далёких от системной полноты и развёрнутой конкретики, и вырисовывается постоянно пополняемая группа творений великого поэта, инвариант-

ное влияние которых, так или иначе, ощутимо в произведениях Булгакова. В их числе «Евгений Онегин», «Капитанская дочка», «Повести Белкина», «Борис Годунов», стихотворения «Зимний вечер», «Зимнее утро», «Бесы», «Послание Дельвигу» и целый ряд других. В то же время в стороне от этого процесса пока ещё остаётся поэма «Медный всадник», чьё реальное воздействие на Булгакова явилось поистине огромным и предстаёт значительным сегментом в общем контексте воспринятой им пушкинской традиции.

«Петербургская повесть» занимает совершенно особое место в творчестве Пушкина. В этой поэме «воды и камня» создаётся контрапункт из ведущих тем всего его творчества: дела Петра и его города, судьбы России, разгула бунта стихии, вторжения в жизнь героя надчеловеческих сил. Стихия, статуя, человек — так обозначил Ю. М. Лотман три базовых образа-модели, составляющих смысловое ядро поэмы и заключающих в себе универсальное культурно-историческое уравнение². «Поэма о доме»³ — другое сложившееся в науке обозначение «Медного всадника» — тематически принадлежит так называемому «петровскому» контексту Пушкина, который состоит из ряда произведений, где присутствует образ Петра, и знаменует последний этап напрасных попыток поэта вступить в диалог с властью, которые он в последней поэме завершил метафоричным, грозным и провидческим изображением национальной катастрофы⁴.

Это во многих отношениях одно из вершинных творений пушкинского гения, находящееся в глубоком резонансе с алгоритмами российской исторической реальности, по имеющимся свидетельствам властно влекло Булгакова своей тайной⁵ и неслучайно стало для него важнейшим поэтическим инвариантом, ощутимо отзывавшимся своими смыслами в его произведениях.

В «Мастере и Маргарите» сложились своеобразные пути «окликания» Булгаковым пушкинского наследия в ходе реализации им своего сложнейшего замысла, которые исследователи не спешат рассмотреть под углом влияния «петербургской повести». Между тем в уникальном «романе-минипее» XX века оказались использованы важные пушкинские принципы и мотивы, характерные для «Медного всадника» и наследованные писате-

² Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. — М.: Просвещение, 1988. С. 127.

³ Зотов Г. В. Стихия и кумир. Над страницами «Медного всадника» // Истина и жизнь. — 2004. — № 2. С. 38–46.

⁴ Автор статьи подробно рассматривает эти вопросы в своей более ранней работе. См.: Перзек А. Б. Произведения А. С. Пушкина о Петре и поэма «Медный всадник»: эволюция архетипа «отца и сына» // Русская литература. — 2010. — № 4. С. 178–190.

⁵ Бэлза И. Ф. К вопросу о пушкинских традициях в отечественной литературе: на примере произведений М. А. Булгакова. С. 231.

лем-преемником с присущим ему блеском мысли и художественного мастерства.

Попутно отметим, что Булгаков никогда и ни в чём не был подражателем, всегда имея индивидуальное художественное мироощущение, яркий авторский стиль, и шёл своим неповторимым и тернистым творческим путём. Всем своим великим литературным предшественникам, включая сокровенного Пушкина, он творчески наследовал лишь в той мере, в какой это соотносилось с его собственными концептуальными замыслами, глубоко трансформируя при этом инварианты и никогда не облегчая себе работу ремейком. Этот же яркий булгаковский «почерк» проявился в «Мастере и Маргарите» применительно к инвариантным смыслам «Медного всадника».

Пушкинская поэма со зловещим всадником, имеющим мистическую ипостась и горделиво возвышающимся в «кромешной мгле» над сотворённым его «волей роковой» обречённым на бедствия градом, и образом несчастного, обездоленного им человека, явилась итогом размышлений великого художника-мыслителя и историка над личностью Петра и феноменом властной силы, которая стремилась определять ход событий, распоряжаться судьбами людей, подчиняя их своим замыслам. Последствия властных деяний поэт повсеместно наблюдал в различных проявлениях своей эпохи, находился в сфере прямого контакта с властью, всю жизнь чувствовал простёртую над собой властную руку и стремился сохранить от неё свою «внутреннюю свободу». О власти он писал в «Стансах», «Арапе Петра Великого», «Полтаве», «Моей родословной», «Капитанской дочке», «Борисе Годунове», «Исторических заметках», «Истории Петра», «Пире Петра Великого». «Петербургская повесть» выделяется из этого контекста своей всеобъемлющей концепцией деспотической власти, в которой, по точному определению С. Г. Бочарова, «петербургское и человеческое... несоизмеримые величины»⁶.

Таким образом, пристальное обращение к проблемам власти в России и выход в своей последней поэме на историософский уровень их осмысления, определивший ранее неизвестный русской словесности масштаб обобщений и характер образности, были для Пушкина с его особым даром поэтической всеохватности неизбежным творческим действием, отвечающим насущным художественным запросам времени, которые он всегда прозорливо понимал. Поэтому поэма «Медный всадник» стала важнейшей составляющей центрального текста русской литературы, у истоков которого стоял великий поэт и которому был тесно причастен Булгаков.

⁶ Бочаров С. Г. Петербургский пейзаж: камень, вода, человек // Новый мир. — 2003. — № 10. С. 138.

На глазах автора «Мастера и Маргариты» происходила смена исторических эпох, победившая власть пришла в облике новых персоналий, формируя свой мир, насаждая свои ценности, по сути и образу правления оказавшись деспотической. В советском обществе проявилась целая система определяемых ею отношений, предстающих в своей уже хорошо знакомой русскому культурному сознанию антиномичности: власть и народ, власть и личность с вариациями власть и художник, власть и несовершенная реальность, подлежащая преобразению. При этом в каждом подобном сегменте неизменно отзывались бинарные оппозиции жестокость / милосердие; добро / зло. Вполне естественно, что тема власти, борьбой за которую была отмечена динамика эпохи, во многом определяя вектор общей направленности советской литературы 20-х — 30-х гг. XX века, явилась в прозе Булгакова центральной и сквозной, вбирая в себя в том числе и сатирическое «Собачье сердце».

Универсальные смыслы «Медного всадника», придающие ему свойства национального мифа, как ни одно другое создание Пушкина оказывались созвучны революционному и постреволюционному времени, попав по этой причине в поле зрения и творческого притяжения писателя. Грандиозные перипетии России в XX столетии: революционный бунт и государственная катастрофа, крушение старой власти, жёсткое силовое внедрение новой властью идеологии утопического проекта, её безжалостная расправа над инакомыслием, трагическая судьба каждого, вовлечённого в исторический водоворот человека, его нравственные и физические страдания, утрата близких, дома, жизни, народные обольщение и народная трагедия, воля сильной деспотической личности — все эти смыслы были заключены в формах поэтики поэмы Пушкина, составляя бесценный творческий арсенал, который широко и конструктивно использовал Булгаков.

Если «Белая гвардия» говорит о крушении старого мира, вбирая в свою концепцию созвучную группу смыслов «петербургской повести», то действие «Мастера и Маргариты» происходит в уже преобразённом, посткатастрофическом мире. Его центром выступает советская Москва, занимающая в романе семантическое место, аналогичное «граду Петра» пушкинской поэмы. Подобно автору строк о нём, пишущему и читающему без лампы при петербургском безлунном свете, Мастер вдохновенно творит свой роман о Понтии Пилате московскими ночами, неожиданно для себя вызывая на свою голову властный гнев. Что касается эсхатологических смыслов поэмы, то здесь у Булгакова их «окликание» носит совсем иной характер, чем в «Белой гвардии»⁷.

⁷ Ефимов Е. С. Эсхатологические предчувствия в русской литературе: («Медный всадник» А. С. Пушкина и «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова) // Ли-

Проявление интертекста «Медного всадника» в романе многообразно и происходит по нескольким линиям, которые составляют его идейный стержень. Прежде всего, укажем на дальнейшее развитие в интерпретации писателя противостояния личности и властной силы по линиям: Иешуа — Понтий Пилат и Мастер — безликая государственная машина, обращённая против бунтующей личности, поскольку сам факт создания произведения со смелой вариацией Евангельского сюжета предстаёт настоящим духовным бунтом против господствующей идеологии атеизма. Отношения Мастера и Воланда — ещё одно направление «властной линии» в романе, тесно связанное с двумя другими. В свою очередь, в нерасторжимом смысловом единстве с ними находится линия Мастера и Маргариты, испытывающая на архетипическом уровне определённое воздействие истории о «бедном» Евгении и его невесте, волею судьбоносных надчеловеческих сил лишённой жизни и соединившихся в смерти за пределами сюжета.

Типология Мастера и Иешуа Га-Ноцри целым рядом присущих им образам базовых черт тяготеет к пушкинскому герою «Медного всадника», в чём можно увидеть, подобно другим аналогичным случаям булгаковского романа, намеренную установку автора. Оба они, как и Евгений, у которого умерла вся родня, несут на себе печать сиротства: Иешуа говорит, что не помнит своих родителей, Мастер, появляясь в романе, оказывается совершенно одинок и никогда не упоминает о наличии кого-либо из близких. Можно отметить и их сопоставимое бездомное состояние: Мастер вслед за Евгением, снимающим «уголок», арендует комнату в цокольном этаже, Иешуа — бродяга (так называет его прокуратор во время допроса), каким стал Евгений после потопа.

«Евгеньевский» архетип с вариациями его проявлений у каждого из героев Булгакова заключается в таких их важнейших свойствах, как неординарность личности, высокая духовность и высокий ум, благородство, исполненность любви к другим (у Мастера — к возлюбленной, как у Евгения к Параше, а у Иешуа — ко всем людям), а также влечение к внутренней свободе и истине, и верность себе в выпавших на их долю испытаниях.

Стоит заметить, что этот герой Пушкина, которого часто принято считать маленьким, жалким человеком с немудрящими мыслями о семейном доме⁸, названном им «приютом смиренным и простым», таковым по большей части не является. Мелкий чиновник, страдающий от безденежья, сирота, он стремится доставить себе «и независимость, и честь»,

тература и религия: Материалы чтений, 15–21 сент. 1996 г., Крым. — Симферополь: КЦГИ, 1996. — С. 20–22.

⁸ У истоков этой парадигмы стояли В. Г. Белинский, А. В. Дружинин, в XX веке её продолжили В. Я. Брюсов, Д. С. Мережковский, Г. П. Федотов, В. В. Сиповский, Д. Д. Благой, Г. А. Гуковский и другие исследователи.

готов добиваться повышения по службе упорным трудом, не используя громкое в прошлом имя предков, которое носит, а потому «дичится знатных». В критической ситуации катастрофы этот герой проявляет самоотверженность и мужество, а также глубокий ум, задаваясь в разгар потопа экзистенциальным вопросом о сущности жизни: сон ли пустой она, насмешка ли неба над землёй, и проницательно постигая зловещую сущность «грозного властелина судьбы». Безумие, овладевшее Евгением, делает его изгоем, одновременно налагая особую печать избранничества и вещего знания истины о «строителе чудотворном». Пушкин создал образ «лишнего человека», который был социально мал в несовершенном, бездушном мироустройстве, но оказался невероятно значителен по своему человеческому потенциалу⁹, парадоксально оказавшемуся для него смертным приговором. По удачному выражению Ю. Н. Борева, «Евгений не попал в круг... участников пира жизни»¹⁰.

Пушкин, прекрасно понимая огромную роль в истории царя-реформатора, именно в «Медном всаднике» очень строг к Петру с позиций человечности, и в этом заключается его абсолютный гуманизм, который возник в семантической сфере Петербурга у самых истоков петербургского текста. В произведении выводятся два полярных героя, отвечающих разным понятиям героического. При этом Евгений оказывается по-своему не только равновеликим Петру, но и выше царя в нравственном, гуманистическом измерении, поскольку в нём, благородном, любящем человеке с онтологическим потенциалом стремлений оказался сконцентрирован мировой смысл, который, фигурально говоря, не увидел, не понял и не сумел оценить Пётр, создав этим почву для катастрофы. Заметим, что изначально не Евгений отверг государство, а сам со всеми своими личными достоинствами был отвержен государственной властью, влача социально жалкое существование и мечтая о «местечке».

Всем строем своего произведения с глубоко спрятанными потаёнными смыслами в виду высочайшего цензора, Пушкин выступал на стороне бедного чиновника — социальной маски, которая скрывала истинное пушкинское понимание оскорблённой человеческой личности с заложенной в ней искрой Божьей в мире петербургского бездушия, где царят «скука, холод и гранит». Поэт выражал этим негодование не только «кумиру на бронзовом коне», но в немалой мере и современной ему власти, связанное с его собственной не востребованностью, поскольку он был вынужден служить

⁹ Перзек А. Б. Фольклорно-мифологические мотивы поэтики образа Евгения в поэме А. С. Пушкина «Медный всадник» // *Философия и человек*. — 2010. — № 1. С. 50–59.

¹⁰ Боров Ю. Н. Искусство интерпретации и оценки: Опыт прочтения «Медного всадника». — М.: Сов. писатель, 1981. — С. 227.

в малом придворном чине камер-юнкера, хотя в своё время очень надеялся стать верным наперсником царю в серьёзных государственных делах на благо Отечества.

Понимание реального масштаба героя «петербургской повести», которому в своё время литературной критикой был вынесен строгий «приговор» («Евгений бледен как лицо... такой великой поэмы, где всё ясно, определённо, пропитано поэзией, доведено до крайних пределов изящества», — писал, например, А. В. Дружинин¹¹), необходимо для успешного изучения его влияния на булгаковских персонажей из «Мастера и Маргариты», зримо находящихся в семантическом пространстве притяжения этого образа.

В образе избитого, опасаящегося смерти и принявшего её Иешуа, и во многом составляющим с ним семантическое единство образе Мастера, оказавшегося в клинике для умалишенных, Булгаков развивает осмысленную Пушкиным в образе Евгения проблему ужасающей беззащитности человека перед деспотическим насилием, зависимости его судьбы от надчеловеческих сил, неизбежности страданий за «мыслепреступление» против них и обречённость на гибель в мире, лежащем во зле. При этом он успешно использует в романе пушкинский художественный принцип сопряжения «бесконечно великого и бесконечно малого», по выражению В. Я. Брюсова¹², достигая такой же гуманистической наполненности своей концепции. Подобно Евгению, Мастер и Иешуа как образные изводы единого героя невольно оказываются в непосредственном, «фамильярном» контакте с соответствующими властными фигурам: Воландом и Понтием Пилатом, каждая из которых заключает в себе различную степень преемственности с Медным всадником в мире романа. Знаменательным с позиций пушкинских традиций выглядит у Булгакова то обстоятельство, что Иешуа, поднявшего в своих высказываниях религиозно-философский бунт против земной власти с её насилием над человеком, отправляет за это на смерть Всадник Золотое Копьё, выступая в момент принятия рокового решения проводником власти императора Тиберия.

Мастера и его возлюбленную забирает из мира живых Воланд, в последней сцене предстающий летящим над подвластным ему миром чёрным всадником. Он подобен своему пушкинскому инварианту, находящемуся «в необозримой вышине», который погубил невесту Евгения и его самого.

Но судьба Мастера имеет и вторую составляющую, связанную с вариативным, тонким художественным ходом, в котором ощутима всё та же инвариантная семантика «Медного всадника». Написав свой роман и этим

¹¹ Дружинин А. В. Литературная критика. — М.: Сов. Россия, 1983. С. 76.

¹² Брюсов В. Я. Медный всадник // Брюсов В. Я. Собр. соч.: в 7 т. — М.: Худож. лит., 1975. Т. 7. С. 46.

поднявшись на духовный бунт, он сталкивается не непосредственно с главной властной фигурой современности, которая в творении Булгакова находится в области умолчания. Его преследуют и губят мелкие служители властной воле Ариман и Латунский (фамилия этого критика косвенно связана с медью, входящей в состав латуни), устроившие роковую для него травлю. Это проявление в формах поэтики булгаковского произведения того же знакомого пушкинского мотива преследования властью человека, выраженного в поэме пластикой «тяжело-звонкого скаканья» Медного всадника, который простирает карающую руку над виновным в бунте, бегущим Евгением.

Иешуа и Мастер в наследование пушкинскому герою посещают особая форма вещего безумия. Они, как и Евгений, полны «внутренней тревоги» и становятся изгоями в мире, в котором живут. Подобно ему, они прозорливы, и потому опасные для власти безумцы, поднявшие против неё бунт. Мастер, по справедливой мысли Б. В. Соколова, ещё один «лишний человек» в литературе своего времени, «затравленный в земной жизни...»¹³, что справедливо в равной мере и по отношению к Иешуа. Этого героя безумным преступником называет Понтий Пилат и запрещает страже общаться с ним, поскольку он произносит речи, страшные для существующего порядка вещей, и, возможно, ещё потому, что бродячий философ, настойчиво исповедуя «крамольные» идеи изначальной доброты людей и грядущего падения земной власти, не задумывается о том, что ставит на карту свою жизнь.

В образе Мастера мотив безумия получает ход, по своему сюжетному развороту выходящий за видимые грани пушкинского инварианта, поскольку герой, подвергшийся насилию, попадает в психиатрическую больницу с явными симптомами болезни, общается с медперсоналом, тайно покидает палату и встречается с Иваном Бездомным, а в реальном времени кончает там свои дни. Однако семантика «евгеньевского» литературного типа, тем не менее, в этих формах поэтики не нарушена, поскольку Евгений после полученного потрясения из-за гибели Параша отстраняется от окружающих людей в своём особом состоянии. Более того, этот «безумец бедный», как называет его автор, смотрит на лик «державца полумира» и бросает ему вызов, совершая по всем царящим канонам безумный поступок. Подобным ему в своей безумной сути выглядит создание Мастером романа об Иешуа и Понтии Пилате в тяжёлой атмосфере 1930-х годов, в период разгула атеизма, а затем его публикация, обрушившая на голову творца державный гнев.

¹³ Соколов Б. В. Булгаковская энциклопедия. — М.: Локид; Миф, 1997. С. 312.

Такая опасная для «трижды романтического Мастера» самозабвенность, характерная и для мудрого, и одновременно наивного Иешуа, обречь себя на гибель откровенным изложением своих мыслей, тоже берёт исток в образе бедного чиновника, обратившегося к Медному всаднику со словами: «Ужо тебе!», которые воплощали духовную потребность произнесшего их героя выразить свой приговор господствующему кумиру, и в его последовавшей реакции открывали всю глубину духовного величия и одновременно беззащитности Евгения.

Следует подчеркнуть, что это были всего лишь слова, но именно они привлекли к «дрожащей твари»¹⁴, каким по своему месту в мире казался некоторым исследователям произнесший их герой, пристальное внимание «бесконечно великой» величины — Медного всадника. Ранее он показательно был «обращён к нему спиной», и только после прозвучавших роковых слов повернул своё возгоревшееся огнём гнева лицо и оставил ради его преследования свой пьедестал.

Эта сцена явилась новаторским откровением великого поэта-мыслителя и своей символикой навсегда вошла в широкий культурный обиход. Её чеканная пластика и неисчерпаемые смыслы, вещие слова, обращённые к деспотической власти с карающей рукой, способствовали раскрытию неизбежной судьбы того, кто оказался обречён их произнести. Булгаков выразил свою глубокую причастность этому наследию масштабом и характером интертекста «Медного всадника» в романе «Мастер и Маргарита», где судьбой героев сказал о своей собственной судьбе подобно тому, как в поэме это сделал Пушкин.

Автобиографизм, пришедший в поэтику образа Евгения многими путями, предельно сокращал дистанцию между ним и автором. Евгений — сокровенный пушкинский образ, равному которому в этом качестве в творчестве поэта нет. Создавая «евгеньевский» тип героя, воплощая и концентрируя в нём свою философию человека и власти, великий художник наделил его рядом черт и придал ему ряд жизненных положений, соотносимых со своими. Не отходя от глубокой и точной типизации при изображении истории человека с достойным именем, чистой душой, «мыслью семейной», ярким ощущением «самости» в бездушном городе Медного всадника и правды об этом грозном «властелине судьбы», Пушкин в то же время не по букве, но по духу спроецировал на Евгения свой жизненный путь и свои ценности. Так он оказывался участником сюжетного действия с потопом, утраченным счастьем, безумием и прозрением, бунтом и преследованием статуй, которое изобразил в «Медном всаднике», а также с финалом вытеснения сокровенного героя из жизни, который роковым

¹⁴ Мережковский Д. С. Пушкин // Пушкин в русской философской критике: Конец XIX — первая половина XX в. — М.: Книга, 1990. С. 143.

образом оказался провидческим и ожидал его самого. Последнее читательское впечатление от текста поэмы — тело Евгения на пороге разорённого дома как символ насильно оборванной любви и жизни. А вскоре с Пушкиным случится то, что будет описано словами: «Погиб поэт...», и он, обессиленный, трагически покинет мир в своём семейном доме...

Сам принцип художественного автобиографизма Пушкина в его поэме был творчески воспринят Булгаковым и по-своему осуществлён в поэтике образа Мастера с таким же, как у поэта, предощущением своего ухода из жизни. После земных мытарств, настигших его по причине конфликта с властью, создатель романа об Иешуа и Понтии Пилате покидает этот мир вместе с возлюбленной, подобно Евгению, ушедшему вслед за невестой. И если Пушкин на этом завершает повествование, то Булгаков продолжает подразумеваемый, но сюжетно неразвёрнутый в поэме миф о встрече влюблённых в лучшем мире изображением посмертия Мастера, которому дарованы покой и счастье вечного пребывания рядом с Маргаритой в доме для двоих. В жестокой реальности это для них было невозможно, равно как и для пушкинского героя с его Парашей, и для самого Пушкина в его семейном доме с любимой женой в кругу детей, о которых только мечтал его в немалой степени литературный alter ego Евгений.

Булгаков с блеском использовал условность, яркую игру воображения, сюжетно трансформируя реальные события и личностные черты. Но в этих формах он не отступил от жизненной правды, нашёл вслед за пушкинским стремлением обрести инобытие в Евгении, верный способ оставить свой собственный неповторимый образ в романе, который писал до последнего дыхания, и более того, даже взять в него с собой преобразённую в Маргариту, но не лишённую от этого узнаваемой конкретики живых черт, свою верную подругу Елену Сергеевну. Совершенно очевидно, что, будучи зрелым, самостоятельным творцом, Булгаков шёл своим шагом по пути глубокого проникновения автора в героя, проторенном Пушкиным в «Медном всаднике», приняв его в свой активный авторский арсенал и творчески воплотив в художественной плоти «Мастера и Маргариты».

О новаторском продолжении пушкинского инварианта позволяет судить и мистическое смысловое измерение романа. В поэме оно присутствует в семантике описания открывшейся Евгению на площади через год после событий тёмной надчеловеческой природы статуи царя, которая наводила ужас в окрестной мгле, а также в другой сцене, когда оживший статуарный «державец полумира», озарённый «луною бледной», преследует беглеца. Этот не фиксируемый в реальности мистический контакт героя с потусторонней силой создавал по воле автора двойственность в семантике изображаемого, которое в свете реалистического взгляда представало фантомом полубезумного от горя человека, чья смерть на пороге пустого дома не выходила

за рамки естественных причин. Пушкин, таким образом, воплотил в своей сюжетной интерпретации принцип двоимирия и эффект тайны.

Булгаков, наследуя ему, даёт всеми средствами романного жанра в линии Мастера и Маргариты развёрнутое в повествовании изображение контакта главных героев с нечистой силой, расширяя его и на целый ряд других персонажей, начиная с Берлиоза и Ивана Бездомного. В этом оказался реализован потенциал семантики Медного всадника, ужасного в «петербургской повести» для всех обитателей города, подвластного ему.

В двоимирии романного хронотопа уход Мастера из жизни имеет две параллельные сюжетные версии и окутан тайной. И если в профанном измерении в психиатрической лечебнице умирает никогда не покидавший её больной, то в несуществующем для окружающих сакральном пространстве романа героя и его Маргариту (тоже умершую в своей квартире) похищает Воланд со свитой. Так, несмотря на глубокие внешние различия в формах и подробностях сюжетной подачи этих событий Пушкиным и Булгаковым, сама структура их у писателя XX века позволяет улавливать художественный опыт и интертекст «Медного всадника».

Ещё одним подтверждением чрезвычайно тесной связи романа с поэмой служит мастерски созданный в нём образ безбожной, безблагодатной Москвы как продолжение подобных граней семантики пушкинского произведения при воплощении ненастного, холодного Петербурга, и образ народа, который так же, как и в пушкинском изображении на берегу клочущей Невы, у Булгакова падок до развлечений, не осознаёт во время представления Воланда в «Варьете» опасности происходящего и массово терпит бедствие.

Подведём некоторые итоги. Очевидно, что Булгаков был глубоко погружён в философские смыслы мифа о Медном всаднике и активно интерпретировал их, создавая свой роман о могучих властных силах и хрупкой, обречённой стать их жертвой, обаятельной в своём духовном облике человеческой личности — носителя высшей истины и любви, чья история, как и история пушкинского героя в «петербургской повести», выступала мерой состояния мира по шкале добра и зла, была остро современна и судьбоносна для автора. Писатель далеко отрывался от пластических форм и сюжетного рисунка инварианта, чему закономерно способствовали и другая эпоха, и особенности замысла, но в то же время ориентировался на его образы, идеи и структурно-семантические принципы. В целом в «Мастере и Маргарите» на концепцию героя и смысловое ядро философии власти приходится разный удельный вес пушкинского влияния. Булгаков всё же решал во многом иные творческие задачи, чем его великий предтеча.

Важно отметить, что сопоставительный анализ великих произведений разных веков становится наглядной демонстрацией действия конкретных

механизмов в области преемственности традиций и процессах формирования сверткестов русской литературы, к изучению которых обращено пристальное внимание современного литературоведения¹⁵. В данном случае речь идёт о Пушкинском сверткесте. К его огромному семантическому пространству в XX веке, реальные контуры которого науке о литературе ещё предстоит обозначить, несомненно, принадлежит Булгаков вместе с целой плеядой создателей русской словесности советского периода.

Переключки и схождения романа «Мастер и Маргарита» с поэмой «Медный всадник», составляя важнейшую зримую сторону его общей нарративной конструкции, одновременно дают возможность судить о яркой силе, независимости смелых художественных решений и головокружительной глубине светлого булгаковского дара, позволившего его обладателю осмыслить гжучую современность в преломлении вечных истин и ценностей, воспринятых им от Пушкина.

Во влиянии «Медного всадника» на булгаковскую прозу существует ещё один аспект, касающийся самой пушкинской поэмы. Здесь проявляется действие закономерности, указание на которую находим у М. М. Бахтина. «Пытаясь понять и объяснить произведение только из условий его эпохи... — писал учёный, — мы никогда не проникнем в его смысловые глубины... Произведения разбивают грани своего времени, живут в веках, то есть в большом времени, причём часто (а великие произведения — всегда) более интенсивной и полной жизнью, чем в своей современности... В процессе своей посмертной жизни они обогащаются новыми значениями, новыми смыслами; эти произведения как бы перерастают то, чем они были в эпоху своего создания»¹⁶.

Мысль М. М. Бахтина, на наш взгляд, оказывается вполне применима и к показательному в этом плане явлению масштабной интертекстуальной востребованности в творчестве Булгакова и его соратников по литературному цеху «петербургской повести», созданной в прошедшую эпоху. Подобное органичное воплощение придавало импульс «посмертной жизни» гениальному пушкинскому творению. Представ в своеобразной ипостаси инвариантного текста, оно подтвердило и нарастило в исторических реалиях другого века свои немеркнущие вечные смыслы. В новых текстах нашли своё продолжение и их проникновенная точность и глубина, и совершенство поэтических форм, в которые их облёк Пушкин.

¹⁵ См.: Меднис Н. Е. Сверткесты в русской литературе. — Новосибирск: Изд-во ГПУ, 2003. — 170 с.; Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды / В. Н. Топоров. — СПб.: «Искусство—СПб», 2003. — 616 с.; Гаспаров Б. М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. — Москва: НЛЮ, 1996. — 352 с.

¹⁶ Бахтин М. М. Ответ на вопрос редакции «Нового мира» // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. — М.: Худож. лит., 1986. С. 504.

Борис Александрович Покровский

театральный режиссер,

PhD — Northwestern University, университеты Нордвестерн и Лойола

**О ЧЕМ БЕСЕДОВАЛ ВОЛАНД С БЕРЛИОЗОМ:
ФИЛОСОФСКИЕ ПРОБЛЕМЫ РОМАНА БУЛГАКОВА
«МАСТЕР И МАРГАРИТА»**

В статье дан анализ философского содержания разговора Берлиоза, Бездомного и Воланда в первой и третьей главах романа Булгакова. В основе данной статьи лежит представление, что именно в разговоре этих трех лиц читатель и критик и найдут ключ к тайне романа.

Ключевые слова: Булгаков, Кант, онтологическое доказательство.

В литературной критике романа Булгакова Мастер и Маргарита¹, которая за четверть века после его издания насчитывает в своем активе многие десятки статей и книг, разговор Берлиоза, Бездомного и Воланда в первой и третьей главах почтён до странности непонятым молчанием. Даже те авторы, которые специально занимаются философской проблематикой романа, обращаются в поисках ключа к его многочисленным загадкам, к таким авторам, как Григорий Сковорода² или Николай Бердяев³, а иногда и к марксистским социально-философским схемам⁴, что не находит никакого обоснования ни в тексте романа, ни в архивах писателя, имеющих отношение к созданию этого текста. В основе данной статьи лежит представление, что именно в разговоре этих трех лиц читатель и критик и найдут ключ к тайне романа.

В критике было высказано мнение, что с текстом Булгакова не следует обращаться как с зашифрованным кодом и что он, следовательно, не ну-

¹ Михаил Булгаков, *Белая гвардия*. Театральный роман. Мастер и Маргарита (Москва, 1975). При цитировании текста страницы указаны в скобках после цитаты.

² Галинская И. «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова: К вопросу об историко-философских источниках романа // *Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка*, 42, № 2 (1983), стр. 106–115.

³ Andrew Barratt. *Between the Two Worlds: A Critical Introduction to The Master and Margarita* (Oxford, 1987).

⁴ Утехин Н. Исторические грани вечных истин («Мастер и Маргарита» Михаила Булгакова) // *Современный советский роман. Философские аспекты*. Л., 1979. С. 194–224.

ждается в раскодировании⁵. «Все просто», как сказал лукавый Воланд (435). Действительно, существует ли она, эта тайна романа, или это простая риторика, так сказать, оборот литературоведческого жаргона? Я думаю, что уже сам факт наличия не просто многообразной трактовки деталей, но фундаментально взаимоисключающих толкований текста романа свидетельствует в пользу признания «тайны», «кода». Сейчас, при достаточной критической разработанности многих проблем булгаковского текста, вполне допустимо сделать некоторые обобщения.

Среди тех проблем, которые вызвали противоречащие друг другу решения, три представляются мне ключевыми:

1. Первая проблема такова: является ли роман Булгакова христианским по своей сути или это «Евангелие от дьявола»? Чьим голосом говорит автор? Булгакова обвиняют в заигрывании с дьявольскими силами⁶, а то вдруг о романе пишут, что он открыл советскому читателю истину Евангелия, хотя и в индивидуальной авторской трактовке. Наконец, значительная часть критиков сходится во мнении, что роман дает ответы на вопросы, поставленные историей и социальной реальностью, в духе гуманизма. Утверждения последнего толка тоже распадаются на две взаимоисключающие группы: одни видят в романе источник религиозного гуманизма, другие — безрелигиозного гуманизма⁷.

2. Решение второй проблемы отчасти вытекает из взгляда на первую. Сама проблема, по отношению к первой, более частного характера; в чем тайна судьбы Мастера, почему Булгаков дал ему покой, а не свет? По большей части ответы на этот вопрос сводятся к следующему: Мастер проявил малодушие в борьбе за свой роман, отступился от своего дела, а заодно и от любви беззаветно преданной ему Маргариты. В поддержку этой точки зрения обычно ссылаются на утверждение, имеющееся в тексте романа, о том, что трусость — самый тяжкий порок. По мнению приверженцев этой трактовки, Мастер и проявил эту самую трусость, за что и был наказан лишением «света». Парадоксальным образом при этом проходит мимо внимания факт, что самое это утверждение произносится на страницах «романа» Мастера и, следовательно, именно он и является источником этой мысли. Возможно возражение, что никакого противоречия в этом нет:

⁵ Лидия Яновская. Творческий путь Михаила Булгакова (Москва, 1983), с. 276. М. Чудакова придерживается прямо противоположной точки зрения: «Первые главы романа предстали перед слушателем как нечто нуждающееся в разгадывании», пишет она (М. Чудакова. Жизнеописание Михаила Булгакова [Москва, 1988], с. 461).

⁶ Боков Н. Немного о романе Булгакова: точка зрения // Русская мысль, 28 марта 1985 г., с. 13; Солженицын А. Бодался теленок с дубом (Париж, 1975), с. 258–260.

⁷ Таковую интерпретацию роман получил во многих критических разборах, вышедших в Советском Союзе непосредственно после публикации романа.

вполне можно сформулировать принцип, но оказаться неспособным реализовать его в жизни. Отсюда и наказание⁸.

3. Третья проблема, на первый взгляд, выходит за пределы области этических ценностей, относится скорее к плану выражения текста. Это проблема внутренней целостности романа, которую можно сформулировать в виде следующего вопроса: достигнуто ли автором гармоничное сцепление его составных частей? Среди тех, кто эту проблему заметил и выделил, превалирует негативный взгляд в ответе на нее. В самом крайнем своем выражении он сводится к тому, что такое внутреннее единство отсутствует. Более мягкие критики допускают наличие формальных связей между разнородными по содержанию частями⁹.

Прежде всего, как структурируется текст романа исследователями Булгакова? В нем чаще всего выделяются три группы сцен, или три сюжетные линии: современная Москва с похождениями дьявольской шайки, романтическая история Мастера и Маргариты и, наконец, «текст в тексте», «роман в романе», исторический пласт — история бродячего проповедника Иешуа Га-Ноцри и жестокого пятого прокуратора Иудеи Понтия Пилата. Из такой раскладки естественно вытекает связь истории Мастера и истории Иешуа — история творца и его творения, — но действительно непонятно, зачем Булгакову понадобилось разбить современную часть на две сюжетные линии, зачем наряду с драматическим повествованием о Мастере и Маргарите введена целая серия сцен о веселых приключениях бывшего регента Коровьева и говорящего кота Бегемота и не всегда веселых, но зато поучительных последствиях этих приключений. Поиски формально-структурных связей в данном случае вряд ли помогут, потому что их нет. И хотя никто не сомневается, что вполне правомерно ставить и исследовать проблему художественного равновесия и единства романного текста в формальных художественных категориях, однако я полагаю, что в случае булгаковского текста решение может быть найдено только при расширительном толковании: при переходе от рассмотрения формально-структурных связей разных сюжетных линий к анализу структуры романной действительности.

⁸ Эта трактовка типична для подавляющего большинства критических и аналитических разборов романа. В данной статье читатель найдет иную точку зрения, ранее, насколько мне известно, никем не предложенную.

⁹ Крайней точки зрения придерживается А. Колин Райт, написавший первую биографию Булгакова. Вот что он пишет: “The Master and Margarita is not a tidy work, nor does it represent a logically structured argument: like many a great book, ultimately its greatness lies in its power to evoke responses intuitively from the reader. It also contains a great deal of simple entertainment, fantasy, and comedy which has no inherent significance.” A. Colin Wright, *Mikhail Bulgakov: Life and Interpretations* (Toronto, 1978), p. 261.

Мир булгаковского романа гармонически сбалансирован. Он построен с соблюдением принципов синхронии и диахронии и с глубоким пониманием соотношения онтологии и эпистемологии. Читателю представлены два синхронных среза реальности: современная Булгакову Москва и Ершалаим Иисуса Христа и Понтия Пилата. Эти две реальности не заданы, однако, как онтологическая данность. Они представлены читателю в виде двух описаний: текста современного повествователя и текста Мастера. Оба текста не являются единственными описаниями данной реальности: текст повествователя соотнесен с отчетом о тех же событиях, данным следствием, причем «культурные люди стали на точку зрения следствия» (800); описанию Мастера даны несколько соответствий — Евангелия, тексты Филона Александрийского, Иосифа Флавия, Тацита (косвенно), Давида Фридриха Штрауса, поэма Ивана Бездомного и, наконец, изложение взглядов Берлиоза, отражающих наиболее радикальные воззрения Тюбингенской школы исторической критики библейских текстов. Далее я коснусь более детально проблемы непосредственных источников христологических взглядов Берлиоза.

Из двух описаний современности одно представляет мир как совокупность естественного и сверхъестественного (текст повествователя), другое упраздняет все сверхъестественные моменты и дает рационально-атеистическую картину мира. Точно так же Мастер скрупулезно устраняет из евангельской картины мира все сверхъестественные детали, осуществляя, таким образом, процесс демифологизации этого описания, подобно тому как это сделал в 1835 году в своей Жизни Иисуса Штраус, а вслед за ним Эрнест Ренан, Лев Толстой и, в двадцатом веке, Анри Барбюс¹⁰. Булгаков, однако, не ограничивается безличной постановкой вопроса о критериях истинности того или иного представления о мире — он дает индивидуальный ответ на вопрос: каков же все-таки мир, в котором мы живем?

Аксиоматическое основание для понимания структуры действительности задано как раз в разговоре Воланда и литераторов, хотя разговор этим и не исчерпывается. Тематически он сводится к обсуждению и анализу четырех проблем, которые тут же и формулируются. Определим их как проблемы: 1. существования Бога, 2. существования дьявола, 3. существования Иисуса Христа и, наконец, 4. позиции и роли человека в мире.

¹⁰ К настоящему времени источники, которыми пользовался Булгаков, описаны достаточно подробно. Известно, что книги перечисленных авторов были в числе его источников по христологии. Роман Мастера о Понтии Пилате в том, что касается изображения Иисуса Христа, представляет собой еще одну разновидность рационалистического подхода к проблеме, типичного для критической школы анализа библейских текстов, возникшей в XIX веке. Главный вопрос романа заключается в том, насколько взгляды Мастера отражают взгляды самого Булгакова.

Центром разговора литераторов с Воландом является та его часть, где они говорят о Боге. Вот этот текст:

— Простите мою навязчивость, но я так понял, что вы, помимо всего прочего, еще и не верите в бога?...

— Да, мы не верим в бога, — ...ответил Берлиоз...

— Вы — атеисты?

— Да, мы — атеисты, — ответил Берлиоз...

— Но позвольте вас спросить, — ...заговорил заграничный гость, — как же быть с доказательствами бытия божия, коих, как известно, существует ровно пять?

— Увы! — с сожалением ответил Берлиоз, — ни одно из этих доказательств ничего не стоит, и человечество давно сдало их в архив. Ведь согласитесь, что в области разума никакого доказательства существования бога быть не может.

— Bravo! — вскричал иностранец, — bravo! Вы полностью повторили мысль беспокойного старика Иммануила по этому поводу. Но вот курьез: он начисто разрушил все пять доказательств, а затем, как бы в насмешку над самим собою соорудил собственное шестое доказательство!

— Доказательство Канта, — тонко улыбнувшись, возразил образованный редактор, — тоже неубедительно. И недаром Шиллер говорил, что кантовские рассуждения по этому вопросу могут удовлетворить только рабов, а Штраус просто смеялся над этим доказательством.

Предложение Берлиоза отправить Канта «за такие доказательства года на три в Соловки» вызывает следующую реакцию Воланда:

— Именно, именно, — закричал он... — ему там самое место! Ведь говорил я ему тогда за завтраком: «Вы, профессор, воля ваша, что-то нескладное придумали! Оно, может, и умно, но больно непонятно. Над вами потешаться будут».

— Но, — продолжал иноземец... обращаясь к поэту, — отправить его в Соловки невозможно по той причине, что он уже с лишком сто лет пребывает в местах значительно более отдаленных, чем Соловки, и извлечь его оттуда никоим образом нельзя, уверяю вас! (428–430)

Даже на самый поверхностный взгляд, этот текст содержит такое количество материала самой первостепенной важности, что несомненно нуждается в комментарии и анализе.

В одной работе о Булгакове имеется такое утверждение: «Бога, как помнит читатель, среди персонажей романа нет»¹¹. Автор этого заявления не учитывает, что традиция, в рамках которой Булгаков подходит к проблеме Бога, отличается, скажем, от традиции гетевского «Фауста», где Бог

¹¹ Лидия Яновская. Указ. соч., с. 249.

представлен в прологе как онтологическая данность. Из этой сцены не следует, естественно, делать прямых выводов о философских воззрениях Гете, поскольку вся она не что иное, как литературная условность определенной традиции и жанра. Булгаковский подход к проблеме, в отличие от гетевского, сугубо философский, и поставлена проблема так, как современная философия только и может ее поставить: в эпистемологическом аспекте. Так что, в противоположность тому, что утверждает вышеупомянутый критик, Бог в романе есть. Более того, Булгаков решает в романе не только «свои — художественные — задачи»¹², он решает именно богословские вопросы, ибо без решения этих вопросов не видит возможности найти ответ на мучившие его загадки бытия.

В утверждении Воланда о доказательствах бытия Божия («коих, как известно, существует ровно пять») кроется больше подводных камней, чем может показаться на первый взгляд. Начать хотя бы с того, что доказательств больше, чем пять, даже больше, чем десять. Можно предположить, что Воланд вовлек в сферу рассмотрения только те, которые он посчитал главными, или те, которые «начисто разрушил» «беспокойный старик Иммануил», соорудив «собственное шестое».

Иммануил Кант обратился к проблеме рациональных доказательств три раза. Впервые он имел с ней дело в 1763 году в трактате «Единственно возможное основание для доказательства бытия Бога», где рассмотренное им доказательство получило не только благожелательную оценку, но было признано единственно возможным (так называемое онтологическое доказательство). Эта работа была написана в докритический период. Второй раз эта проблема стала предметом анализа в «Критике чистого разума», главном труде философа, который создавался в период с 1769 по 1781 год. В этом труде Кант подверг свою позицию 1763 года радикальному пересмотру, и теперь возможности чистого разума в анализе бытия Бога были сведены философом к нулю — а сами доказательства отвергнуты как несостоятельные. Уже в этой работе Кант говорит о своем собственном доказательстве, основания которого лежат не в области чистого разума, функцией которого является теоретическое познание, а в сфере практического разума, связанного, по кантовской схеме, с практической деятельностью человека. Это и есть то самое моральное доказательство, которое было отвергнуто Шиллером и осмеяно Штраусом. Детальная разработка этой проблематики представлена Кантом в Критике практического разума, которая вышла шесть лет спустя после первой критики (в 1787 году).

Но вот курьез: обобщив опыт предшествующей теологии в своей первой критике, Кант свел все существовавшие к тому времени доказательства

¹² Там же, с. 248.

к трем и в своих рассуждениях именно с этими тремя и имел дело. Его утверждение относительно количества доказательств категорично и никаких толкований не допускает: «Первое доказательство называется физикотеологическим, второе — космологическим, а третье — онтологическим. Других доказательств нет и не может быть»¹³. Анализируя эти доказательства, Кант приходит к выводу, что два первых по сути являются вариантами третьего (онтологического) — вывод, к которому он пришел ранее в работе 1763 года.

Что же, Воланд не удосужился внимательно прочитать Канта, и последний разрушил не все пять, а все три (или даже одно), и в насмешку над самим собою соорудил собственное четвертое (или даже только второе) доказательство? И тогда доказательство, представленное Воландом Берлиозу, было не седьмое, а пятое (или третье?), и третья глава в романе должна называться «Пятое доказательство» (или, чтобы уж быть научно точным, «Третье доказательство»)? Откуда Булгаков берет цифру пять, когда говорит о рациональных доказательствах? В истории западного богословия эта цифра связана только с одним именем — Фомы Аквината. Это он, отвергнув онтологическое доказательство Ансельма Кентерберийского как не имеющее доказательной силы, изобрел свои знаменитые пять путей к Богу¹⁴. Причина, по которой это число оказалось в тексте романа связанным с именем Канта, кроется скорее всего в том, что Булгаков, очевидно, не обращался непосредственно к текстам ни Фомы, ни Канта, и наиболее знаменитый в богословии случай формулирования доказательств соединился в его сознании с наиболее знаменитым случаем, когда доказательства были отвергнуты, в одно целое. Такое предположение находит, как мне представляется, некоторое подтверждение в фактах, касающихся булгаковского архива. Литература, которую Булгаков изучал в связи с вопросами христологии, обширна и включает, помимо его постоянного источника информации — Энциклопедического словаря Брокгауза-Ефрона, — длинный ряд названий. Раздел же архива, озаглавленный «О Боге», оказался пустым — там нет даже выписок из Энциклопедического словаря. Это не значит, однако, что Булгаков не располагал никакой информацией по данному вопросу — текст романа этому свидетельство. Анализ романного материала с непреложностью заставляет не только увидеть знание деталей, но и предположить наличие определенной и продуманной концепции со стороны автора.

Есть веские основания предположить, что Булгаков внимательно читал статьи Энциклопедии Брокгауза-Ефрона по вопросам богословия. Несом-

¹³ Иммануил Кант. Критика чистого разума. Сочинения в шести томах, том 3 (Москва, 1964), с. 516.

¹⁴ Saint Thomas Aquinas. Basic Writings (New York, 1944), pp. 22–23.

ненно, например, что оценка Берлиозом морального доказательства Канта дословно восходит к следующему месту из статьи «Бог», помещенной в четвертом томе Энциклопедии:

Так как Кантово доказательство утверждает бытие личного Бога, то против него восстают все пантеисты: Фихте, Шеллинг и Гегель порицают его довольно резко и Шиллер говорит, что Кант проповедует нравственность, пригодную только для рабов. Штраус насмешливо замечает, что Кант к своей системе, по духу противной теизму, пристроил комнатку, где бы поместить Бога¹⁵.

Эта статья уделяет значительное место проблеме рациональных доказательств бытия Бога. Автор статьи пишет:

Доказательств бытия Бога существует четыре вида: космологическое, телеологическое, онтологическое и нравственное. Ввиду того, что все известные нам народы (или почти все) имеют религию, и как Цицерон и Аристотель говорят, нет народа без веры в Бога, — считают еще и пятое доказательство — историческое¹⁶.

Очевидно, однако, что Булгаков не мог опираться на это место из статьи, поскольку нравственное доказательство Канта в этом обобщении уже входит в число пяти доказательств, а историческое доказательство не является рациональным. Другая статья Энциклопедии Брокгауза-Ефрона могла дать Булгакову искомую цифру:

Бытие Бога может быть доказано *a posteriori*, из явлений: во-первых, движение предполагает неподвижного первого двигателя; во-вторых, цепь причин и следствий не может идти в бесконечность — нужно предположить существование первой причины; в-третьих, случайное предполагает необходимое; в-четвертых, все предметы различаются качественно и по степени совершенства представляют лестницу, следовательно, должно быть нечто, представляющее высшую ступень реальности и совершенства; в-пятых, целесообразность заключает в себе указание на Бога как источник ее¹⁷.

Эти пять доказательств являются рациональными по своей природе, хотя они включают только апостериорные, то есть эмпирические доказательства. Как уже было сказано, Фома отверг априорное рационалистическое доказательство — онтологическое доказательство Ансельма Кентерберийского. В статье «Бог» Булгаков мог почерпнуть сведения о роли Канта в разрушении представлений о доказательной силе рациональных аргумен-

¹⁵ «Бог», Энциклопедический словарь, изд. Ф. А. Брокгауз и И. А. Ефрон. Т. IV (С.-Петербург, 1891), с. 208. Подчеркнутый мною текст почти дословно воспроизведен Булгаковым в разговоре Берлиоза и Воланда, приведенном выше.

¹⁶ Там же, с. 207.

¹⁷ «Фома Аквинат», Энциклопедический словарь, т. XLI, с. 945.

тов. И опять поражает совпадение словесных формулировок, которые Булгаков вложил в уста Берлиоза, а затем Воланда, с текстом Энциклопедии:

Все изложенные доказательства нашли сурового и не вполне справедливого критика в лице Канта, который не только отрицает силу и обязательность этих доказательств, но и не признает возможным найти какое бы то ни было доказательство бытия Божия в области чистого разума. Неверие, впрочем, не могло утешиться разрушительной работой Канта. Отрицая силу и значение всех доказательств, он тем не менее сформулировал новое, свое собственное доказательство бытия Божия¹⁸.

Как соотносятся пять доказательств Фомы с тремя, отвергнутыми Кантом? Четыре первых представляют собой вариации на одну тему: все они варианты второго доказательства Канта, космологического, и задолго до него уже не рассматривались в отдельности. Пятое — это то, что Кант называет физикотеологическим, или что теперь называют телеологическим. Онтологическое доказательство, которого у Фомы нет, наличествует у Канта, и это расхождение заставляет нас дополнить нашу реконструкцию указанием на «Прослогион» Ансельма Кентерберийского как источник этого аргумента¹⁹. Отвергнутый Аквином, он вышел из употребления на несколько столетий, пока не был восстановлен в правах Рене Декартом в третьем из его «Метафизических размышлений» в первой половине семнадцатого века²⁰. В этой связи не случайным выглядит факт, что нечистая сила в булгаковском романе исповедует картезианство. Вспомним разговор, который произошел после того, как Азazelло отравил Мастера и Маргариту и они приходят в себя уже в другом измерении:

— А, понимаю, — сказал мастер, озираясь, — вы нас убили, мы мертвы. Ах, как это умно! Как это вовремя! Теперь я понял все.

— Ах, помилуйте, — ответил Азazelло, — вас ли я слышу? Ведь ваша подруга называет вас мастером, ведь вы мыслите, как же вы можете быть мертвы? Разве для того, чтобы считать себя живым, нужно непременно сидеть в подвале, имея на себе рубашку и больничные кальсоны? Это смешно (786–787).

¹⁸ «Бог», там же, т. IV, с. 207. Первая подчеркнутая мною фраза в слегка видоизмененной форме вложена в уста Берлиоза. Интересно, что из фразы «в области чистого разума» Булгаков выбросил слово «чистого». В своем тексте Булгаков не входит в специфику рассуждений Канта, проводившего различие между «чистым» и «практическим» разумом. Понятно, что философская задача Булгакова не требовала этой детализовки. Вторая подчеркнутая фраза в этой цитате, опять-таки в слегка измененном виде — что в этом случае было вызвано спецификой художественной задачи, — отдана Воланду (см. приведенный выше разговор Берлиоза и Воланда).

¹⁹ Saint Anselm. Basic Writings (La Salle, Illinois, 1968), pp. 1–34.

²⁰ Ренэ Декарт. Избранные произведения (Москва, 1950), с. 352–370.

Это «ведь вы мыслите» не что иное, как цитирование знаменитого декартовского «Мыслю, следовательно, существую» из второго «Размышления»²¹, которое послужило ему первой ступенью в цепи логических рассуждений в процессе формулирования онтологического доказательства. Эти четыре имени, поставленные в их хронологической последовательности, воссоздают определенную линию исторического развития: Ансельм Кентерберийский (1033–1109), Фома Аквинский (1225–1274), Рене Декарт (1596–1650), Иммануил Кант (1724–1804). Определение исторической перспективы, в свете которой мы должны рассматривать и понимать эту линию развития, я позаимствую в Истории христианской мысли Пауля Тиллиха, одного из крупнейших представителей протестантского богословия двадцатого века: «Мы имеем более мистическую точку зрения у Платона, Августина, Бонавентуры и францисканцев и более рациональную, эмпирическую точку зрения в линии от Аристотеля к Фоме Аквинату»²².

В связи с этим небезынтересно вспомнить цель, ради которой Воланд, как он говорит Берлиозу, приехал в Москву: разбирать рукописи черно-книжника Герберта Аврилакского (938–1003), который в последний период своей жизни (с 999 по 1003) был Римским папой Сильвестром II. Будучи одним из крупнейших реформаторов средневековой системы образования, он возродил в католичестве интерес к идеям Аристотеля, что и породило некоторое время спустя линию рационализма в европейской истории. С этого момента рационализм шел в Западной Европе по восходящей линии. Пауль Тиллих, определяя более широкий контекст для этой линии, пишет: «...имеются три великих философа и имеются три великие христианские группировки: греческое православие, чьим философом является Платон; римское католичество, чьим философом является Аристотель; и протестантизм, чьим философом является Кант»²³.

Рационализм, возникший в лоне католицизма, воспринимался сначала только как дополнение к интуитивному, мистическому познанию мира и Бога, но уже в философии Канта вытеснил Бога из естественно воспринимаемого мира. Рационализм Канта по своей сути дуалистичен: с одной стороны, его характеризует признание «вещи в себе», Бога, с другой, его отличительной чертой является агностицизм, объявляющий невозможность для человеческого познания обратить «вещь в себе» в «вещь для нас». Эта особенность кантианства привела к интересным последствиям в развитии европейского рационализма. Кантианская революция в философии привела к возникновению позитивизма, отрицающего какую бы то ни было

²¹ Там же, с. 342.

²² Paul Tillich. A History of Christian Thought (New York, 1967), p. 141. Перевод мой.

²³ Там же, с. 361. Перевод мой.

попытку спекулятивной философии, и в то же время породила вспышку всеохватывающих спекулятивных философских систем, каковыми являются, например, объективно-идеалистическая система Гегеля или система диалектического и исторического материализма Маркса. Естественно, что с религией остались связанными идеалистические системы, но господство послекантовского критического идеализма в богословии имело самые плачевные последствия. Вот как этот процесс описан в статье «Богословие» в Энциклопедическом словаре Брокгауза-Ефрона:

Если прежде философия имела в богословствовании только формальное, методическое значение, то в XIX веке философия совсем проникла в область богословия с своими принципами и подчинила себе богословие настолько, что догматику стали обрабатывать по философским принципам Канта, Фихте, Шеллинга и Гегеля... Школа Гегеля, особенно в крайней левой своей партии, совсем порвала с христианством; самыми решительными выводами школы можно назвать: «Сущность христианства» Л. Фейербаха и «Жизнь Иисуса» Дав. Штрауса. ...рационализм продолжал царить в немецкой теологии... В Тюбингене, под руководством могучего критика Баура, образовалась историко-критическая, так называемая новая тюбингенская школа, которая рационалистическим взглядам на источники христианства и его первоначальную историю сумела придать какую-то особую солидность и доказательность»²⁴.

Какова же позиция наших героев во всех этих сложных хитросплетениях мысли? Христианская теология различает три пути человека к Богу: рациональный, разумный, логический путь, который определяется как естественный, и два других — путь откровения и путь религиозного опыта, — определяемых как сверхъестественные. На первом пути человечество выработало рациональные формы богословия (положительное богословие, типичное для западной церкви, и отрицательное богословие восточного христианства; рациональные доказательства бытия Бога являются частью положительного богословия Запада), второй и третий пути находятся в прямой зависимости от Божьей благодати. На пути откровения Бог явил себя людям во Христе; когда же говорят о религиозном опыте, то обычно имеют в виду одно из двух: либо откровения библейским праотцам и пророкам, либо откровения божественного присутствия, полученные любым из смертных.

Из трех участников рассматриваемого нами ученого разговора один — Бездомный — не может, очевидно, претендовать на роль серьезного собеседника в силу «полного незнакомства с вопросом» (425). Интересно, однако, отметить, что не разращенный рационалистическим образованием

²⁴ «Богословие», Энциклопедический словарь, том IV, с. 189.

Бездомный чувствует присутствие воплощенной метафизики бытия намного лучше, чем чувствует ее образованный редактор, что видно из всех его фрейдистских оговорок: «А какого черта ему надо?» или «Вот черт его возьми», — которыми так и пестрит его речь в первой главе романа. Этот руссоистский антирационализм, типичный для многих русских мыслителей, Булгаков разделяет (о чем мы будем говорить дальше) и использует в стилистических целях. Разговор, таким образом, превращается в дуэль образованного редактора, об образованности которого, впрочем, Мастер позже с иронией говорит, что он «все-таки хоть что-то читал» (557), и таинственного иностранца. Берлиоз, как известно, «к необыкновенным явлениям не привык» — так уже складывалась его жизнь (424). Поэтому нет ничего удивительного, что он способен оперировать только в рамках естественного: вспомним, его «естественную иронию» (432), с которой он осведомляется у Воланда о том, какой смертью умрет. Чистый разум способен, как с непреложностью показал Кант, оперировать только в пределах естественного пространственно-временного мира и неспособен трансцендировать в область метафизического. Берлиоз, в эпистемологическом аспекте, и оперирует разумом, опирающимся на пять естественных чувств. Задав в себе способность непосредственного контакта с «необыкновенным», он оказался ограниченным своим абсолютизированным разумом.

Интересно другое: Воланд, онтологический статус которого несколько другой, чем у Берлиоза, заводя свой лукавый разговор о Боге, ни словом при этом не обмолвливается ни об откровении, ни о религиозном опыте, но зато сразу обращается к рациональным доказательствам. И совершенно несущественно, задает ли он свой вопрос о них Берлиозу серьезно или лукавя, но то, что он отвергает кантовское их отрицание, из текста следует с несомненностью (вспомним его саркастическое: «Вы, профессор, воля ваша...» — уже цитированное выше). Если мы на некоторое время отрешимся от всех фантазий о дьяволе, созданных европейской литературой, то сущность его онтологического статуса сводится к следующему. Дьявол, в рамках иудейско-христианской религии, принадлежит к сфере тварного мира. Однако его позиция как тварной сущности в структуре бытия отличается от позиции человека. Дьявол — дух, в чем он подобен Богу, он существует вне пространства и времени, он не подвержен смерти, но все это не значит, что он обретается в области предвечного. Это сфера Бога, дьявол же оперирует в сфере вневременного и внепространственного. Дьявол, в отличие от гетевского Мефистофеля в прологе Фауста, в словопрениии с Богом не вступает, ему даже не дано зреть Бога²⁵. Вполне вероятно, что

²⁵ В христианском богословии определение онтологического статуса дьявола шло по линии отказа от дихотомии «телесный-бестелесный» как несущественной в направлении придания все большей значимости противопоставлению

в своем отношении к Богу он находится в позиции, немногим отличающейся от человеческой. Во всяком случае, булгаковский Воланд имеет возможность метать стрелы своего метафизического остроумия лишь в разговоре с Левием Матфеем, но даже имени того, кто послал сборщика податей, он не дерзает называть.

В вопросе об историческом существовании Иисуса Христа позиция Воланда действительно сильнее, чем позиция Берлиоза. Когда он говорит разговорчивому литератору: «И доказательств никаких не требуется», — то это относится именно к доказательствам Берлиоза, потому что никаких доказательств ни за, ни против, способных поколебать знание Воланда, Берлиоз привести не в силах. У Воланда есть по этому вопросу свое доказательство, то самое, которое он скоро предъявит незадачливому оппоненту по вопросу своего, дьяволова существования, доказательство факта: он-то видел исторического Иисуса. Именно Иисуса, о чем он и может свидетельствовать. Но свидетельствовать о Христе ему не дано, ибо, раз отвергнув Божью благодать, он потерял всякую способность судить и свидетельствовать о божественном. Так что в своем свидетельстве об Иисусе Христе он не более чем лукавый самозванец.

В вопросе о Боге его позиция еще слабее, тут у него нет его седьмого доказательства. Его позиция исполнена неразрешимого и для него лично трагического противоречия. Понятно, почему он не приемлет нравственное доказательство Канта, но какова его позиция к пяти предшествующим, рациональным доказательствам? Видит ли он в апелляции к человеческому (субъективному) разуму способ отлучить человека от Бога? В одном из черновых вариантов Воланд дает напутствие Мастеру: «Разум, ум, берегите пуще всего»²⁶. Почему? Чувствует ли он потенциальную тенденцию разума к самоабсолютизации, к перенесению собственной, как показал Кант, ограниченной, природы на объект познания, к превращению метафизически бесконечного в нечто, ограниченное рамками пространства и времени? Если это так, то он достиг своей цели: ведь достаточно подойти к Богу только рационально, и Бог исчезает из мироздания. Вот почему я полагаю, что вопрос Воланда о рациональных доказательствах был лукавым: трудно предположить, что дьявол печется о Боге, ему не нужны никакие доказательства существования Бога, в том числе рациональные, но он печется о рациональности, которая оказывается способной все доказательства отбросить, тем самым отлучив человека от Бога. Исторически так и прои-

«тварный мир-творец», которое устанавливает уникальность позиции и природы Бога в структуре бытия. См.: “Demonology.” Dictionary of the History of Ideas, vol. I (New York, 1968). pp. 667–670.

²⁶ Цитируется по статье Н. Утехина (см. примечание 4), с. 209.

зошло, но дьявол оказался жертвой собственной мудрости: в человеческом мире вместе с Богом оказался отлученным от бытия и он сам.

В разговоре Воланда с Берлиозом в имплицитной форме заложена вся человеческая история, сущностью которой является динамика, движение во времени субъективно-идеального (человек, взятый в аспекте своей рациональности) в отношении к объективно-идеальному (Богу) — представление, которое является сущностью философии истории немецкого классического идеализма от Канта до Гегеля²⁷. Булгакова это все интересует не абстрактно, он ищет истоки той действительности, в которой ему приходится существовать. Идеальным источником этой действительности является абсолютизированный рационализм, действительность же возникает тогда, когда этот абсолютизовавший себя разум не только требует сослать «этого Канта... за такие доказательства года на три в Соловки», но и осуществляет это требование.

Разумеется, идеальная линия рационализма — не единственная линия, протянувшаяся из античного прошлого в современное Булгакову настоящее (линия от Аристотеля до Канта и далее, к атеистическому марксизму, реконструированная в процессе нашего анализа). Но именно она в какой-то своей точке реализовалась в действительность — действительность, окружавшую Булгакова. В своем понимании истории Булгаков не является первооткрывателем, он находится в русле мощной русской традиции славянофилов и Достоевского с их ярко выраженным антикатолицизмом. Когда читаешь статью Ивана Киреевского «О характере просвещения Европы и его отношении к просвещению России»²⁸, в которой автор в деталях разработал противопоставление двух исторических линий (Платона и Аристотеля), то видишь, что Булгакову ничего не надо было к этому прибавлять. Но то, что для Киреевского было опасной потенцией будущего, для Булгакова стало овеществленным кошмаром настоящего.

Полноте, скажет читатель. Возможно, что история так и развивалась в реальности. Но как этот послекантовский период развития отражен в тексте Булгакова? Отражен: в тексте спрятаны имена трех марксистов, деятелей того периода, когда идеальное начало реализовывалось в действительности. Прежде всего, весь разговор о «беспокойном старике Иммануиле» построен по принципу развернутой метафоры: он представляет собой не что иное, как саркастическую пародию на знаменитую ленинскую критику Канта справа и слева, где Воланд лукаво занял позицию справа

²⁷ См. описание и анализ философии немецкого классического идеализма в книге английского философа Коллингвуда: R. G. Collingwood, *The Idea of History* (New York, 1976), pp. 86–126.

²⁸ И. В. Киреевский, Полное собрание сочинений в двух томах (Москва, 1911), том I, с. 174–222.

(повторение реальной исторической позиции Фихте, Шеллинга и Гегеля), а Берлиоз и Бездомный повторяют незабвенной памяти Николая Гавриловича Чернышевского (с разделением ролей: образованный литератор в роли теоретика, а Бездомный крепко держит в руках топор, к которому Николай Гаврилович звал Русь²⁹, — так и напрашивается аналогия с разделением ролей между Иваном Карамазовым и Смердяковым).

Если роман Мастера строится по типу жизнеописаний Иисуса в духе критического подхода Тюбингенской школы, то за христологической линией первой главы стоит фигура наркома просвещения Анатолия Васильевича Луначарского. Все тирады Берлиоза о Христе дословно повторяют текст выступления Луначарского на диспуте с митрополитом Введенским 3 октября 1927 года о книге Анри Барбюса Иисус³⁰.

Присутствует на страницах романа и Сталин: это его усатый лик высовывается, когда Воланд говорит отрезанной голове Берлиоза на балу:

²⁹ История этого призыва такова. В начале 1860 года Герцен, издававший в Лондоне Колокол, получил письмо за подписью «Русский человек», которое он напечатал со своим предисловием как «Письмо из провинции». Автор этого письма писал Герцену по поводу ряда его статей либерального содержания, в которых Герцен возлагал большие надежды на ожидавшуюся земельную реформу Александра II. «Русский человек», среди прочего, писал в своем письме: «Крестьяне, которых помещики тиранят, теперь с каким-то особым ожесточением готовы с отчаяния взяться за топоры, а либералы проповедуют умеренность, исторический постепенный прогресс... Нет, наше положение ужасно, невыносимо, и только топор может нас избавить, и ничто, кроме топора не поможет!... пусть ваш «Колокол» благовестит не к молебну, а звонит набат! К топору зовите Русь». Герцен опубликовал это письмо и свой ответ на него в номере Колокола от 1 марта 1860 года (А. И. Герцен. Собрание сочинений в тридцати томах, том 14 [Москва, 1958], стр. 238–244, 538–543). Автор письма, по вполне понятным причинам, предпочел анонимность. Однако в России долгое время господствовала уверенность, что автором письма был Чернышевский. Этой гипотезы придерживался ряд ученых (см. обсуждение проблемы авторства этого письма: Герцен, том 14, стр. 541–543). При всем расхождении взглядов различных ученых сохраняется их единство в одном: «...кто бы ни был автор «Письма из провинции», ...он является единомышленником Чернышевского и Добролюбова» (том 14, стр. 542).

Интересно, что в моем сознании со школьных лет слова: «К топору зовите Русь», — были связаны с именем Чернышевского. Так они и воспринимались всеми, как программа и символ веры всей революционной интеллигенции — символ революционного насилия. Связь философской позиции Чернышевского и революционной интеллигенции (критика Канта слева) с социальной доктриной революционного насилия («К топору зовите Русь») не только не случайна, но внутренне необходима. Основная идея главного философского труда Ленина, Материализм и эмпириокритицизм состоит в том, что философией революционного пролетариата может быть только диалектический материализм — философия, которая в своей онтологии является материализмом, а в эпистемологии представляет собой сочетание эмпиризма и рационализма. (Я хотел бы выразить свою благодарность профессорам Тмарченко Г. Е. и А. В. за помощь, оказанную мне при исследовании этого вопроса.)

³⁰ А. В. Луначарский. Об атеизме и религии (Москва, 1972), с. 218–258.

«Это — факт. А факт — самая упрямая в мире вещь». Эту фразу Сталин повторял беспрестанно все тридцатые годы как последний критерий истинности в своих лукавых дискуссиях с оппонентами³¹. Теперь этот тезис тоже повторен как последний критерий истины — седьмое доказательство, доказательство факта, — только теперь он звучит в контексте, прямо противоположном тому, в котором его любил употреблять вождь народов. Линия рационализма завершила путь и перешла в свою противоположность. Но это одновременно и поражение Воланда.

Линия рационализма, как показал Булгаков, возникла в самой цитадели католицизма, а завершение свое нашла в философии марксизма и в реальности советского коммунизма — кошмарной реальности послереволюционной Москвы 20–30-х годов. Таким образом, вся плутовская линия романа — похождения Коровьева и Бегемота, которые открывают нам не только изнанку, но и самую сущность этой реальности, — оказывается связанной с первой и третьей главами романа — где Булгаков в разговоре Берлиоза и Воланда «проиграл» заново объективную историческую линию европейского рационализма — необходимой связью. Идеальная динамика исторического развития завершилась, материализовавшись в советской реальности. Эта грандиозная «космогония» — идеальная динамика истории (мир в диахронии) и материальный результат этой динамики (мир в синхронии) — представлена в столь беспрецедентно совершенной художественной форме, что само философское построение, пронизавшее всю ткань романа, осталось незамеченным не только читателями, но и критиками. Именно этот мир — мир в динамике и данности — служит сценой, на которой разворачивается трагедия жизни Мастера, служит хорошо разработанным фоном этой трагедии, без которого она осталась бы лишь частным случаем и потеряла бы свой обобщенно-необходимый смысл. Именно эти два аспекта — его историческая динамика и его синхрония — служат ключом к пониманию судьбы Мастера.

Роман Булгакова — это роман о человеке, живущем в этом мире. Он, Мастер, написал книгу о Понтии Пилате и Иисусе Христе и в результате этого акта потерял все — любимое дело, любимую женщину и самое жизнь. И после смерти он получил покой. Что же, он награжден или наказан? Наказан, ибо «он не заслужил света, он заслужил покой» (776). Но ведь Левий Матвей просит «наградить» его покоем (776). Тоже вполне оправданное словоупотребление, ибо после смерти можно угодить и во тьму, где оказались Коровьев-Фагот (неудачно пошутивший «темно-фиолетовый рыцарь

³¹ И. В. Сталин. Вопросы ленинизма (Ленинград, 1953), стр. 257, 287, 331, 332, 356, 387, 559. Сталин ссылается на: просто «факты», «неоспоримые факты», «факты, известные из истории», «факты, а не обещания» и, наконец, «факты [которые] как говорят, упрямая вещь».

с мрачнейшим и никогда не улыбающимся лицом» — 794), Бегемот (который «оказался худеньким юношей, демоном-пажом, лучшим шутом, какой существовал когда-либо в мире» — 795) и Аззелло («демон безводной пустыни, демон-убийца» — 795); но хуже того, можно получить и небытие, которое «по своей вере» (ибо неверие — тоже вера) получил Берлиоз (689).

Что же определило судьбу Мастера — покой, а не свет, но и не тьма или небьггие? Экзистенциальная ситуация Мастера включает две группы событий: создание романа — и все, что последовало в результате попытки опубликовать этот роман. Именно в поведении Мастера после попытки опубликовать роман большинство критиков и видят причину того, что он был лишен света. Текст романа, однако, дает указание к другому толкованию. Пославший Левия Матвея к Воланду решил судьбу Мастера по прочтении его романа и именно в связи с этим актом:

— Он прочитал сочинение мастера, — заговорил Левий Матвей, — и просит тебя, чтобы ты взял с собою мастера и наградил его покоем...

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

— Он не заслужил света, он заслужил покой, — печальным голосом проговорил Левий (776).

Именно создание рационалистического, демифологизированного варианта евангельских событий послужило причиной того, что Мастер был лишен света. Более того, Мастеру был дан шанс искупить свой грех — грех абсолютизированного разума, — когда Иван Бездомный в их первую встречу в клинике Стравинского рассказывает ему о событиях предыдущего вечера. И если бы в тот момент, когда Мастер, молитвенно сложив руки, прошептал: «О, как я угадал! Как я все угадал!» (550), если бы в тот момент он осознал, что свидетельство дьявола не может быть свидетельством об истине, и прошептал: «Господи, прости меня, я согрешил!» — в тот миг ангелы унесли бы его, спасши «высокий дух от зла произволением Божьим»³². Но Мастер проявил неспособность воспринять благодать — и это его второй и более тяжкий грех.

Акт написания Мастером своего романа выходит за рамки индивидуального. Булгаков определяет для читателей социальную перспективу этого акта. Именно благодаря разговору Берлиоза и Воланда мы понимаем, что роман Мастера, в том что касается образа Иисуса Христа, не переносит нас на два тысячелетия в прошлое, — он переносит нас в начало девятнадцатого века, в ту точку исторического развития, когда, после «Критики чистого разума», начался процесс рационалистической демифологизации священных текстов христианства. Нам дана возможность также понять, что своим романом Мастер поставил себя в ту линию исторического развития, ко-

³² Гёте. Фауст. Перевод Б. Пастернака (Москва, 1955), с. 570.

торая в конечном итоге подготовила приход коммунизма. Проблема ответственности человека приобретает в романе Булгакова, таким образом, неожиданно сложный характер, чего литература до Булгакова не знала. Помимо экзистенциальной (здесь и сейчас) индивидуальной ответственности, Мастер оказывается еще и носителем исторической социальной ответственности — в абсолютном смысле он среди тех, кто вел человечество к материализованному кошмару абсолютизовавшего себя разума, о котором за семьдесят лет до этого уже предупреждал Достоевский. Как ни парадоксально такое утверждение, но исторически Мастер — предшественник «образованного» теоретика Берлиоза и невежественного практика Ивана Бездомного, Ивана до его перерождения.

Дальнейшее — то, в чем критики видят причину наказания Мастера покоем — представляет собой как раз акт героизма. Мастер, исторически, среди тех, кто подготовил этот кошмар, но, столкнувшись с ним, экзистенциально его не принял. Он не пошел ни на какие компромиссы с этим миром, чтобы спасти себя. И это — для тех, кто не закрывает глаза на весь ужас недавнего прошлого, — акт героизма. Сомневающимся я советую прочитать воспоминания Надежды Яковлевны Мандельштам. Именно этим актом экзистенциального героизма Мастер отчасти искупил свою вину. И в этом ответ — почему покой, а не тьма или небытие.

То, о чем Воланд беседовал с Берлиозом, — не случайный разговор в ряду других, на первый взгляд не связанных событий. Этот разговор — ключ к проблеме внутреннего единства романа и к загадке судьбы Мастера. Но он также и свидетельство того, что блистательный и изящно-легкий писатель Булгаков — значительно более серьезный философ, чем думают иные критики. Просто он нашел художественную форму воплощения философских идей столь совершенную, как мало кому до него удавалось в литературе.

**«О, БОГИ, БОГИ...»
ЯЗЫЧЕСКИЙ ПАНТЕОН
В РОМАНЕ М. А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»**

В статье в широком историко-культурном контексте исследуется нравственно-психологическая и ментально-аксиологическая диалектика языческого и христианского начал в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». На материале окончательной и черновых редакций романа анализируется религиозно-философская концепция произведения, в котором писатель представил метаконфессиональную трактовку новозаветных событий, акцентируя внимание на сверхрациональном учении Иешуа Га-Ноцри, преодолевающим дискретность языческой морали; выявляется этико-онтологическая парадигма романа, включающая в себя эйдетическую оппозицию Бог / боги, приобретающую сюжетообразующий характер. Впервые в булгаковедении предпринимается попытка системно-целостного анализа языческого пантеона в разных редакциях романа «Мастер и Маргарита»; определяется идейно-содержательный, культурно-философский, риторико-стилистический, нарративный потенциал рефрена «О боги, боги» в художественной структуре произведения.

Ключевые слова: М. А. Булгаков, «Мастер и Маргарита», Бог, боги, языческий пантеон, диалектика язычества и христианства.

«Знаменитый пилатовский “рефрен”: “О, боги мои”» [19, с. 5] из романа «Мастер и Маргарита», эксплицирующий этико-философскую концепцию произведения и восходящий, вероятно, к «часто напевавшей писателем арии “Боги мои, молю вас...” из одной из любимейших его опер — “Аиды” Дж. Верди» [3, с. 191], не перестает волновать читателей и исследователей «закатного» романа М. А. Булгакова. Не одно десятилетие, по верному замечанию Е. А. Яблокова, ученые пытаются установить «буквальные» источники многочисленных аллюзий и реминисценций, проступающих, подобно амальгаме, в художественной «магме» романа, недооценив при этом те трансформации, которые происходят с «привлеченным» культурно-историческим материалом» [19, с. 3]. «Коды» и «шифры» булгаковского романа, полигенетическая природа которого уже давно в литературоведении признается аксиомой и не требует специальных доказательств, продолжают вызывать интерес у гуманитарев-«конспирологов», ищущих тайный

смысл едва ли не каждого слова, сказанного «мистическим писателем». Так, например, Б. В. Соколов уверяет, что все творчество М. А. Булгакова, насыщенное «традиционными мотивами мировой культуры», было «остроактуальным, затрагивающим самые болевые точки современной жизни» [16, с. 8], а значит — «в образах мировой культуры <...> оказываются зашифрованы самые современные политические события и деятели» [16, с. 6]. Нисколько не подвергая сомнению мысль об актуальности и злободневности творчества М. А. Булгакова, заметим, что все же не совсем справедливо сводить его исключительно к иносказаниям и прямолинейным аналогиям напоподобие тех, которые проводит автор «альтернативного прочтения» романа «Мастер и Маргарита», указывающий на «Горького как прототип образа Мастера» [2, с. 103] или Л. Н. Толстого, «в личности которого угадывается прообраз Левия Матвея» [2, с. 325].

Булгаковские персонажи, ассоциативно и аллюзивно ёмкие, самоценны и самодостаточны. В художественном мире писателя, онтологически-многомерном и эстетически-поливалентном, органично соединяются кажущиеся на первый взгляд несовместимыми друг с другом культуры, переплетаются в причудливом узоре различные стили и направления, ведь художник, утверждал А. З. Вулис, «черпал свои краски из разных источников, никогда не обрекая себя на один единственный тюбик»: «у Булгакова всякий образ отсюда, и оттуда, и еще оттуда, и отовсюду» [6, с. 7]. А потому даже ершалаимский пласт романа, «генетически» восходящий к новозаветной истории, не только не соотносится напрямую с каким-либо конкретным каноническим или апокрифическим Евангелием, но не исчерпывается и христианской традицией, к которой, между прочим, по мнению А. Куряева, вообще не следует, возводить сюжет об Иешуа Га-Ноцри и Понтии Пилате: «главы, где действует Иешуа, нельзя называть “евангельскими”. Их верное название — “Пилатовы главы”» [11, с. 55], поскольку в них наряду с христианским миропониманием очень ярко передана психология и философия жизни римского наместника Иудеи, прокуратора-язычника.

Вся «историческая фреска» романа «Мастер и Маргарита» представляет собой «античное полотно» [15, с. 221], в котором неразрывно переплетаются христианские и языческие идеи, мотивы, образы. В эллинистически-римскую эпоху, названную К. Ясперсом «осевым временем» [21, с. 32], когда явился Сын Божий, язычество и христианство в своем диалектическом противостоянии друг другу сошлось в одну точку — точку бифуркации, «ось мировой истории» [21, с. 32], с которой и начался путь человечества к нравственному Абсолюту, на протяжении веков принимавшему разные формы. Это дало повод булгаковскому теоретику научного атеизма Михаилу Александровичу Берлиозу, председателю МАССОЛИТа и редактору толстого художественного журнала, «человеку начитанному» [4, т. 9, с. 158],

знакомому с трудами древних историков, апеллирующему к авторитетам Филона Александрийского, Иосифа Флавия и Тацита, утверждать, что христианство в своей догматической, сущностно-содержательной основе опиралось на тысячелетний опыт язычества, аккумулируя и трансформируя на новом витке духовной спирали различные элементы древнейших культов и культур. «Нет ни одной восточной религии, — говорил Берлиоз молодому поэту Ивану Бездомному, сочинившему антирелигиозную поэму о Христе, — в которой, как правило, непорочная дева не произвела бы на свет бога. И христиане, не выдумав ничего нового, точно так же создали своего Иисуса, которого на самом деле никогда не было в живых» [4, т. 9, с. 158].

Атеистический пафос «образованного редактора» [4, т. 9, с. 162] во многом совпадал с идеологическими установками А. В. Луначарского, который в своих популярных лекциях по истории религии, прочитанных в 1918 году в Петрограде на курсах инструкторов политпросветработы и трижды переиздававшихся в 1920-е годы, доказывал типологическую связь христианства с языческими верованиями Востока и Запада, сакрализовавшими одни и те же сюжеты и освещавшими одни и те же реально-бытовые и ирреально-бытийные ситуации: «Представление, что Христос произошел от девы, является чрезвычайно распространенным у разных народов представлением об их пророках. Когда говорится в легендах, что такой-то человек — сын божий, то это понимается в том смысле, что бог сочетался браком с некоей девушкой и от этого брака вырос богатырь. Это мы встречаем всюду: и в наших былинах, в персидских, индусских, германских, греческих сказаниях, — всюду мы встречаем это указание на происхождение от бога. Это же представление было и в таких легендах, как легенды о Будде, о Кришне, которые рождены богом от земной девушки» [12, с. 171].

В третьей редакции романа «Мастер и Маргарита» (1932–1934), обнаруживающей очевидное знакомство М. А. Булгакова с полемическими работами А. В. Луначарского, в том числе со стенограммой его диспута с обновленческим митрополитом А. Введенским на тему «Личность Христа в современной науке и литературе (Об “Иисусе” Анри Барбюса)», Берлиоз приводит немало конкретных примеров рождения бога от «непорочной девы»: «Разве в Египте Изида не родила Горуса? А Будда в Индии? Да, наконец, в Греции Афина-Паллада — Аполлона?» [4, т. 6, с. 525]. Е. М. Ярославский, председатель Союза воинствующих безбожников, в 1920–1930-х годах бывший главным редактором газеты, а затем и журнала «Безбожник», в своей книге «Как рождаются, живут и умирают боги и богини» подробно разбирает примеры «богорождений», о которых напоминал Ивану Бездомному Михаил Берлиоз: «Исида, египетская богиня плодородия, по верова-

ниями египтян, родила непорочным зачатием солнечного бога Гора. Изображения Исида [и Гора] в виде статуэток были распространены в древности по всему побережью Средиземного моря и по всему Востоку. Они частично послужили образцом для христианских сочинителей-евангелистов» [20, с. 45–46]; «В рассказах о Будде, по преданиям, родившемся от матери Майи (лет за 500 до возникновения христианства), тоже много сходного с рассказом о рождении Христа. Он, как рассказывают [легенды], до рождения жил на небе. Чтобы освободить все живые существа от страдания и смерти, он решил воплотиться через женщину. Обозрев вселенную, он увидел непорочную деву Майю и избрал ее» [20, с. 47]; «при раскопках древних Афин, среди остатков древностей в Карфагене, на Кипре, в Ассирии тоже найдены изображения богоматери с младенцем на руках» [20, с. 46], среди них и Афродита-Венера, и Афина-Минерва, и многие другие богини. «Берлиоз не просто повторяет общие места агитпропа», он, по замечанию Н. А. Дождиковой, «транслирует тот новый, научный подход к решению “проблемы Христа”» [9], который в 1920–1930-е годы внушался советскому обществу атеистической пропагандой: «Иисуса-то этого, как личности, вовсе не существовало на свете», «все рассказы о нем — простые выдумки, самый обыкновенный миф» [4, т. 9, с. 158].

Мифологическая школа в христологии, заявившая о себе в эпоху Просвещения в трудах Ж.-Ф. Дюпюи и К. Ф. де Вольнея, достигшая своего расцвета в теологических изысканиях Д. Ф. Штрауса, в булгаковском романе находит своего догматического приверженца и адепта в лице Берлиоза, воспринимающего религию как форму донаучного миропознания, отражающегося в легендах и сказках. На этом акцентировал внимание таинственного иностранца редактор советского литературного журнала: «большинство нашего населения сознательно и давно перестало верить сказкам о боге» [4, т. 9, с. 161]; «мы не встречаем надобности в этой гипотезе» [4, т. 6, с. 526], — резонировал Берлиоз в третьей редакции романа. Председатель МАССОЛИТа нисколько не сомневается в том, что евангельский Иисус — сказочный персонаж, подобный «культурным героям» фольклора, совершавшим «полезные для человека поступки» [13, с. 9], а потому Иван Бездомный напрасно «очертил» «главное действующее лицо своей поэмы, то есть Иисуса, очень черными красками» [4, т. 9, с. 158]. В своей рационалистической «проповеди» атеизма («мы — атеисты» [4, т. 9, с. 161]) Берлиоз делает «главный упор» на ординарности Иисуса Назарянина как одного из многочисленных мифологических героев древности. Христос для него ничем не отличается от других языческих богов, которым на протяжении веков поклонялись народы мира: «еще до Иисуса родился целый ряд сынов божиих, как, скажем, фригийский Аттис, коротко же говоря, ни один из них не родился и никого не было, в том числе и Иисуса» [4, т. 9, с. 160].

Из ученого монолога редактора «поэт узнавал все больше и больше интересного и полезного и про египетского Озириса, благостного бога и сына Неба и Земли, и про финикийского бога Фаммуза, и про Мардука, и даже про менее известного грозного бога Вицлипуцли, которого весьма почитали некогда ацтеки в Мексике» [4, т. 9, с. 159] и «лепили из теста» его фигурку. Между прочим, «Уицилопочтли, бог мексиканских индейцев (в Америке), тоже, по рассказам, чудесно зачат был девой» [20, с. 51], — подчеркивал Е. М. Ярославский.

Убеждая Бездомного в том, что все боги, будучи аберрацией человеческого рассудка, формой самоидентификации личности, есть не что иное, как проекция внутреннего мира на мир внешний, Берлиоз «забирался в дебри» [4, т. 9., с. 159] рационализма, один из идеологов которого Л. Фейербах в своей книге «Сущность христианства» прямо отождествлял Бога и сознание человека: «Бог есть зеркало человека» [17, с. 75]. В этом зеркале отражается и преобразуется реальность, расщепляющаяся на сверхреальные, фантомные образы, получающие свое самостоятельное бытие. В третьей редакции романа «Мастер и Маргарита» писатель показал сам процесс воплощения, материализации этих образов-идей: «Соткался в воздухе, который стал по счастью немного свежеть, над Прудом египетский бог Озирис, и вавилонский Таммуз, появился пророк Иезикииль, а за Таммузом — Мардук, а уж за этим совсем странный и сделанный к тому же из теста божок Вицлипуцли» [4, т. 6, с. 524]. В окончательном варианте романа «явления» языческих богов на Патриарших прудах нет, они остались лишь в воображении Ивана Бездомного, взволнованного «просветительской» лекцией Берлиоза, нет и упоминания пророка Иезикииля, не имеющего никакого отношения к языческому пантеону древних цивилизаций. И это не случайно. В художественной структуре романа языческие боги занимают особое место и вместе с монотеистической идеей христианского Бога образуют духовно-философскую систему координат, в которую вписываются все герои произведения, по своей сути тяготеющие к христианскому или языческому мироощущению.

В «древних» главах «Мастера и Маргариты», сосредоточивших оригинальную, метакофессиональную трактовку новозаветных событий, М. А. Булгаков представил нравственно-психологическую и религиозно-аксиологическую диалектику христианства и язычества, Бога и богов в культурно-конвенциональном сознании человечества. Прокуратор Понтий Пилат, призванный блюсти в Иудее римское право, является выразителем политеистического взгляда на мир, сквозь призму которого воспринимает сверхрациональное учение о добре и правде, проповедуемое «бродячим философом», преодолевающим своей поистине вселенской любовью рассудочную дискретность языческой морали.

« — Иешуа Га-Ноцри, веришь ли ты в каких-нибудь богов?

— Бог один, — ответил Иешуа, — в него я верю» [4, т. 9, с. 180]. В третьей редакции романа ответ арестанта — «Я верю в Бога» [4, т. 6, с. 610] — звучит как своего рода декларация символа веры, ведь дискурсивное значение концепта веры «отражает исконный христианский стереотип — воспринимать веру в Бога прежде всего как чувство любви» [5, с. 381–382].

Для подследственного из Гамалы, убежденного в том, что «рухнет храм старой веры и создастся новый храм истины» [4, т. 9, с. 172–173], было очевидно крушение ветхозаветной этической парадигмы с ее безблагодатными принципами «ока за око, зуб за зуб» [Левит, 24: 20], провозглашенными во всех древнейших кодексах — от сводов законов Хаммурапи и иудейского Талмуда до римского *Lex talionis* («Закона равного [возмездия]»). Иешуа Га-Ноцри, утверждая любовь к Богу и ближнему как нравственный Абсолют, несет в мир Истину, которую невозможно познать разумом («головой») и которую по божественной благодати воспринимает только сердце. «Что такое истина?» [4, т. 9, с. 173], — вопрошал игемон бродягу. «И тут прокуратор подумал: «О, боги мои! Я спрашиваю его о чем-то ненужном на суде...» [4, т. 9, с. 173]. А в третьей редакции романа Пилат «подумал: “О, боги мои, какую нелепость я говорю”» [4, т. 6, с. 606].

Апелляция Понтия Пилата к богам больше, чем риторический прием или психологическая, бессознательно-автоматическая защита от воздействия внешнего мира с его иррациональностью и алогичностью, это, скорее, упрек в богооставленности, перерастающий в богоборчество. Чувствуя свое бессилие и невозможность изменить сложившиеся обстоятельства, проявляя малодушие и трусость в отстаивании правды и справедливости, прокуратор пеняет отнюдь не на себя, а на богов и на обожествляемого им императора Тиверия («Да пошлют ему боги долгую жизнь...» [4, т. 9, с. 435]). «О боги, боги, за что вы наказываете меня?» [4, т. 9, с. 168] — сетует «всадник Золотое Копье», вынужденный принять решение, противоречащее голосу его совести.

«О, боги, боги! Или ты думаешь, что я готов занять твое место?» [4, т. 9, с. 180] — в отчаянии, с искаженной судорогой лицом, говорил на допросе Иешуа прокуратор. В ранней редакции «Мастера и Маргариты» Пилат, сочувствующий Га-Ноцри, вдруг обратил внимание на «обезображенное лицо арестанта и подумал: “Боги, какая улыбка!”» [4, т. 6, с. 609]. Это была улыбка доброго человека, просветленного Истиной, которую прокуратору-рационалисту, не желавшему прислушаться к своему вещему сердцу, мешал постичь / осознать его ограниченный разум: «Мой ум не служит мне больше...» [4, т. 9, с. 173]. А потому игемону оказывается не доступен глубинный смысл ответа Иешуа Га-Ноцри на вопрос об истине: «Истина

прежде всего в том, что у тебя болит голова, и болит так сильно, что ты малодушно помышляешь о смерти» [4, т. 9, с. 173].

За простой констатацией головной боли Пилата проступает великая мудрость христианского учения, которое не от мира сего, а значит — ничто мирское, рациональное не может объяснить тайну любви, открывающуюся лишь человеческому сердцу. Для зажатого в тиски разума Понтия Пилата, оказавшегося в вечности прикованным к тяжелому каменному креслу, до конца так и остался не постижим духовный подвиг Га-Ноцри: «Боги, боги <...> какая пошлая казнь!» [4, т. 9, с. 521]. Уповая во всем на своих богов, а по сути — идолов рационализма, близких и понятных для укорененного на земле, в материально-вещественном мире человека, прокуратор допустил свою самую главную ошибку — он не разгадал / не почувствовал в Иешу Га-Ноцри Бога, своей смертью / казнью поправшего смерть / казнь:

«— ведь ее не было! Молю тебя, скажи, не было?»

— Ну, конечно, не было, — отвечает хриплым голосом спутник, — это тебе померещилось.

— И ты можешь поклясться в этом? — заискивающе просит человек в плаще.

— Клянусь, — отвечает спутник, и глаза его почему-то улыбаются» [4, т. 9, с. 521–522].

В отличие от иконографической традиции изображения Христа в Православии как грозного Судии мира, сурового и печального или же кроткого и нежного, булгаковский образ Иешуа и в ранних редакциях, и в окончательном варианте текста преисполнен внутреннего света, который излучает его улыбка (он «все время улыбался какой-то растерянной улыбкой» [4, т. 9, с. 437]). Отвергая смех как языческую стихию телесности, «христианство проповедует “духовную радость”, которая проявляется в улыбке» [8, с. 66]. А. Мень, рассуждая о «человечестве Иисуса», утверждал, что «семьдесят процентов притч» Спасителя «должны были быть произнесены и услышаны с улыбкой» [14, с. 141]. Улыбка не сходит с лица Иешуа Га-Ноцри даже в самый напряженный момент допроса прокуратора, когда тот, чувствуя свою полную власть над «бродячим философом», грозит перерезать волосок, на котором висит его жизнь: «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?» [4, т. 9, с. 175]. Для Га-Ноцри, проповедующего учение о действенной силе Добра и Правды, непреложность нравственных законов абсолютизировалась в вере в Бога, волю которого он смиренно исполнял всей своей жизнью; для прокуратора Пилата, творящего произвол, утверждение своеволия и относительности человеческой морали санкционировалось верой в богов.

Бог и боги в романе М. А. Булгакова выступают эйдетическими маркерами этико-философской концепции произведения, парадоксально соединяющей и переплавляющей в единый мирообраз диаметрально противоположные аксиологические системы. В художественной структуре «Мастера и Маргариты» языческое начало сосуществует с христианским, поскольку советское бытие 1920–1930-х годов при всем его внешнем атеистическом пафосе в своей глубинной основе оказывалось скорее языческим. Элементы языческой культуры, языческого мироощущения в гротескно-трансформированном виде наполняют московские сатирические главы романа, проникая даже в сферу авторского сознания. Не без иронии произнесенная повествователем ремарка-мольба «О боги, боги мои, яду мне, яду!..» [4, т. 9, с. 207], передающая отчаяние истинного художника, вытесненного из искусства псевдолитераторами напоподобие Павианова и Богохульского, паразитирующими на ниве творчества, только подтверждает это. Даже Иван Бездомный в финале романа, отказавшись от своего «поэтического» прошлого и став «сотрудником Института истории и философии, профессором Иваном Николаевичем Поньревым» [4, т. 9, с. 519], пережив эмоциональное потрясение, которое произвела на него когда-то казнь Иешуа Га-Ноцри, но так и не сделавшись настоящим христианином, в весеннее праздничное полнолуние, терзаемый загадочными видениями, «начинает шептать»: «Боги, боги!» [4, т. 9, с. 520].

Эти сакральные слова, как заклинание, повторяет Иван Николаевич, наблюдая за Николаем Ивановичем, «еще одной жертвой луны», устремляющимся в ночной сад будто бы подышать воздухом: «О, боги, как он лжет! <...> вовсе не воздух влечет его в сад, он что-то видит в это весеннее полнолуние на луне и в саду, в высоте. Ах, дорого бы я дал, чтобы проникнуть в его тайну, чтобы знать, какую такую Венеру он утратил и теперь бесплодно шарит руками в воздухе, ловит ее?» [4, т. 9, с. 521]. «Венера! Венера!» [4, т. 9, с. 520], — бормотал Николай Иванович, вспоминая домработницу Маргариты красавицу Наташу, которую он с восхищением называл «богиней» [4, т. 9, с. 378]. Имя римской богини любви и красоты в античности первоначально являло собой «персонификацию абстрактного понятия “милость богов” (venia)» [18, с. 229]. Это же самое значение — «милость Божия» [7, с. 159] — имеет древнееврейское имя Иоанн, ставшее в России едва ли не самым распространенным и культурно значимым, ведь в имени сконцентрирован глубинный нравственно-психологический потенциал человека, его духовная программа. «В характере Ивана, — как утверждают авторы «Словаря имен», — сочетаются сила и слабость, добро и коварство, душевная открытость и хитроватость, нежность и ярость» [7, с. 160] — все то, что и составляет сущность типичного русского человека, его драму и его тайну.

В «мифологическом» сюжете романа «милость богов» / «милость Божия» связывает Николая Ивановича и Ивана Николаевича, двух совершенно разных на первый взгляд персонажей, имена которых далеко не случайно контаминируются друг с другом, актуализируя важную «содержательно-концептуальную и подтекстовую информацию произведения» [1, с. 10]. Е. Ю. Кольшева заметила, что в художественном мире М. А. Булгакова одним из ключевых и идейно-значимых типов героев оказывается «бессмертный гражданин Иван Иваныч Иванов», растворившийся «в других персонажах, проникнув частичкой либо в имя, либо в отчество» [10, с. 206]. К этому типу, без сомнения, принадлежат и Иван Николаевич, и Николай Иванович, каждый из которых восходит к фольклорному образу русского Ивана. Эволюция / инволюция этого образа, принимавшего черты простака, дурака, обывателя и т. д., волновала писателя на протяжении всего творческого пути — от ранних сатирических рассказов и фельетонов до «закатного романа». В отличие от Николая Ивановича, живущего в мире плотских страстей и иллюзий, образ Ивана Бездомного являет собой сложнейшую диалектику духовного преображения человека, познавшего свет христианского учения, но не сумевшего преодолеть своей языческой ограниченности, а потому и не дописавшего завещанный ему мастером роман-благовестие.

Мифосуггестивный потенциал «Мастера и Маргариты», вбирающий в себя духовно-религиозный опыт человечества, творчески-конденсированный и преосуществленный, оказался в полной мере реализован и в романе мастера, и в романе о мастере. Московское и ершалаимское пространство пронизано знаками и символами языческой и христианской культуры одновременно, образующими особую «семиосферу», в которую вовлечены все герои произведения, в своем нравственном поиске уповающие на Бога или богов, даже если и не верят в их существование.

Литература

1. Багирова Е. П. Эволюция антропонимикона в текстах разных редакций романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Автореферат дисс... к. филол. наук. — Тюмень, 2004. — 21 с.
2. Барков А. Н. Метла Маргариты. Ключи к роману Булгакова. — М.: ООО «ТД Алгоритм», 2016. — 384 с.
3. Белобровцева И., Кульюс С. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий. — М.: Книжный Клуб 36.6, 2007. — 496 с.
4. Булгаков М. А. Собр. соч.: в 10 т. — М.: Голос, 1999. — Т. 6. Кабала святош. Пьесы. Роман. — 720 с.; Т. 9. Мастер и Маргарита. — 608 с.
5. Бурцев В. А. Символ веры как дискурсивный текст // Собор. Альманах религиоведения. — Выпуск 7. — Елец: ЕГУ им. И. А. Бунина, 2008. — С. 377–391.

6. Вулис А. З. Архивный детектив // Паршин Л. К. Чертовщина в Американском посольстве в Москве, или 13 загадок Михаила Булгакова. — М.: Книжная палата, 1991. — С. 5–10.
7. Грушко Е. А., Медведев Ю. М. Словарь имен. — Нижний Новгород: «Русский купец» и «Братья славяне», 1996. — 656 с.
8. Гуренкова Ю. В. Смех в христианской системе ценностей // Культура. Духовность. Общество. — Новосибирск, 2015. — № 19. — С. 63–69.
9. Дождикова Н. А. Чем был недоволен Берлиоз? О романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» и «проблеме Христа» // Нева. — 2009. — № 7. — С. 215–228 (<http://www.zh-zal.ru/neva/2009/7/do28.html>)
10. Колышева Е. Ю. «Бессмертный гражданин Иван Иванович Иванов» в творчестве М. А. Булгакова // Филологическая наука в XXI века: взгляд молодых. — М. — Ярославль: МПГУ-Ремдер, 2004. — С. 203–206.
11. Кураев А. «Мастер и Маргарита»: за Христа или против? — М.: Изд. Совет Русской Православной Церкви, 2006. — 176 с.
12. Луначарский А. В. Об атеизме и религии (Лекции, статьи, письма и другие материалы). — М.: Мысль, 1972. — 508 с.
13. Мелетинский Е. М. Герой волшебной сказки. Происхождение образа. — М. — СПб.: Академия Исследований Культуры; Традиция, 2005. — 240 с.
14. Мень А. О Христе и Церкви. Беседы и лекция. — М.: Храм святых бессребреников Космы и Дамиана в Шубине, 2002. — 192 с.
15. Новиков В. В. Михаил Булгаков — художник. — М.: Московский рабочий, 1996. — 357 с.
16. Соколов Б. В. Расшифрованный Булгаков. Тайны «Мастера и Маргариты». — М.: Яуза, Эксмо, 2006. — 608 с.
17. Фейербах Л. Сочинения: В 2 т. Т. 2. — М.: Наука, 1995. — 425 с.
18. Штаерман Е. М. Венера // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. — М.: Рос. энциклопедия, 1994. — Т. 1. А-К. — С. 229–232.
19. Яблоков Е. А. «Я — часть той силы...» (этическая проблематика романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Русская литература. — 1988. — № 2. — С. 3–31.
20. Ярославский Е. М. Как рождаются, живут и умирают боги и богини. — М.: Советская Россия, 1959. — 230 с.
21. Ясперс К. Смысл и назначение истории. — М.: Политиздат, 1991. — 527 с.

Капрусова Марина Николаевна
доцент кафедры социальных и гуманитарных дисциплин
Борисоглебского филиала Воронежского государственного университета

ОБРАЗ ЛАНДЫШЕЙ КАК ОТРАЖАЕМОЕ И ОТРАЖАЮЩЕЕ¹ (В РОМАНЕ М. А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»)

Целью нашей статьи будет ответ на вопрос: «Почему мастера и Маргариту, чудесным образом оказавшихся после Весеннего бала полнолуния в своем подвале, там ждали не “обоими любимые розы” (с. 139) или символ их встречи — мимозы (с. 136, 137, 210), а ландыши?»

Ключевые слова: Булгаков, творчество, поэтика, текст

Образ ландышей встречается в романе М. А. Булгакова только один раз. Но известно, что случайных образов в произведениях писателя не бывает. Приведем цитату: «Через час в подвале маленького домика в одном из арбатских переулков, в первой комнате, где было все так же, как было до страшной осенней ночи прошлого года, за столом, накрытым бархатной скатертью, под лампой с абажуром, возле которой стояла вазочка с ландышами, сидела Маргарита и тихо плакала от пережитого потрясения и счастья» (с. 289)².

Главной целью нашей статьи будет ответ на вопрос: «Почему мастера и Маргариту, чудесным образом оказавшихся после Весеннего бала полнолуния в своем подвале, там ждали не “обоими любимые розы” (с. 139) или символ их встречи — мимозы (с. 136, 137, 210), а ландыши?»

Подвал мастера — истинный дом, знаками которого у Булгакова являются печка или камин, полки с книгами, лампа с абажуром, цветы на столе, общее ощущение уюта и защищенности, атмосфера патриархальности, культуры, интеллигентности, научного или художественного творчест-

¹ Впервые: Капрусова М. Н. Образ ландышей в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» как отражение и отражающее // Поэтика художественного текста: Материалы IV Международной заочной научной конференции / под ред. М. Н. Капрусовой, С. Ю. Толоконниковой. Борисоглебск: ООО «Кристина и К», 2015. С. 125–137. Публикуется с незначительными изменениями.

² Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: Булгаков М. А. Мастер и Маргарита // Булгаков М. А. Собр. соч.: в 5 т. М.: Художественная литература, 1989–1990. Т. 5, — с указанием страниц в тексте.

ва. В письме 1926 года к своему другу П. С. Попову М. А. Булгаков писал: «Особое значение для меня имеет образ лампы с абажуром, это для меня очень важный образ. Возник он из детских впечатлений — образ моего отца, пишущего за столом»³. Переписке родителей Булгакова Е. А. Земская предпосылает такое вступление об отце писателя: «Сохранившиеся письма относятся к тому времени, когда А. И. было тридцать — тридцать семь лет и он находился в расцвете своих сил: это был молодой человек, жених, позднее молодой муж, отец четырех детей, ученый. <...> Он любит пение и музыку, сам поет, играет на скрипке, часто ходит в оперу. <...> Любит цветы. Сетует, что в Киеве нельзя нарвать ландышей и покупает их, чтобы поставить у себя в комнате»⁴.

Обычно подобные привычки остаются у человека на всю жизнь. Следовательно, букетик ландышей мог появиться на столе в комнате мастера и Маргариты, решивших быть вместе в горе и радости, благодаря детским воспоминаниям писателя. В память об отце: недаром в романе ландыши располагаются возле лампы с абажуром. Тогда ландыши не только знак весны, но и символ теплой семейственности, дружбы и верности. Словом, тех отношений, которые были у родителей Булгакова, судя по воспоминаниям детей, близких, знакомых семьи⁵.

При этом образ ландышей в «Мастере и Маргарите» может являться и литературно-художественной аллюзией.

Как будто не имея сил остановиться, мастер с удовольствием описывает Иванушке Бездомному в лечебнице Стравинского бывшую свою комнату: «диван, а напротив другой диван, а между ними столик, и на нем прекрасная ночная лампа, а к окошку ближе книги <...>. Ах, какая у меня была обстановка! Необыкновенно пахнет сирень! И голова моя становилась легкой от утомления, и Пилат летел к концу...» (с. 135–136).

Читатель понимает, что для мастера самая большая ценность его жилища заключается в уединенности и природности. Это была «совершенно отдельная квартира», в ней были «маленькие оконца над самым тротуарчиком», причем зимой он «очень редко видел в оконце чьи-нибудь черные ноги», а напротив окон — «сирень, липа и клен» (с. 135). Мастер несколько раз возвращается к упоминанию сирени: сирень стала для него воплощением дома и величественности, простоты, красоты их любви с Маргаритой (с. 135, 136, 139).

Вышесказанное позволяет предположить, что в образах булгаковских героев нашел отражение наряду со многим другим и тип «сентименталь-

³ Варламов А. Михаил Булгаков. М.: Молодая гвардия, 2008. С. 33.

⁴ Земская Е. А. Михаил Булгаков и его родные: Семейный портрет. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 41.

⁵ Там же. С. 8–9, 16–18, 21–22, 25–26.

ного героя». Сказанное Ю. Ю. Фроловой о героине романа А. Ф. Писемского «Тысяча душ» вполне подходит и к нашему случаю. Прочитируем: «Внимание к внутреннему миру такого героя, в полной мере раскрывающегося в сфере частной жизни, обуславливает для него доминирование топоса «малого» мира, маркированного в повествовании как “свое” пространство (дом, сад, семейный очаг). При этом повседневная жизнь “малой” группы воспринимается как естественное, слитное бытие природы и человека»⁶. И далее: «“Своему” пространству сентиментальный герой противопоставляет “чужой” мир за стенами Дома — условно “большой” мир. Условно потому, что равновеликий в романе светскому кругу он ничтожен по сравнению с мировым целым. Мир избранных у Писемского “велик” лишь для героев, лишенных сентиментальных ценностей и чуждых природному бытию»⁷. Как показывает Булгаков, ничего не изменилось («люди как люди»; с. 123): мир Массолита столь же ничтожен, сколь и мир «светского круга» у Писемского.

Так не являются ли ландыши, ждущие мастера и Маргариту в их доме, авторской отсылкой к повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза» и, таким образом, не являются ли они характеристикой героев, их любви и их нового мировоззрения (выбора). И одновременно оценкой этого выбора: возможно ли спрятаться в своем маленьком мирке от мощи советской России? Автор в это не верит. Его герои окажутся в ином пространстве. Но пока они — согласно своему желанию — вернулись в подвал мастера. Они стремятся спрятаться от мира, жестокого, лживого, ломающего человека, родившегося или ставшего естественным и свободным. Знак их выбора — ландыши, «непродажные» цветы «бедной Лизы»⁸.

Маргарита не способна жить без любви. Ее трижды посещает мысль о самоубийстве. В первый раз об этом рассказывает мастер: «Так вот, она говорила, что с желтыми цветами в руках она вышла в тот день, чтобы я наконец ее нашел, и что, если бы этого не произошло, она отравилась бы, потому что жизнь ее пуста» (с. 137–138). Второй раз мысль о самоубийстве приходит Маргарите после окончания Весеннего бала полнолуния: она ждала награды за свою жертву, но ее не было (Маргариту решили «испытать»):

«— Всего хорошего, мессир, — произнесла она вслух, а сама подумала: “Только бы выбраться отсюда, а там уж я дойду до реки и утоплюсь”» (с. 273). И в третий раз подумала об этом Маргарита на фоне хрупкого сча-

⁶ Фролова Ю. Ю. Поэтика романа А. Ф. Писемского «Тысяча душ» (Художественный синтез сентиментализма и реализма): автореферат дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2009. С. 11–12.

⁷ Там же. С. 12.

⁸ Карамзин Н. М. Бедная Лиза: Повести. М.: Советская Россия, 1985. С. 7.

стья, которое было даровано им после бала: «На нее накатила вдруг ужасная мысль, что это все колдовство, что сейчас тетради исчезнут из глаз, что она окажется в своей спальне в особняке и что, проснувшись, ей придется идти топиться» (с. 289). Как видим, думая о смерти теперь, спустя счастливый и мучительный год любви к мастеру, Маргарита меняет способ самоубийства. Булгаков показывает, что героиня изменилась за период, который прожила после исчезновения мастера: она винит себя, много плачет, делается чувствительнее и милосерднее (с. 211–213, 215–216, 232–233, 274–275, 289, 355–356). Образ «бедной Лизы» в этом контексте близок образу Маргариты. Лиза не смогла пережить крушения надежд, смерти своей, казалось, разделенной, любви и бросилась в воду⁹. Маргарита тоже не способна потерять свою вновь обретенную любовь. Обоих манит вода, дарующая избавление от душевной боли и забвение.

Итак, скромные ландыши — это, по нашему мнению, напоминание мастеру и Маргарите о чистой и самоотверженной любви целомудренной и «чувствительной» девушки, жившей в Москве задолго до них. Наше предположение о генезисе образа ландышей в романе «Мастер и Маргарита» имеет право на существование, поскольку история «бедной Лизы» — составляющая «московского текста»¹⁰, на который опирается Булгаков в своем романе (например, образ Новодевичьего монастыря, образ Дома Пашкова и др.)¹¹. Кроме того, с творчеством Н. Карамзина Булгаков был знаком с гимназических времен¹².

Однако сквозь эту сцену булгаковского романа просматривается и еще одна история трагической любви. Как показывает К. И. Шарафадина, образ ландыша — один из значимых в пьесе А. Н. Островского «Снегурочка». Исследователь говорит об обряде посвящения (инициации), который проходит Снегурочка, желающая узнать любовь, пусть и ценой жизни, посредством даруемого и переплетаемого для нее матерью Весной венка (первым из цветов, которые должны преобразить Снегурочку, является ландыш). Исследователь обращает внимание и на то, что Берендей саму Снегурочку ассоциирует с ландышем, видя ее скромность, стыдливость, чистоту и целомудрие. Подчеркнута в пьесе и недолговечность цветения ландыша.

⁹ Там же. С. 18.

¹⁰ Одесский М. П. Москва — град святого Петра: столичный миф в русской литературе XIV–XVII вв. // Москва и «московский текст» русской культуры: сб. ст. М., 1998. С. 20.

¹¹ См.: Спивак М. Л. «Будучи московским мистиком и патриотом...» (Некоторые особенности видения Москвы в творчестве А. Белого) // Лотмановский сб. 2 / сост. Е. В. Пермяков. М.: РГГУ, 1997. С. 642–650; Люсьи А. Московский текст. М., 2013. С. 57–58.

¹² Ганелин Ш. И. Очерки по истории средней школы в России второй половины XIX века // <http://sheba.spb.ru/shkola/pedagogika-shkola-1950.htm>

Добавим: столь же коротка будет и жизнь обновленной, полюбившей Снегурочки. Ландыш — ее двойник¹³. К. И. Шарафадина обращает внимание на то, что в пьесе «цветок назван цветом зорь весенних, что явно исключает его полную идентификацию с белым цветом, во-вторых, он должен озарить ланиты Снегурочки “томной негой”»¹⁴. Преображение Снегурочки начинается «с внутреннего света, озаряющего ланиты и наполняющего Снегурочку томной “негой” (кстати, одно из словарных значений этого слова — “страстность”). Напомним также, что семена ландыша скрыты в красных ягодах. Ядовитость этих привлекательно-ярких ягод объяснялась народным опытом многозначительно: красивы, но опасны, как любовь»¹⁵.

Вернемся к роману Булгакова. На протяжении всего произведения отношения мастера и Маргариты описываются целомудренно¹⁶. Только сейчас, в подвале, который неведомо кто украсил ландышами, читатель становится свидетелем такой сцены: «О дьявол, дьявол!.. Придется вам, мой милый, жить с ведьмой! — После этого она кинулась к мастеру, обхватила его шею и стала его целовать в губы, в нос, в щеки. Вихры неприглаженных черных волос прыгали на мастере, и щеки и лоб его разгорались под поцелуями» (с. 354). В Маргарите просыпается страстность. И это не воздействие Весеннего бала полнолуния, как иногда полагают. Например, Т. Поздняева считает, что на балу Маргарита не только себя отдала «ведомству» Воланда, но и получила задание заполучить душу мастера, а здесь все средства хороши, в том числе и страстность, и соблазн¹⁷. С этой трактовкой мы не можем согласиться.

Бал и то, что предшествовало ему, убеждают Маргариту, что потусторонний мир и бессмертие души существуют (с. 254–267). Волшебная ночь показывает Маргарите прелесть «быстроты и наготы» (с. 358), т. е. свободы (внешней и внутренней), эта ночь делает Маргариту более дерзкой, смелой, чем она была. И это, в частности, позволило ей не только естественно вести себя с Воландом и разгромить квартиру Латунского, но и неоднократно невинно позабавиться над мужчинами (с. 223–232, 238–239, 246, 250–251, 357). В Маргарите заговорили королевская кровь (с. 247, 251, 272–274, 276) и дух рыцарства¹⁸.

¹³ Шарафадина К. И. Флористическая «загадка» А. Н. Островского, или Этноботаническая интерпретация «венка весны для Снегурочки» // Этноботаника: растения в языке и культуре / отв. ред. В. Б. Колосова, А. Б. Ипполитова. СПб.: Наука, 2010. С. 164–166, 170, 171.

¹⁴ Там же. С. 171.

¹⁵ Там же. С. 172.

¹⁶ Зеркалов А. Этика Михаила Булгакова. М.: Текст, 2004. С. 89.

¹⁷ Поздняева Т. Воланд и Маргарита. СПб.: Амфора, 2007. С. 98–101, 103, 105–107.

¹⁸ Зеркалов А. Этика Михаила Булгакова. М.: Текст, 2004. С. 97–98.

Но в большей степени происходящее заставило Маргариту страдать и физически (с. 258, 261, 262), и энергетически¹⁹, и нравственно, ведь она узнала свои грехи в грехах гостей Воланда. Вспомним обмен репликами Коровьева и Маргариты: «Ведь бывает же так, королева, чтобы надоел муж...». «— Да, — глухо ответила Маргарита <...>» (с. 258). Даже в ранних редакциях, изображающих шабаш²⁰, то, что ощущает Маргарита — это не подлинная страстность, а экзальтация, истерическое веселье и сладострастие. Недаром Маргарита все время хохочет и истерически кричит: «Ах, весело!»²¹

Но не только пробуждение в Маргарите страстности важно было показать Булгакову. Маргарита стала нежнее и ответственнее: она «<...> сползла с дивана, подползла к коленям мастера и, глядя ему в глаза, стала гладить голову. — Как ты страдал, как ты страдал, мой бедный! Об этом знаю только я одна. Смотри, у тебя седые нити в голове и вечная складка у губ! Мой единственный, мой милый, не думай ни о чем!» (с. 355) До исчезновения мастера Маргарита вела себя иначе, немного эгоистично: она не видела, насколько болен мастер и как она сейчас нужна ему (с. 142–144). Теперь она готова быть его женой, а не любовницей. О биографическом аспекте образа ландышей мы писали выше и предположили, что для Булгакова ландыш — цветок семейной любви, нежности и понимания.

Стоящий на столе букетик ландышей — предвестник очень короткого земного счастья влюбленных, их смерти от яда (вина, окрашенного в цвет крови и красный цвет ягод ландыша). До встречи с мастером Маргарита уже думала о самоубийстве из-за того, что жизнь ее была пуста (с. 138), также пуста была бы земная жизнь мастера и Маргариты, не освященная творчеством — духовным горением. Воланд по просьбе Иешуа спасает влюбленных от страдания духовного распада. Дело все-таки заканчивается ядом. Но смерть милосердна к героям: она приходит быстро, не мучая их (с. 159).

Снегурочка растаяла от солнечного луча, стала дымкой²², а мастер и Маргарита во время полета над грозовой Москвой к клинике Стравинского превратились в две «водяные тени» (с. 362).

Собрание сочинений А. Н. Островского было в домашней библиотеке Булгакова²³. А, как отмечает М. О. Чудакова, «личная библиотека — со-

¹⁹ Поздняя Т. Воланд и Маргарита. СПб.: Амфора, 2007. С. 96.

²⁰ Булгаков М. Великий канцлер / предисл. и комм. В. Лосева. М.: Новости, 1992. С. 149–152.

²¹ Там же. С. 149–151.

²² Островский А. Снегурочка // Грибоедов А. Горе от ума; Сухово-Кобылин А. Пьесы; Островский А. Пьесы. М.: Художественная литература, 1974. С. 663.

²³ Кончаковский А. Библиотека Михаила Булгакова: реконструкция. Киев, 1997. С. 95.

вокупность возможных печатных источников творчества писателя, как художественных, так и внехудожественных. Обнаружение в библиотеке писателя экземпляра какой-либо книги всегда — важный довод в пользу гипотезы о том, что данная книга — один из источников творческой работы владельца библиотеки»²⁴. В начале века пьеса «Снегурочка» была поставлена К. С. Станиславским в МХТ. Это могло дополнительно заинтересовать Булгакова пьесой А. Н. Островского.

Есть у булгаковского образа ландыша и мифологическая основа.

Образ ландыша значим и в языческой, и в христианской традициях. Поскольку, как уже отмечено исследователями, одним из приемов при создании романа «Мастер и Маргарита» является совмещение нескольких культурных и религиозных пластов²⁵, то продуктивным нам представляется двухуровневое рассмотрение образа ландышей.

Здесь мы обратимся к книге Н. Ф. Золотницкого «Цветы в легендах и преданиях», изданной в Москве в 1913 г. Нам неизвестно, знал ли Булгаков эту книгу, но она была очень популярна²⁶, и знакомство с ней писателя весьма возможно.

Языческая традиция. В древние времена ландыш был посвящен у древних германцев богине восходящего солнца, лучезарной зари и провозвестнице весны Остаре. «В честь ее на Пасхе (а Пасха и до сих пор от ее имени называется по-немецки Ostern) зажигались костры и устраивались празднества, на которых все молодые девушки и парни украшали себя цветами ландыша, как цветами любви и счастья. Праздник этот продолжался, пока держались ландыши, а затем, когда цветы увядали, их бросали в костры и жгли как приятную богине Остаре жертву»²⁷. В деревнях Франции в первое майское воскресенье принято было справлять «праздник ландышей». Собранными в лесу цветами украшали окна домов, каминные столы, а затем после дружного застолья начинались танцы. И здесь ландыш играл особую роль. Все юноши и девушки прикрепляли к своей одежде букетик ландышей. Когда юноша приглашал девушку на танец, он подавал ей свой букетик. В случае согласия девушка брала ландыши и прикалывала к одежде, свой букетик отдавала юноше, чтобы он сделал то же. После этого пара должна была быть неразлучной весь вечер. Таким образом, с помощью лан-

²⁴ Чудакова М. О. Библиотека М. Булгакова и круг его чтения // Встречи с книгой / отв. ред. Е. И. Осетров; сост. Ю. М. Акутин. М.: Книга, 1979. С. 256.

²⁵ Кушлина О., Смирнов Ю. Некоторые вопросы поэтики романа «Мастер и Маргарита» // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени: сб. статей. М.: Союз театральных деятелей РСФСР, 1988. С. 285.

²⁶ Клевенская Т. Предисловие // Золотницкий Н. Ф. Цветы в легендах и преданиях // <http://granina.narod.ru/library/zolotn/pred.htm>

²⁷ Золотницкий Н. Ф. Цветы в легендах и преданиях. Киев, 1994. (Первое издание: М., 1913). С. 63.

дышей можно было выразить свою симпатию. В более давние времена этот ритуал означал обоюдное желание и согласие вступить в брак²⁸. В Париже в начале XX века День ландышей праздновался 1 Мая. «В этот день <...> парижане ходили по улицам украшенные белыми ландышами, как эмблемой “излияния сердец”»²⁹. У славян ландыш — символ чистоты и нежности³⁰.

Итак, в языческой традиции ландыш — символ весны, чистоты, нежности, любви (в том числе и семейной, если опереться на французскую традицию). В контексте сцены, в которой в романе «Мастер и Маргарита» фигурирует ландыш, такая трактовка образа представляется возможной.

После Весеннего бала полнолуния мастер и Маргарита осознают себя не любовниками и даже не возлюбленными, а семейной парой, пусть и не прошедшей через загс. А чуть позже «Азazelло сунул руку с когтями в печку, вытащил дымящуюся головню и поджег скатерть на столе» (с. 360–361). Сгорели и ландыши, которые стояли на столе, словно невольная жертва богине Остаре.

Л. М. Яновская соотносит цвет ландышей со снегом, а через семантику этого образа со смертью. С ее суждением мы можем только согласиться: «Образ киевских зим и снега <...> надолго войдет в творчество Михаила Булгакова отсветом дома, покоя и тепла... пока с течением лет цвет снега — белый цвет — не начнет становиться для него символом небытия. И тогда в последней редакции романа “Мастер и Маргарита” перед Маргаритой, которую на протяжении всего действия сопровождали розы, вдруг окажутся неизвестно кем поставленные ландыши, цветок весенний, цветок благоуханный, но предупреждающе белый...»³¹. И еще раз исследователь говорит о семантике образа ландышей у Булгакова: «Моя книга “Треугольник Воюнда” тогда еще не вышла, и девочка, оставившая в моих руках цветы, не знала, что у Булгакова это знак обреченности и смерти...»³²

Христианская традиция. Заметим, что часто именно ландыши служили основой букета, с которым идут молиться в церковь в Троицын день³³. Существует поверье о Пресвятой Деве, что в «светлые лунные ночи, когда вся земля объята глубоким сном, Царица Небесная, окруженная венцом из блестящих, как серебро, ландышей, появляется иногда тем из счастли-

²⁸ Там же. С. 64–65.

²⁹ Там же. С. 65.

³⁰ Шейнина Е. Я. Энциклопедия символов. М.; Харьков, 2003. С. 152.

³¹ Яновская Л. М. «Моя земля»!: Небольшая прогулка вместо предисловия // Булгаков М. Избранные произведения: в 2 т. Т. 1. Киев: Издательство художественной литературы «Дніпро», 1989. С. 9.

³² Яновская Л. М. Неэвклидова геометрия по Михаилу Булгакову, или Глава, в которой автор рассказывает о себе // <http://tputh.narod.ru/yanovsk2.htm>

³³ Золотницкий Н. Ф. Цветы в легендах и преданиях. С. 62.

вых смертных, которым готовит какую-нибудь нечаянную радость...»³⁴ Существует и христианское сказание «о происхождении ландыша из горючих слез Пресвятой Богородицы, которые она проливала, стоя у креста распятого Сына. Горючие эти слезы падали крупными каплями на землю, и на месте их падения возникали чистые белые ландыши, которые, осыпавшись, превращались в красные, напоминавшие собою капли крови, плоды...»³⁵.

Т. Б. Васильева-Шальнева, опираясь на эти мифы, приходит к выводу, что «семантика страдания и “нечаянной радости” оказываются слитыми в образе ландыша воедино, что и позволяет этому образу органично (и потенциально многозначно) вписаться в сюжетную линию любви мастера и Маргариты»³⁶.

Вернемся к мифу. В Англии в Суссексе сложилось предание о бое святого Леонарда со страшным драконом Синь. Три дня и три ночи бились они, на четвертый день, с Божьей помощью, святой одолел «языческую погань». Сам при этом оказался изранен, «на местах борьбы можно было видеть следы истекшей из его ран крови. Но Господь отметил эти пятна пролитой святителем крови и освятил их, вырастив на их месте цветы непорочности и святости — ландыши»³⁷.

Итак, в христианской традиции ландыши являются символом святости. Эти цветы — свидетельство победы святости над греховностью, христианства над язычеством, жизни вечной над небытием. Особое внимание в контексте романа мы бы обратили на последние два предания. Они позволяют объяснить, кто и почему поставил букетик ландышей в доме мастера. В одной из своих статей мы выдвинули предположение, что на решение образа Маргариты и мотивов, связанных с пребыванием героини на Весеннем бале полнолуния, оказало влияние житие вмц. Марины (Маргариты) Антиохийской³⁸. По нашему мнению, булгаковская Маргарита — одна из ипостасей святой Маргариты, в этом качестве ее и приглашают на бал. Она достойно выдержала встречу-поединок с Воландом (драконом), кото-

³⁴ Там же. С. 63.

³⁵ Там же. С. 66.

³⁶ Васильева-Шальнева Т. Б. Лейтмотивный образ цветка в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Современный музей как важный ресурс развития города и региона: тезисы Международной научно-практической конференции. Казань, 2005.

³⁷ Золотницкий Н. Ф. Цветы в легендах и преданиях. С. 63–64.

³⁸ Капрусова М. Н. Семантический ореол имени Маргарита в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Личность и творчество М. А. Булгакова в социокультурном контексте 20–21 веков: Материалы III Международной заочной научной конференции «Поэтика художественного текста». Ч. 1 / под ред. М. Н. Капрусовой, С. Ю. Толоконниковой. Борисоглебск, 2010. С. 62–80.

рый испытывал ее, при ее посредничестве были закрыты многие «счета» (с. 276, 277, 370). В этом контексте ландыши — награда Воланда и признание им силы духа Маргариты.

С другой стороны, ландыши на столе могли появиться и по воле другого «ведомства» (с. 275). Исследователи соотносят образы мастера и Иешуа³⁹. Образ же Иешуа создан под влиянием Библии, хотя о тождестве образов Иисуса и Иешуа речь в булгаковедении, как и у самого писателя, не идет⁴⁰. Мастер не донес свой крест до конца, потому он не достоин света. Но он своим романом произнес слова истины, веры и милосердия, он много страдал — наградой ему стали ландыши.

Можно прочитать сцену и иначе. В ночь после гибели Иешуа Пилат смотрит на разлитое на полу вино, и оно напоминает ему кровь казненного. Во время евхаристии вино претворяется в кровь Христову. Можно сказать, что Пилат в ночь после казни, когда пьет вино, причащается кровью Иешуа. Маргарита пьет кровь предателей, превратившуюся в вино⁴¹. Позже в подвальчик мастера вино, которое в ту памятную ночь пил, словно причащаясь, Пилат, принес Азazelло. Мастер и Маргарита пьют его, умирают, воскресают и преображаются⁴². «Кровь Христова» так действует на них (отравляет, а потом воскрешает) потому, что оба ранее уже испили другое вино (на крови предателей — в случае Маргариты⁴³, неясного происхож-

³⁹ См.: 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. 64–65, 70; Зеркалов А. Этика Михаила Булгакова. М.: Текст, 2004. С. 188; Лесскис Г., Атарова К. Путеводитель по роману Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». М.: Радуга, 2007. С. 309.

⁴⁰ См.: Зеркалов А. Этика Михаила Булгакова. С. 38–43, 47, 57–58, 220, 236–237; Зеркалов А. Евангелие Михаила Булгакова. М.: Текст, 2003; Белобровцева И. З., Кульюс С. К. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: Комментарий. Таллинн: Арго, 2006. С. 165–170, 172–177; Лесскис Г., Атарова К. Путеводитель по роману Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». С. 153–157.

⁴¹ Б. М. Гаспаров пишет, что в вино, которое пьет на балу Маргарита, превратилась кровь Иуды и барона Майгеля (См.: 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. 63, 70, 80, 81).

⁴² И. З. Белобровцева и С. К. Кульюс отмечают, что вино Фалерно — белое вино, но Азazelло приносит мастеру и Маргарите красное вино под этим названием. Булгаков «пожертвовал достоверностью ради цветового колорита сцены отравления в подвальчике мастера и его подруги, где значительно более уместным было вино, которое окрашивало все «в цвет крови» <...>. Изменение цвета вина — свидетельство придания сцене характера инициации, предвещающей уход героев в инобытийное пространство» (См.: Белобровцева И. З., Кульюс С. К. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: Комментарий. С. 335).

⁴³ Т. Поздняева пишет: «Для Маргариты же „причастие“ — принятие в глупину своей сущности злого тока, питающего сатану, ее приобщение к „черному

дения — в случае мастера) из рук Воланда и свиты (с. 266–267, 277)⁴⁴. Причастие кровью Христовой сначала убивает мастера и Маргариту, а потом воскрешает их для жизни вечной.

Тогда ландыши на столе подвала мастера — знак для героев, что им предстоит причастие по воле Иешуа (ведь, согласно мифу ландыши выросли там, где пролилась кровь святого Леонарда).

Итак, образ ландышей в романе Булгакова, как почти всегда у этого писателя, многозначен. Именно совмещение биографического, литературного и мифологического подходов позволяют ощутить глубину этого отнюдь не проходного образа.

Одним из доказательств этого является присутствие образа ландышей в современных произведениях, ориентированных на роман Булгакова. Приведем только один пример.

Автор стихотворения — Елена Исаева — выпускница факультета журналистики МГУ, поэт и драматург, автор многих сборников стихов, публикуется в журналах «Новый мир», «Дружба народов», «Дети Ра», «Юность» и других, лауреат литературных и театральных премий, член Союза писателей с 1992 г.⁴⁵

В ее стихах есть такая особенность — лирическая героиня открыто переключается с близкими ей писателями, называет их имена. Например: «И Фрост, и Бродский, и Булгаков <...>»⁴⁶. Мы фиксируем внимание на последней фамилии.

И вот в книге «Стрелочница» (2007) Е. Исаева представляет вниманию читателя такое стихотворение:

Не надо любовью забытых и старых...
Скамейку увидишь и... ах!
Мне все еще больно бывать на бульварах
И на Патриарших прудах.

братству», окончательный переход в “ведомство” Воланда» (Поздняя Т. Воланд и Маргарита. СПб.: Амфора, 2007. С. 100–101). Мы, как большинство исследователей, не считаем Воланда — библейским сатаной, потому последствия для Маргариты видим не столь пагубными.

⁴⁴ Б. М. Гаспаров пишет: «Маргарита выпивает чашу с кровью Иуды / Майгеля на балу у Воланда в качестве причастия; этот же мотив воспроизводится в виде яда — красного вина, которое Азazelло подносит Мастеру и Маргарите; этот же яд оказывается волшебным эликсиром, дающим им бессмертие. Парадигма вино / кровь / — вино / ад / эликсир соответствует, с одной стороны, причастию, а с другой — кубку с ядом, который хочет принять оперный Фауст, и эликсиру молодости» (Гаспаров Б. М. Новый Завет в произведениях М. А. Булгакова // Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы: Очерки по русской литературе XX века. С. 100–101).

⁴⁵ См.: Исаева (Жилейкина) Елена Валентиновна // Дружба народов. 2002. № 9; Исаева Елена // Урал. 2010. № 9.

⁴⁶ Исаева Е. Когда на даче нету света // Дружба народов. 2005. № 7.

И я прохожу по тому переулку,
Где умерло эхо давно.
А то, что осталось, положим в шкатулку:
Браслет и билеты в кино.

И ландыши тоже мне вместо прививки —
Взглянула и дальше бегу.
Не надо, не надо. И взбитые сливки
Я больше любить не смогу⁴⁷.

Одна из особенностей этого стихотворения — его двуслойность. С одной стороны, оно предельно понятно и близко любой девушке, влюбляющейся и теряющей любовь. Поэт называет такие привычные предметы и реалии, как любимая скамейка, где целовались, улицы и бульвары, по которым бродили, браслет, который носила тогда, использованные билеты на фильм, который смотрели вместе, взбитые сливки, которыми он так любил ее баловать. Это бытовая структура стихотворения. Но есть и бытийная, связанная с «булгаковским мифом». Та часть «булгаковского мифа», которая отражена в стихотворении Е. Исаевой, — это отношение к описанному в романе как к чему-то, действительно случившемуся и могущему повториться с каждым, хотя бы в каких-то своих аспектах: например, вера во встречу со своим мастером и частичное повторение истории (непреренно со счастливым концом⁴⁸). Каждая строчка стихотворения отсылает нас к сценам романа. Героиня стихотворения верила, что история мастера и Маргариты повторится с ней. И были Патриаршие пруды — одно из самых булгаковских мест в Москве, ведь там все началось... (с. 7). И была их скамейка, похожая на ту, на которой сидели мастер и Маргарита (с. 215). Был «кривой скучный переулок» (с. 136) и эхо (с. 136), само ответившее на все вопросы, повторившее последний слог слова «цветы» — ты — и этим указавшее на выбор судьбы и предназначенность друг другу двух людей⁴⁹. Были и «драгоценности» — все, что осталось, — как у Маргариты (с. 213). И, конечно же, были ландыши, обещавшие семейное счастье (с. 289). Ландыши в стихотворении, как и в романе, — знак недолгого земного, челове-

⁴⁷ Исаева Е. Не надо любовью забытых и старых... // http://www.erfolg.ru/hall/elena_isayeva-2.htm

⁴⁸ Капрусова М. Н. «Булгаковский миф» в современной русской «звучащей» и сетевой поэзии // Michail Bulhakow, jego czasu i my = Михаил Булгаков, его время и мы: Коллективная монография / под ред. Г. Пшебинды и Я. Свежего. Краков: Изд-во «Scriptum», 2012. С. 584.

⁴⁹ Капрусова М. Н. Что значили «отвратительные, тревожные желтые цветы» в руках булгаковской Маргариты // Проблемы целостного анализа художественного произведения: межвуз. сб. науч. и науч.-метод. статей. Вып. 4. Борисоглебск, 2005. С. 72–73.

ского счастья. Мастер и Маргарита не стали семьей в обыденном понимании, они ушли в некое культурное пространство, их удел — белая любовь. Лирическая героиня стихотворения и ее возлюбленный расстались.

Автор словно играет с читателем: в стихотворении все булгаковское. Только детское заклинание: «Не надо, не надо» — и последняя фраза про сбитые сливки возвращает читателя в реальную жизнь. Это не Маргарита, это совсем еще девочка со своим разбитым сердцем.

Подведем итоги. Образ ландышей, который встречается в романе только один раз, — не случайная деталь. Ландыши в романе Булгакова — полисемантический образ. Они символизируют истинный дом и семейные ценности; верную любовь и невозможность существовать без любимого; пробуждение страстности и нежности; духовность и жертвенность. Поэтому можно предположительно говорить об отражении в романе «Мастер и Маргарита» отдельных аспектов повести Н. Карамзина «Бедная Лиза», пьесы А. Н. Островского «Снегурочка», а также мифологической традиции. Доказательством важности в творчестве М. Булгакова образа ландышей служит и обращение к этому образу, наряду с другими знаковыми образами романа, поэтов, ориентирующихся в своих произведениях на «булгаковский миф» и на роман «Мастер и Маргарита».

КРУГЛЫЙ СТОЛ «ТВОРЧЕСТВО МАКСИМА ГОРЬКОГО В СВЕТЕ ФИЛОСОФСКИХ ПРОБЛЕМ ПРОШЛОГО И НАСТОЯЩЕГО»

УДК 821.161.1

Гавриш Татьяна Ростиславовна,
кандидат филологических наук, старший научный сотрудник
Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН

ОТ «КАРАМОРА» К «ЖИЗНИ КЛИМА САМГИНА»: НАЧАЛА И ПЕРСПЕКТИВЫ

Горький отзывался о цикле «Рассказы 1922–1924 годов» как о литературной работе, необходимой для создания следующего произведения. Рассказ «Карамора» является своеобразной постановкой тревожащего писателя вопроса: в чем причина противоречивости личности человека, приводящей его к полному и необратимому падению? Данная статья представляет собой опыт краткого анализа развития образа «запутанного» человека от Петра Каразина — к Климу Самгину и выявления параллелей и различий между созданными Горьким художественными образами.

Ключевые слова: «Рассказы 1922–1924 годов», «Карамора», «Жизнь Клима Самгина», «запутанный» человек

Как известно, Горький отзывался о цикле «Рассказы 1922–1924 годов» как о своеобразной литературной работе, необходимой для создания следующего произведения. «Какую из моих книг я считаю самой лучшей? Она ещё не написана мною», — признался Горький в интервью иностранному корреспонденту осенью 1924 г. (1, с. 116). В это время писатель жил в предчувствии будущей, «самой лучшей» своей книги. 25 марта 1928 г. он писал В. Я. Зазубрину: «“Рассказы 22–24 годов” <...> — ряд поисков иной формы, иного тона для “Клима Самгина”, — работы очень трудной и ответственной. Лично для меня поиски эти я считаю очень полезными <...>» (3, с. 268–269).

«У меня — перегруженность впечатлениями бытия, гипертрофия знания фактов, я слишком увлекаюсь их внешней необычностью, и это делает меня рассказчиком, а не исследователем тайн человеческой души, загадок жизни», — размышлял Горький в письме Р. Роллану 6 ноября 1923 г. (2, с. 265). «Рассказы 1922–1924 годов» — несомненная попытка Горького приблизиться к исследованию «тайн человеческой души», прикоснуться к сокровенным «загадкам жизни».

Рассказ «Карамора», по мнению Е. Б. Тагера, это «психологическое исследование сложной и противоречивой личности» (7, с. 224–225). Начавший свой жизненный путь как революционер, «старый партиец» Карамора вершит суд и собственноручно казнит агента охранки предателя Попова. Находясь под следствием по делу об убийстве, Карамора оказывается перед выбором: уголовная ответственность и смертная казнь или замена собой казненного предателя и служба в Охранном отделении. Вчерашний революционер, «организатор восстания, один из самых энергичных работников» (4, с. 371) не задумываясь выбирает последнее, в свою очередь становясь предателем и отступником. Вопрос — в чем причина противоречивости личности человека, приводящей его к полному и необратимому падению — мучительно тревожит Горького. Как и во многих других произведениях Горького, созданный им персонаж стал не столько ответом, сколько вопросом — в формулировке Тагера, «страшной и мучительной загадкой образа Караморы» (7, с. 225).

Действие рассказа начинается в тюрьме, где Карамора ожидает приговора после того как предательство, совершенное им, также оказывается раскрытым. Написанное им признание — это история его жизни и одновременно своеобразная исповедь. Карамора очень рано начинает ощущать внутреннюю раздробленность. «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» (4, с. 372). Клим Самгин — носитель аналогичного сознания: «Моя жизнь — монолог, а думаю я диалогом, всегда кому-то что-то доказываю, — размышляет он. — Как будто внутри меня живет кто-то чужой, враждебный, он следит за каждой мыслью моей, и я боюсь его» (6, 204–205).

Тем не менее главный герой рассказа не только способен на нечто доброе: он способен даже на подвиг. В эпизоде спасения Караморой рыбаков с оторванной ветром и уносимой в море льдины он проявляет лучшее в себе, испытывая импульсивное, то есть первичное и поэтому истинное желание помочь, вплоть до самопожертвования. Однако, по его собственному признанию, в основе этого героического поступка лежит не что иное, как только самолюбование. Карамора вспоминает не только драматичный, но также и «смешной случай» из собственной жизни: «...во время устроенного мною с воли побега товарищам из тюрьмы старичок надзиратель, догоняя, четыре раза выстрелил в меня из револьвера. После второго выстрела я остановился, не хотелось бежать, не то — стыдно было, не то —

смешно» (4, с. 374). Вновь герой проявляет и недюжинную смелость, даже дерзость, и чувство собственного достоинства. Однако, в сущности, поведение Караморы — это вопрос лишь его самоощущения: «Всего лучше чувствует себя человек в затруднительном положении» (4, с. 373).

Тем не менее «даже люди, доказавшие способность к подвигам, делали подлости» (4, с. 380). Карамора как «запутанный человек» также оказывается в их числе. Активной революционной деятельностью, к которой герой всегда был совершенно равнодушен, он занимается только из честолюбия и непомерного тщеславия. Однако постепенно он приходит к внутреннему конфликту, в состояние «тихого, упрямого бунта». «Суть в том, — объясняет себе Карамора, — что раньше я говорил с людьми словами чужими, книжными и, сам оглушенный ими, не прислушивался к себе. А теперь я чувствовал, что внутри меня живет кто-то, гость непрошенный и неприятный, он слушает мои речи и следит за мной недоверчиво, подозрительно» (4, с. 381).

«Кто я?» — этот вопрос впервые встает перед героем как самый значительный. Ответом на него становится эпизод «единоличной и немедленной» расправы с провокатором и шпионом Поповым, выдающим Охранному отделению людей, занимающихся подпольной революционной работой, и разрабатывающим план ликвидации самого Караморы и его подруги. Казнь Попова, повесившегося по настоянию Караморы, он переживает как «три, четыре самых скверных часа» (4, с. 383) в своей жизни. Однако убийцу тяготит отнюдь не убийство, совершенное им. Его очень тревожат слова Попова, сказанные им перед смертью: «Если — борьба, так уж герои с обеих сторон» (4, с. 385). Эта мысль становится настоящим откровением для Караморы — ведь именно такая жизненная позиция, точнее ее принципиальное отсутствие, ему наиболее близка. Именно поэтому он так спешит привести в исполнение свой приговор: Попов уничтожается им прежде всего как свидетель истинного внутреннего состояния своего палача.

Внутренний конфликт героя разрешается его переходом во внутреннее состояние «отчужденности от самого себя» (4, с. 387). В этом состоянии Карамора принимает предложение начальника Охранного отделения Симонова, заключающееся в том, чтобы заменить Попова. «Хорошо помню, что меня не испугала петля, накинутая на шею мою, хотя я понимал, что игра моя проиграна непоправимо. Мне кажется, что я ни одной минуты не думал о том, какое принять решение, я принял его тотчас же, как только услышал слова Симонова “заменить Попова”. Хорошо помню, что я сам был удивлен быстротой и легкостью, с которыми это решение возникло, — оно явилось так же естественно и просто, как возникает желание спать, гулять, выпить воды» (4, с. 388), — вспоминает он. Нравственные критерии Караморы низведены до уровня физиологических функций и нивелированы

в его сознании. Не случайно своеобразным моральным кодексом Симонова, нового соратника Караморы, является «Жизнь животных» Брема. В сознании Караморы рождается предположение: «Ничего нет, все выдуманно, все лживо, а я призван открыть ложь, я первый, кто должен открыть людям, что все они обмануты, жизнь действительно голая, зверьячья борьба, и незачем сдерживать, главное, нечем сдерживать эту борьбу. Я первый открыл, что у человека нет сил протестовать против подлости в себе самом, да и не надо протестовать против ее: она — законное и действительное оружие взаимной борьбы» (4, с. 396–397).

Ситуация возможного аналогичного выбора складывается однажды и в жизни Клима Самгина, в этот момент студента Московского университета, ровесника Караморы. Арестованный, «Самгин немножко любовался своим спокойствием», «чувствуя себя немножко героем». За десять дней пребывания в жандармском управлении определяется внутреннее состояние героя: «Каждый день усиливал бессмысленную скуку, обнажал пустоту в душе и, в пустоте, — обиду, которая хотя и возрастала день ото дня, но побороть скуку не могла» (5, с. 203). Полковнику Васильеву, рассматривающему дело Самгина и ознакомившемуся с его заметками, непонятны мотивы поведения героя: «Как это выходит, что вы, человек, рассуждающий наедине с самим собою здраво и солидно, уже второй раз попадаете в сферу действий офицеров жандармских управлений? <...> рискуя карьерой, вращаетесь среди людей политически неблагонадежных, антипатичных вам...» (5, с. 692). «Вот вы пишете: “Двух станов не боец” — я не имею желанья быть даже и “случайным гостем” ни одного из них, — позиция совершенно невозможная в наше время! <...> вам надо решить: мы или они?» (5, с. 206) — ставит Самгина перед выбором его собеседник. Он предлагает Самгину «активно выразить <...> подлинные симпатии, решительно встать на защиту правопорядка» (5, с. 206) и стать его осведомителем. «Этого Самгин не ожидал, но и не почувствовал себя особенно смущенным или обиженным» (5, с. 206). «Неясное, но подавляющее чувство», испытываемое Самгиным в данный момент, — это его эмоциональная реакция на то, «что предложение жандарма не оскорбило его» (5, с. 209).

Самгин принимает твердое решение, трижды отказываясь от сделанного ему Васильевым предложения — сразу же после него, затем в этом же эпизоде после попытки Васильева склонить Самгина на свою сторону, затем через три недели. Таким образом, Самгин отказывается от предложения сотрудничать с полицией и в тот день, когда это предложение сделано, и получив возможность подумать над своим первоначальным решением в течение достаточно долгого времени. «Тяжелые настроения», в одном из которых находится герой, «колеблют и расшатывают его веру в свою оригинальность» (5, с. 215). Тем не менее в первый момент времени Самгин

произносит «нет» «быстро и очень спокойно», только во второй — испытывает «ощущение испуга» (анализируя происшедшее, Самгин прежде всего задается вопросом: «<...> чем испугал жандарм? Теперь ему казалось, что задолго до того, как офицер предложил ему службу шпиона, он уже знал, что это предложение будет сделано. Испугало его не это оскорбительное предложение, а что-то другое» (5, с. 208)) и вновь «спокойно, как только мог», произносит «нет» и, наконец, «очень твердо» повторяет свое «нет» в третий раз. Отпуская Самгина, Васильев упоминает о длительной командировке, в которую отправляется, и «в случае каких-либо недоразумений или вообще... что-нибудь понадобится» (5, с. 218) предлагает Самгину обращаться к замещающему его ротмистру. Уходит Самгин «с чувством иронического снисхождения к человеку, проигравшему игру, и едва скрывая радость победителя» (5, с. 218). Васильев, не потерявший надежды сделать Самгина шпионом, видится ему дураком. «О себе Самгин сгоряча подумал, что он действительно независимый человек и, в сущности, ничто не мешает ему выбрать любой из двух путей, открытых пред ним» (5, с. 218). Однако эта самооценка дана героем именно сгоряча; за мыслью о свободе выбора одного из двух путей возникает другая: «Само собою разумеется, что он не пойдет на службу жандармов, но, если б издавался хороший, независимый от кружков и партий орган, он, может быть, стал бы писать в нем» (5, с. 218). В действительности Самгин пытается найти некий третий, собственный путь, существование которого опровергается даже его оппонентом Васильевым, начавшим первую беседу с Самгиным именно с этого. Карамора, который, «видимо, равнодушен к добру и злу» и не знает, «“постыдно” ли такое равнодушие» (4, с. 373), лишен этической ориентации: он в равной мере революционер, осведомитель и, более того, нечто третье: «<...> я мог бы не выдавать товарищей. <...> мне легко было бы делать кое-что полезное для них. Я и делал» (4, с. 395–396). Именно в этом Клим Самгин, благодаря сделанному им выбору, в чем-то и сопоставлен, и противопоставлен Караморе. Не случайно Васильев считает себя вправе сделать двусмысленное предложение Самгину — человеку без принципиальных взглядов и убеждений (кроме убеждения в собственной оригинальности), без выбора, без пути. Не случайно и то, что Самгин не оскорблен. В сущности, ему понятны мотивы Васильева, а отказ сотрудничать — это отказ и от выбора, который в данный момент ставит перед ним жизнь. Однако отказ Самгина объясняется не только его социальным происхождением, воспитанием и образованием, его статусом интеллигента. Это решение, обоснованное именно этически, принятое даже бессознательно этически; предательство — путь, исключенный для Самгина.

Внутреннее перерождение, духовная дегенерация Караморы проявляется в его новом внутреннем состоянии: «Разумом я сознавал, что делаю

так называемое подлое дело, но это сознание не утверждалось соответствующим ему чувством самоосуждения, отвращения, раскаяния или хотя бы страха. Нет, ничего подобного я не испытывал, ничего, кроме любопытства; оно становилось все более едким и, пожалуй, тревожным, выдвигая разные вопросы...» (4, с. 396). Самый болезненный для себя вопрос Карамора формулирует так: «Отчего я так несоединимо и навсегда расклеился?» (4, с. 399). В отличие от казненного им Попова, совесть которого протестует против совершаемого им предательства и которому «очень страшно» («думаешь, что все догадываются, чувствуют») (4, с. 385), Карамора не ощущает ничего подобного. Тем не менее он настойчиво ищет ответ на поставленный перед собой вопрос. «...я беспощадно нахлестывал себя, чтоб дойти до ответа. Я выдал охране и отправил на каторгу одного из лучших партийных товарищей, человека на редкость хорошего. Я очень уважал его за чистоту души, за бодрость духа, неутомимость в работе, добродушие и веселый характер. Он только что бежал из тюрьмы и третий раз работал нелегально. Выдал я его и ждал, что теперь в душе моей что-то взвлет. Ничего не взвыло» (4, с. 399).

Горьковский герой ощущает множество симптомов внутреннего дробления своей личности на части, каждая из которых ведет отдельное существование, следуя собственной логике и находя в этом свой обособленный от окружающего смысл. Один из таких признаков духовной болезни индивидуальности — экзистенциальное одиночество. Караморе (как, в равной мере, и Климу Самгину) свойственна первичная рефлексия, смысл которой сформулирован им самим: «В каждом человеке живут двое: один хочет знать только себя, а другого тянет к людям» (4, с. 374). В неизбывном одиночестве проводит свою жизнь и главный герой горьковского романа. Тип горьковского героя эволюционирует и усложняется: в отличие от Караморы, Самгин не воспринимает собственное «я» как нечто «самое существенное». «Горестное сожаление» об отсутствии действительно близкого человека Самгин отчетливо ощущает после организованного в доме его «патрона» небольшого собрания, на котором Степан Кутузов должен сделать интересное сообщение. Почти восхищенный Кутузовым, фактически признавший личностное превосходство этого человека, вызывающего «и зависть и симпатию», Самгин испытывает искреннее тяготение именно к нему, безотчетно поднимаясь и над самолюбием, и над завистью, — казалось бы, своими неизбежными спутниками.

О другом «симптоме» говорит сам Карамора: «Говорят, есть в глазу какой-то “хрусталик” и от него именно зависит правильность зрения. В душу человека тоже надо бы вложить такой хрусталик. А его — нет. Нет его, вот в чем суть дела» (4, с. 402). Отсутствие внутреннего стержня отчетливо ощущается этим человеком. Даже в его речи наиболее часты слова «разум»,

«знание», и совершенно отсутствуют у него «совесть», «любовь», «раскаяние». Полностью возложив роль этих атрофированных чувств и ощущений на рефлексирующий рассудок, Карамора постепенно разрушается изнутри, превращается в человеческие обломки и окончательно заходит в тупик. Уже в начале повествования герой сравнивает себя с «рыбой в бредне» (4, с. 367), а описывая собственную жизнь, смотрит на себя «как на чужого» (4, с. 373). Окончательно заблудившись в себе и в жизни, Карамора замыкается и отъединяется от мира, так же как и мир отторгает Карамору. Не случайно его жизненное пространство ограничено стенами тюрьмы, а во время «исповеди» он окружен символической темнотой.

Говоря о своем герое, писатель постоянно подчеркивает опасность внутреннего опустошения человека, ведущего его к нравственной гибели. Описывая историю своей жизни, «смелый до нахальства» Карамора вспоминает: «Страх испытал я, кажется, только один раз — во сне...» (4, с. 374). Автор намеренно погружает героя в сон как особое бессознательное состояние, в котором человек не способен лгать себе. Только во сне Карамора получает возможность встретиться со своим истинным «я». Сон, в котором метафорически обозначены сущность и подлинная жизнь героя, становится самым страшным кошмаром всей его жизни. Карамора видит замкнутое и все более замыкающееся вместе с ним пространство. Призрачность персонажа, его «нечеловеческое» подтверждается беззвучием его шагов, вполне реальных во сне. Герой, закрытый в сжимающейся пустоте, неразрывно связан только со своим обезображенным в отражении двойником, который дан Горьким как истинное лицо Караморы. Он изображен в процессе мучительного поиска собственной цельности, воссоздания своего неделимого «я» — поиска, увенчивающегося не успехом, а напротив, состоянием паники, ужаса и безысходности. Аналогичный художественный прием использован Горьким в «Жизни Клим Самгина». Он вновь позволяет писателю охарактеризовать героя с точки зрения его истинного, единого внутреннего «я». Эта характеристика, несмотря на свою естественную неоднозначность, оказывается совершенно точной.

Горьковских героев пробуждают от сновидений люди, образы которых очень важны для Горького. Появление празднично настроенной перед концертом Дуняши Стрешневой в комнате Самгина сопряжено с образом света. От кошмара Карамору пробуждает человек без имени: «...Явился странный человек и начал проповедовать мне о «распятом за нас при Понтийском Пилате». Он почти не говорил — “Христос”, а всё только “распятый за ны”» (4, с. 374–375). Карамора вступает в спор с этим человеком. В его понимании религия — это «наивная поэзия, лирика нищих духом, выдумка, обман в конце концов» (4, с. 375); подвиг Христа, о котором говорит человек без имени, Карамора называет авантюрой. Пробуждение

человеком без имени не становится для Караморы пробуждением от сна, в котором он прозябает всю свою жизнь, с одинаковым равнодушием служа, спасая, предавая и убивая. В том же метафорическом сне пребывает и Клим Самгин: «...бог должен быть или непонятен и страшен, или так прекрасен, чтоб можно было внеразумно восхищаться им», — думает Самгин; «В боге не должно быть ничего общего с человеком» (6, с. 376). Ни Карамора, ни Клим Самгин не понимают истинного смысла философии христианства, забывая «о Сыне Человеческом, Который <...> пытался заменить закон Отца, закон борьбы, — законом любви» (6, с. 448).

Но даже Карамора не может не ощущать ценности той высшей правды, которая служит основанием человеческой жизни: «Привычка жить честно — это как раз то самое, чего не хватает людям» (4, с. 398). Придя к такому выводу, герой осознает наконец, что «поймал что-то верное». Последний человек, о котором он вспоминает перед смертью, — пропагандистка Тася Миронова. Ни разу не упомянувший о собственной матери, духовный сирота, он до последнего дня чувствует острую тоску по «ласковому, но твёрдому сердцу», которое даже он не смеет предать. Но и перед физической гибелью, ставшей следствием нравственного падения, Карамора остается верен себе. После воспоминания о Тасе он вновь замыкается в мысли о себе. «А что, если я действительно тот самый мальчишка, который только один способен видеть правду? “Король-то совсем голый”, а?» (4, с. 403).

Окончательный итог жизни Караморы — это приход к абсолютному неприятию мира, погружение в гордыню, самосозерцание и твердая убежденность в своей мнимой правоте и уникальности. Даже своих палачей он встречает полупрезрительно-полуравнодушно: «Опять лезут ко мне... Надоели» (4, с. 403). Окончательный итог жизни Самгина Горьким не подведен.

Горьковский цикл характеризует единство героя: это человек абсурдный, отверженный или отвергнувший, существующий вне абсурдного мира, породившего его, — «кошмарного раздробленного мира одиноких людей» (8, с. 459). Это герой с цельным или множественным, но всегда парадоксальным сознанием, необычным, часто в той или иной степени измененным. Модификациями именно такого типа героя через некоторое время Горький наполнит художественное пространство своей последней, «исповедальной» книги — страницы «Жизни Клим Самгина». Рассказ «Карамора» представляет собой попытку художественного осмысления проблемы «запутанного» человека. Центральный его персонаж — один из литературных предшественников и типологических «родственников» главного героя «Жизни Клим Самгина». Действительно, при всей невозможности прямого соотнесения образов Петра Каразина и Клим Самгина, несомненно определенное сходство их внутренней организации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Архив А. М. Горького. Т. 12. М.: Наука, 1969.
2. М. Горький. Полное собрание сочинений. Письма: в двадцати четырех томах. Т. 14. 1922 — май 1924. М.: Наука, 2009.
3. М. Горький. Полное собрание сочинений. Письма: в двадцати четырех томах. Т. 17. Август 1927 — май 1928. М.: Наука, 2014.
4. М. Горький. Полное собрание сочинений. Художественные произведения в 25 т. Т. 17. М.: Наука, 1973.
5. М. Горький. Полное собрание сочинений. Художественные произведения: в 25 т. Т. 22. М.: Наука, 1974.
6. М. Горький. Полное собрание сочинений. Художественные произведения: в 25 т. Т. 24. М.: Наука, 1975.
7. Тагер Е. Б. Избранные работы о литературе. М.: Советский писатель, 1988.

Батищева Екатерина Сергеевна,
филологический факультет,
Санкт-Петербургский государственный университет

**ПРИНЦИПЫ СОЗДАНИЯ ОБРАЗА ПИСАТЕЛЯ
В РОМАНЕ М. ГОРЬКОГО «ЖИЗНЬ КЛИМА САМГИНА»
(ЛЕОНИД АНДРЕЕВ)¹**

Изображение литературы в романе М. Горького «Жизнь Клим Самгина» многоаспектно. Горький показывает как современным событиям романа срез литературы, так и историческую перспективу ее развития, в т. ч. слом словесной эстетики на рубеже XIX—XX веков. На содержательном уровне тема литературы оказывается связанной с комплексом важнейших тем: современная литература эпохи откликается на вызовы времени, политические и философские; в обществе широко обсуждаются популярные произведения; кипит активная литературная жизнь, книгоиздательская деятельность; собираются литературно-философские кружки и собрания (и др.). Структурно сложным в романе оказывается и образ отдельного писателя, включенный в разноректорную идейно-смысловую систему.

Ключевые слова: Горький, творчество, текст, образ

Образ писателя представляет собой комплексное образование и должен рассматриваться с учетом ряда факторов.

I. При обращении к тексту романа важнейшее значение имеет вопрос о типах контекстов. Повествовательная структура романа реализуется в нескольких формах субъектной организации текста.

1. Организующей и наиболее ясно явленной в тексте романа является субъектная перспектива главного героя Клим Самгина. Большая часть текста дана через призму его восприятия и представляет поток его мысли. Основными типами контекстов в романе являются размышления Клим и речь Клим.

Авторская точка зрения приглушена в соответствии с установкой создать роман, свободный от субъективности автора². Это затрудняет выявление авторской позиции. Вопрос о языковых маркерах авторской позиции в тексте романа остается не до конца исследованным. Очевидно, к автор-

¹ Впервые: М. Горький: уроки истории. Горьковские чтения — 2014. Матлы XXXVI Международной научной конф. Н. Новгород: Бегемот, 2016. С. 176–189.

² Сухих С. И. Заблуждение и прозрение Максима Горького. Н. Новгород: Изд-во «Нижний Новгород», 1992. С. 102.

скому повествованию можно отнести начало первого тома, эпизоды до рождения Самгина и часть его детства, в остальном решения должны приниматься на основании анализа конкретного фрагмента.

Однако нужно отметить, что при выходе за рамки текста романа и привлечении других работ Горького, особенно его публицистики и писем, можно выявить, что многие суждения героев близки к высказывавшимся автором, что принципиально меняет восприятие текста романа. Многие через призму его восприятия в романе очень близки к текстам современников описываемых событий.

За образом Андреева в романе стоит долгая история отношений между двумя писателями: дружба перешла постепенно во вражду, во многом противоположными стали политические взгляды и взгляд на литературное творчество. Как Андреевым о Горьком, так и Горьким об Андрееве создан ряд текстов, в т. ч. полемических. Собрана и опубликована обширная переписка между Горьким и Андреевым (Литературное наследство. Т. 72. Горький и Леонид Андреев. М.: Наука, 1965), Горький не раз упоминает Андреева в статьях и переписке с различными адресатами, после смерти Андреева (1919 г.) Горьким написана статья памяти Андреева («Леонид Андреев», 1923). Тем не менее в тексте «Жизни Клим Самгина» Горький придерживается принципа объективности и по отношению к некогда близко знакомому человеку.

2. Роман богат диалогами и полилогами. О творчестве Андреева высказывается целый ряд персонажей романа: Клим, Марина, Елена, Воинов, Тося, Кутузов, Дронов, Лаврушка, Никонова, Бердников, Никодим Иванович.

При этом высказывания персонажа о творчестве и личности писателя являются средством характеристики этого персонажа и оцениваются Климом. Интересно, что в одном из эпизодов отношение к творчеству Андреева используется самим Климом как характеристика, при этом он пытается прогнозировать его, но ошибается: «Да и всё на лице ее <Тоси> подчеркнуто: брови слишком густы, темные глаза — велики и, должно быть, подрисованы, прямой острый нос неприятно хрящеват, а маленький рот покрашен чересчур ярко. “Странное лицо. Неумело сделано. Мрачное. Вероятно — декадентка. И Леонида Андреева обожает. Лет тридцать — тридцать пять”, — обдумывал Самгин. <...> Явно стараясь развлечь его, <Тося> говорила о пустяках, жаловалась, что окна квартиры выходят на двор и перед ними — стена. — Напоминает “Стену” Леонида Андреева? — спросил Самгин. — Нет. Я не люблю Андреева, — ответила она» (XXIV, с. 189 сл.)³.

³ Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: Горький А. М. Полн. собр. соч.: Художественные произведения: в 25 т. М.: ИМЛИ РАН, 1968–1976, — с указанием тома и страниц в скобках.

Имя Андреева звучит в полилогах вокруг Клима. Зачастую полилоги в романе являются последовательным набором реплик без указания на говорящего, либо говорящий не знаком или малознаком Климу и обозначается через характеристику («какой-то белобрысый молодой человек», «известный адвокат», XXIV, с. 312). В контекстах, взятых из полилогов, важным представляется определение места, где полилог происходит, и указание на социальную принадлежность людей, в нем участвующих. Так, например, по-разному относятся к Андрееву попутчики Клима в поезде, представители низших сословий и разночинцы, которых Клим определяет как «демократию, подлинный демос» («За спиной Клима бас обиженно прогудел: <...> Так же вот и прославленный сочинитель Андреев, Леонид: народ русский к Тихому океану стремится вылезти, а сочинитель этот кричит на весь мир честной — ах, офицеру ноги оторвало!..», XXIII, с. 205), и связанный с книготорговлей Дронов и его товарищи в литературном ресторане «Вена» («Предлагаю выпить за Льва Толстого. <...> — Утверждаю, что Куприн талантливее нашего дорогого... <...> Хорошо! Тогда за нашего дорогого Леонида...», XXIV, с. 354).

Важно учитывать, что и хорошо знакомые Климу персонажи романа представляют определенные социальные и политические группы. Например, схожие взгляды на творчество Андреева высказывают марксист Кутузов и ученик медника, поэт из низов Лаврушка: «— Вопрос о путях интеллигенции — ясен: или она идет с капиталом, или против его — с рабочим классом. <...> Читал я кое-что, — Андреева, Мережковского и прочих, — чёрт знает, как им не стыдно? Детский испуг какой-то...» (Кутузов, XXIV, с. 177 сл.); «Он <Андреев><...> подвинул стакан свой под кран самовара, увещевая торжественно, мягко и вкрадчиво: <...> Думать, что люди могут быть успокоены сытостью, — это оскорбительно для людей. — Это, знаете, какая-то рыба философия, ей-богу! — закричал человек из угла <Лаврушка>, <...> — Это, знаете, даже смешно слушать... <...> Рабочий класс хочет быть сытым и хочет иметь право на квалификацию <...>» (XXIV, с. 520).

II. Поле образа писателя формируется вокруг ключевых единиц⁴ — антропонима, идеонимов, имен литературных героев, цитат и образов из произведений писателя, отсылок к ним. Помимо прямых номинаций возможны не прямые, разделяющиеся на контекстуальные (раскрывающиеся в контексте) и «скрытые» (т. е. выявляемые лишь при обращении к комментариям⁵ или в ходе специальных исследований), а цитация нередко бывает неточной.

⁴ Поцепня Д. М. Принципы отражения русской литературы в романе М. Горького «Жизнь Клима Самгина» // М. Горький и Россия. Горьковские чтения — 2012. Н. Новгород, 2014. С. 412.

⁵ Горький А. М. Полн. собр. соч. Т. 25. Жизнь Клима Самгина. Заметки, наброски, примечания и указатели. М.: ИМЛИ РАН, 1976; Вайнберг И. И. «Жизнь

Особенностью представления образа Андреева в романе «Жизнь Клима Самгина» является то, что он существует в нем и как персонаж с собственными репликами. Отдельный эпизод посвящен собранию на квартире Андреева (XXIV, с. 517–526), он упомянут в списке гостей в салоне Лаптева-Покатилова (XXIV, с. 324), на котором присутствует Клим. Согласно комментариям к роману Андреев является спутником Туробоева на похоронах Баумана (XXIII, с. 665), о встрече именно с ним рассказывает Бердников (XXIV, с. 91). В текст включены и две популярные в то время истории об Андрееве — о драке Андреева с Куприным (упоминается дважды, один раз в рассказе персонажа-очевидца Ивана Дронова) и о скрывавшемся у Андреева большевике.

1. Антропоним представлен в романе в разных вариантах: 22 употребления — Леонид Андреев, 15 — Андреев, 2 — Леонид, 1 — Леонидушка (в речи старушки-матери) (всего 40). Это сравнительно высокая частота, сопоставимая с частотой употребления имени Достоевского (43). Имя Толстого, например, встречается в тексте романа 94 раза, Гоголя — 18, Сологуба — 12, Короленко — 8⁶.

Контекстуальные номинации писателя представлены именами нарицательными, входящими в поле «Литература»: литератор (10 употр., в т. ч. с определениями: известный литератор, знаменитый литератор); писатель (один из модных писателей, красивый брюнет). В эпизоде, посвященном собранию на квартире Андреева, используются номинации хозяин, хозяйин квартиры.

Следует отметить характерный для Горького прием — включение имени писателя в ряды, построенные на сближении или противопоставлении по одному признаку или ряду признаков, например: «Пророками — и надолго! — будут двое: Леонид Андреев и Сологуб, а за ними пойдут и другие, вот увидишь» (Марина, XXIII, с. 325 сл.); «Все хотят романтики, лирики, метафизики, углубления в недра тайн, в кишки дьявола. Властители умов — Достоевский, Андреев, Конан-Дойль» (Дронов, XXIV, с. 244); «...Где у нас орлы? <...> — У англичан Шекспир, Байрон, Шелли, наконец — Киплинг, а у нас — Леонид Андреев и апология босяков, — внушал известный адвокат» (XXIV, с. 312 сл.).

2. Немаловажен список включенных в текст названий произведений. В речи героев критически упомянуты скандально известные рассказы Андреева «Бездна» (XXII, с. 458) и «Красный смех» (XXIII, с. 205). Клим обра-

Клима Самгина» М. Горького. Историко-литературный комментарий. М.: Просвещение, 1971.

⁶ Частотный словарь романа М. Горького «Жизнь Клима Самгина»: Имена собственные и названия / сост. А. Д. Еськова, М. М. Скоморох; отв. ред. Д. М. Поцепня. СПб.: СПбГУ, Филол. ф-т, 2011.

щается к рассказу «Стена» при знакомстве с Тосей (XXIV, с. 189). Рассказы «Мысль» и «Тьма» становятся поводом для размышлений Клима, в т. ч. о творчестве Андреева в целом (XXIII, с. 326), при этом «Мысль» настолько волнует Самгина, что он обсуждает этот рассказ с Мариной. С помощью не-прямых номинаций в текст введены рассказы «Большой шлем» (XXIV, с. 116: «хороший рассказ» — контекстуальная номинация, в размышлениях Клима) и «Баргамот и Гараська» (XXII, с. 247: «слащавенький рассказец» — «скрытая» номинация, в речи персонажа — писателя Никодима Ивановича).

3. Из всех персонажей произведений Андреева наибольшее внимание героев романа привлекает образ Иуды, созданный Андреевым в рассказе «Иуда Искариот». Иуда упомянут дважды: в высказывании Марины Зотовой («Все-таки согласись, что изобразить Иуду единственно подлинным среди двенадцати революционеров, искренно влюбленным в Христа, — это шуточка острая!», XXIII, с. 326) и в размышлениях Клима о трансформации образа Иуды в искусстве XX в. в ряду других авторов (XXIV, с. 309). В обоих контекстах образ Иуды связывается в сознании персонажей с современными для них актами предательства, в частности с делом Азефа, предателем в среде эсеров. Андреев-персонаж характеризует население «провинциальной, уездной Руси» (XXIV, с. 525) именем отрицательного героя своей пьесы «Савва» Тюхи: «Там живут Тюхи, дикие рожи, кошмарные подобия людей, — неожиданно и очень сердито сказал <Андреев>. — Не уговаривайте меня идти на службу к ним — не пойду!» (XXIV, с. 525; «Дикие рожи, кошмарные подобия людей» — также отсылка к пьесе, подобное видение преследовало безумца Тюху). В речь попутчиков Клима в поезде описательно введен образ Василия Фивейского («За “Красный смех” большие деньги дают. Андреев даже и священника атеистом написал...», XXIII, с. 206), в котором говорящий видит доказательство безбожия интеллигенции. «Некто в сером», персонаж из пьесы Андреева «Жизнь человека» возникает в сознании Клима как символ рока (XXIV, с. 412).

4. В тексте романа приведены две цитаты из скандально известного рассказа Андреева «Тьма»: «Стыдно быть хорошим!», «все огни погасли». Обе эти фразы стали знаковыми, к ним обращаются как к признаку времени в своих статьях современники. Горький не одобряет этот рассказ, видя в нем отказ от идеалов и нравственных принципов, слишком мрачным кажется он и Климу: «Не понравился Самгину истерический и подозрительный пессимизм “Тьмы”; предложение героя “Тьмы” выпить за то, чтоб «все огни погасли», было возмутительно, и еще более возмутил Самгина крик: “Стыдно быть хорошим!” В общем же этот рассказ можно было понять как сатиру на литературный гуманизм» (XXIII, с. 326). Но Горький включает неточную цитату из рассказа в авторский текст («Дом Самгиных был одним из тех уже редких в те годы домов, где хозяева не торопились пога-

сечь все огни», XXI, с. 12), где «не погасить все огни» становится символом продолжения борьбы. Четырежды повторяется и ставшая крылатой цитата из рассказа Андреева «Так было» — «так было, так будет»⁷. Как и в тексте-источнике, она связывается с темой революции и роли личности в истории. В тексте приведен эпизод, сделавший это выражением известным — выступление министра внутренних дел Макарова на заседании Государственной думы по делу о расстреле рабочих Ленских золотых приисков. Несмотря на то что позже Макаров отрицал, что заимствовал свою фразу у Андреева, многие связывали ее именно с рассказом, как поступает в романе Елена (XXIV, с. 337).

III. Сопоставление содержащих антропонимы или идеонимы контекстов позволяет выявить темы, доминирующие в смысловом поле образа писателя в романе.

I. В центре внимания романа — социальные и политические процессы эпохи. Их обсуждение персонажами и осмысление Климом охватывает весь текст. В общественно-политическом контексте осмысляется и творчество Андреева, а также его роль в литературном процессе. Ряд суждений на политические темы высказывает в романе Андреев-персонаж.

С Андреевым и его творчеством связаны темы интеллигенции (XXIV, с. 117, XXIV, с. 412, XXIV, с. 527), роли личности в истории (XXIV, с. 335–338, XXIV, с. 412, XXIV, с. 417), отношения к народу (XXIV, с. 517, XXIV, с. 525), патриотизма (IV, с. 312, IV, с. 517, IV, с. 515), войны (XXIII, с. 206; XXIV, с. 520), революции (XXIV, с. 520), «еврейский вопрос» (XXIV, с. 517).

Необходимо отметить, что характер тематических связей в романе необычен: очень сильны вертикальные структурные связи, что объясняется организующей ролью одного сознания и отчасти такой композиционной формой, как полилог, в котором две следующие друг за другом реплики из диалога двух участников могут разрываться и располагаться на большом расстоянии в тексте. Так, например, Клим слышит фразу «так было, так будет» на заседании Думы на с. 338, и возвращается к ней на с. 412. Восприятие действительности через сознание Клима приводит к формированию ассоциативных цепочек, в т. ч. устойчивых: фраза «так было, так будет» возникает в сознании Клима дважды и оба в связи с размышлениями о роли личности в истории.

Неоднократное обращение к одной теме не означает, что оценка творчества писателя в ее контексте однозначна — в ней могут соседствовать различные мнения в зависимости от личности говорящего. Например, Андреева обвиняют в отсутствии патриотизма представители низших слоев (XXIII, с. 205) и представители интеллигенции на вечере у Елены

⁷ Ашукин Н. С., Ашукина Г. А. Крылатые слова. Лит. цитаты. Образные выражения. М.: Худож. лит.-ра, 1966.

Прозоровой («— У англичан Шекспир, Байрон, Шелли, наконец — Киплинг, а у нас — Леонид Андреев и апология босяков, — внушал известный адвокат. — Но — это от Достоевского, от его “униженных и оскорбленных”... — Наши литераторы не любят свою родину, ненавидят Россию...», XXIV, с. 312 сл.), а сам Андреев называет беспокойство о судьбе России главной темой для писателя и находит недостаток патриотизма в народе («<...> Отечество в опасности, — вот о чем нужно кричать с утра до вечера, — предложил он <Андреев><...>. — Отечество в опасности, потому что народ не любит его и не хочет защищать. Мы искусно писали о народе, задушевно говорили о нем, но мы плохо знали его и узнаём только сейчас, когда он мстит отечеству равнодушием к судьбе его», XXIV, с. 517). Антивоенный рассказ Андреева «Красный смех» вызывает критику патриотически настроенного народа (XXIII, с. 206), а обвинение в непротивлении войне, начатой из-за интересов буржуазии, бросает лично Андрееву революционер и поэт из низов Лаврушка («<...> Господствует банкир, миллионщик, чёрт его душу возьми, разорвал трудовой народ на враждебные нации... вон какую войничу затеял, а вы — чаек пьете и рыбью философию разводите... Как не стыдно!», XXIV, с. 520).

2. Русская литература традиционно обращена к решению философских вопросов. К ней герои обращаются в философском поиске, по ней судят о состоянии современной им мысли. Творчество Андреева Клим вспоминает в связи с собственным ощущением «злой скуки жизни» («Так же равнодушно он <Клим> подумал о том, что если б он решил занять себя литературным трудом, он писал бы о тихом торжестве злой скуки жизни не хуже Чехова и, конечно, более остро, чем Леонид Андреев», XXIII, с. 144), но в первую очередь в рамках двух важнейших тем — отношения к мысли и трагизма. Клим много раз возвращается к замыслу книги «о насилии мысли над жизнью» (XXIV, с. 165) на материале литературы. К изначальному списку из Достоевского, Толстого и Гоголя Клим позже решает добавить Андреева и Сологуба (XXII, с. 310). На протяжении всего романа Клим размышляет о разуме и мысли. Его отношение к этим понятиям неоднозначно: Клим и гордится силой своего ума, и чувствует давление мысли. Клим остро реагирует на рассказ Андреева «Мысль» («Самгин особенно расстроился, прочитав “Мысль”, — в этом рассказе он усмотрел уже неприкрыто враждебное отношение автора к разуму и с огорчением подумал, что вот и Андреев, так же как Томилин, опередил его. Но — не только опередил, а еще зажег странное чувство, сродное испугу», XXIII, с. 326) и обсуждает его с Мариной Зотовой, но позже, запутавшись в своих мыслях и чувствах к Марине, обращается к Андреевскому видению («Тут он <Клим> почувствовал, что в нем точно лопнуло что-то, и мысли его настойчиво, самосильно, огорченно закричали: “Одиночество. Один во всем мире. Затискан в ка-

кое-то идиотское логовище. Один в мире образно и линейно оформленных ощущений моих, в мире злой игры мысли моей. Леонид Андреев — прав: быть может, мысль — болезнь материи...», XXIV, с. 55).

3. Творчество писателя неизбежно оценивается с точки зрения его художественных черт — особенностей стиля и тематики.

Творчество Андреева приводится как пример трагического искусства (XXIV, с. 527 и XXIV, с. 542, в речи Воинова). Дважды высказывается в тексте о своем метафизическом понимании трагизма Андреев-персонаж (XXIV, с. 519, XXIV, с. 522), противопоставляя его социальному пониманию.

Мрачный взгляд на жизнь и человека, характерный для произведений Андреева отмечает Марина Зотова («<...> хотя заранее знаешь, что он скажет еще одно — нет!», XXIII, с. 326). Однако в ряде случаев Андреев включается в круг писателей-пессимистов, точка зрения которых неприемлема и не близка для Горького. В этот ряд включает Андреева Иван Дронов («— Леонид Андреев, Сологуб, Лев Шестов, Булгаков, Мережковский, Брюсов и — за ними — десятки менее значительных сочинителей утверждают, что жизнь бессмысленна», XXIV, с. 198). Так Клим оценивает рассказ «Тьма», особенно резко отвергнутый Горьким («Не понравился Самгину истерический и подозрительный пессимизм “Тьмы”; предложение героя “Тьмы” выпить за то, чтоб “все огни погасли”, было возмутительно, и еще более возмутил Самгина крик: “Стыдно быть хорошим!” В общем же этот рассказ можно было понять как сатиру на литературный гуманизм», XXIII, с. 326). «Пессимистом» называет писателя в своем рассказе о встрече с ним Бердников (XXIV, с. 91).

Подчеркивается экспрессионистский характер художественного стиля Андреева, преимущественно иронически («Этот литератор <Андреев> неприятно раздражал Самгина назойливой однотонностью языка, откровенным намерением гипнотизировать читателя одноцветными словами; казалось, что его рассказы написаны слишком густо-черными чернилами и таким крупным почерком, как будто он писал для людей ослабленного зрения», XXIII, с. 326; так же в речи Марины: «трубоват», XXIII, с. 325; «работает топором», XXIII, с. 326). Об огрублении говорится и в отношении идей (Марина: «попроще Достоевского в мыслях», XXIII, с. 325; «Иногда Самгину казалось, что Леонид Андреев досказывает до конца некоторые его мысли, огрубляя, упрощая их», XXIII, с. 326).

Показано место Андреева среди писателей-современников, его значимость в литературной жизни эпохи (см. приведенное ранее высказывание Марины, XXIII, с. 325), нередко — иронически (см. высказывание Дронова, XXIV, с. 244); «с ним уже носятся, а через год у него — книжка, все ахают, не понимая, что это ему вредно... <...> Он теперь в похвалах, как муха в паутине...» (Никодим Иванович, XXII, с. 247). Однако ряд персонажей говорит

о неприятии его творчества (Тося, Елена). Как и в случае с некоторыми другими авторами, встречается мотив несоответствия содержания творчества и образа жизни автора (Бердников: «В третьем году познакомился, случайно, знаете, мимоходом, в Москве с известным литератором, пессимистом <...>. Интересный он: идеалист и даже к мистике тяготеет, а в житейской практике — жестокий ловкач <...>. Без ошибочки мистик-то торговал продуктами душевной своей своты», XXIV, с. 91 сл.).

4. Поскольку Андреев является так же персонажем романа, выделены его внешние, и бытовые черты: портрет («красивый брюнет», XXII, с. 665; «с его красивым бледным лицом, в тяжелой шапке черных волос», XXIV, с. 324 и пр.; особенности речи («легко находя интересные сочетания слов», XXIV, с. 517; «очень докторально сказал литератор», XXIV, с. 517; «цитировал фразы из своих книг, причем выбирал цитаты всегда неудачно», XXIV, с. 519; привычки (в речи старушки-матери: «все думает да крепкий чай пьет», XXIV, с. 520). Дано краткое описание квартиры Андреева и членов его семьи.

Разумеется, разделение тем на общественные, философские и относящиеся к сфере искусства является в определенной степени условным — ряд важнейших вопросов и явлений освещается многоаспектно. Художественный текст Горького предполагает образность, наложение и множественность смыслов. Трагизм, например, осмысливается одновременно как явление из области искусства, как аспект реальной жизни с ее социальными процессами, в свете проблемы личности и массы, связывается с религией и уже, в свою очередь, ее ролью в жизни общества, оставаясь при этом философским понятием — беззащитностью и одиночеством человека в мире: «Андреев — понимает трагизм бытия слишком физиологически, кожно; он вульгаризирует чувство трагического, уродливо опрощает его. Трагическое не может и не должно быть достоянием демократии, трагическое всегда было и будет достоянием исключительных людей» (размышления Клина, XXIV, с. 527); — «Подлинное искусство — трагично. Трагическое создается насилием массы в жизни, но не чувствуется ею в искусстве. <...> Искусство должно быть более аристократично и непонятно, чем религия. Точнее: чем богослужение. Это — хорошо, что народ не понимает латинского и церковнославянского языка. Искусство должно говорить языком непонятным и устрашающим. Я одобряю Леонида Андреева. <...><Клим> не мог определить своего отношения к смыслу сказанного Воиновым, но он почувствовал, что в разное время и все чаще его мысли кружились близко к этому смыслу» (XXIV, с. 542 сл.) Особенности стиля Андреева могут быть представлены образно: «Читая кошачье мурлыканье Леонида Андреева, которое почти всегда переходило в тоскливый волчий вой, Самгин с удовольствием вспоминал басовитую воркотню Гончарова» (XXIV, с. 10). По-

добные контексты могут требовать отдельной разработки и комментария. Тем не менее задача составления списка основных тем, связанных с образом конкретного писателя, представляется выполнимой.

Предложенный этюд позволяет задать направление дальнейшей разработки темы. Создание списка наиболее важных тем, связанных с образом писателя, может стать основой для создания сопоставительных рядов с образами других знаковых фигур русской литературы. Выделенные наиболее значимые темы являются важными единицами идейной системы романа в целом и могут в свою очередь стать объектами разработки в идеологическом словаре, что углубит понимание связанного с ними образа писателя. Также приведенный анализ может быть основой для более подробного исследования.

Ольга Владимировна Богданова
доктор филологических наук, профессор,
Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена
Елизавета Алексеевна Власова
аспирант,
Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена

ГОРЬКОВСКИЙ ИНТЕРТЕКСТ В ЦИКЛЕ С. ДОВЛАТОВА «ЧЕМОДАН»

В статье рассматривается один из рассказов Сергея Довлатова, входящий в цикл «Чемодан», — «Креповые финские носки». Предметом анализа оказывается горьковский интертекст, который, кажется, отторгается поэтикой и мировоззрением Довлатова-постмодерниста. Однако анализ, проделанный в статье, доказывает, что Довлатов органично впитал в себя соцреалистические каноны литературы (и жизни) и уверенно опирался на них, дискредитируя и иронизируя по поводу советских штампов, развенчивая их в собственном творчестве. Так, предметом игры Довлатова в рассказе «Креповые финские носки» становится «крылатая фраза» Горького, знакомая всем советским школьникам с младшей школы, — «В жизни всегда есть место подвигу», ориентированная писателем-классиком на героя-нищешанца, на тип романтического персонажа. Таким (сниженным) романтическим становится у Довлатова герой-фарцовщик по имени Фред.

Ключевые слова: русская литература XX века, Максим Горький, Сергей Довлатов, цикл рассказов «Чемодан», горьковский интертекст

В одном из интервью Сергей Довлатов признавался: «Я вырос под влиянием американской прозы, вольно и невольно подражал американским писателям...» [1, с. 565]. Эту черту прозы Довлатова неоднократно подчеркивали и исследователи его творчества. Однако, как показывает анализ, влияние на Довлатова американской литературы носило преимущественно формальный характер. По словам А. Гениса, у американских писателей Довлатов учился «простоте» и «приоритету языковой пластики над идейным содержанием» [2, с. 57].

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, обращения к классической литературе — причём не только американской, но и русской. Примером таких текстов оказывается 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-предуведомлением, 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...» [3, 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 интертекстом 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 Бессарабии, на морском берегу...» [4].

Заметим, что Довлатов начинает повествование в «Креповых финских носках» (примерно) в том же ключе: «Эта история произошла восемнад-

цать лет тому назад. Я был в ту пору студентом Ленинградского университета...» [5, 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» [5, 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...<...>» [5, с. 291]). Затекустовый «филологический» фон даст о себе знать позднее, выстраивая параллельный литературный сюжет, «бессознательно» 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» [5, 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» [5, 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» [5, с. 292], людьми с налетом некоей таинственности и «загадочности» [5, с. 292]. Отсюда естественно ощущение героем себя «чужим» в этом обществе и желание быть (стать) «в этом кругу своим человеком» [5, 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 двоемирие, 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» [5, 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» [5, с. 292]). Он нуждается в деньгах настолько, что «узнал, что такое ломбард, с его квитанциями, очередями, атмосферой печали и бедности» [5, с. 292]. Герой «нищенствует» или — «босячествует». 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. «босяческого» 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» [5, с. 293]), Довлатов очень приближенно к горьковской манере повествования (вновь из «Старухи Изергиль») начинает: «Однажды я бродил по городу...» [5, с. 293]. Сравним у Горького: «Однажды вечером <...> я и старуха Изергиль остались под густой тенью виноградных лоз...» [4]. Кажется, что совпадение

«Однажды...» может быть случайным, но впоследствии станет ясно, насколько случайным.

Первым и наиболее ярким героем-босюком 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» [4].

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» [4].

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 независим, 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 недоступен 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?» [4]

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, созидающую романтизированный образ героя-вора, персонажа Героя (у Горького — Человека).

Обращает на себя внимание, что 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.
- Хотя это и не телефонный разговор.
- Согласен.
- Может быть, заедете прямо с товаром?
- Охотно.
- Помните адрес?
- Боюсь, что нет...

И так далее» [5, 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 удается» [5, 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 переключки 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

героём-рассказчиком и одолживший ему деньги, ищет в нём 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 штывкой» 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 пакаузный увидит, он те...

— Рыжего, с которым я прошлый раз работал на “Костроме”, — стоял на своем Челкаш.

— С которым воруешь вместе, вот как скажи!» [4]

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 заставлю... Рыбу ловить поедем. Грести будешь...» [4]

У Довлатова:

«— Хотите в долю? Я работаю осторожно, валюту и золото не беру. Поправите финансовые дела, а там можно и соскочить. Короче, подписывайтесь...» [5, с. 296]

В обоих случаях окончательный сговор между «товарищами» [4] 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...»

Так же поступает и Фред, предлагая довлатовскому герою-рассказчику пообедать в ресторане: «Давайте пообедаем, — сказал он. — Хочу вас угостить» [5, 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 завсегдатай заказал бутылку водки, щей, поджарку из мяса, чаю и, перечислив требуемое, коротко бросил буфетчику: “В долг все!” — на что буфетчик молча кивнул головой» [4].

У Довлатова вошедший в ресторан «Чайка» Фред тоже тотчас узнан официантами и посетителями; и ведет себя здесь «просто и естественно» [5, 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 закумурист... темен ты» [4].

У Довлатова: «Подъехала машина. Я продиктовал адрес. Потом начал смотреть в окно. Не думал я, что среди прохожих такое количество милиционеров» [5, с. 297]. Психологическая тонкость наблюдения у современно-го прозаика сочетается с иронической ноткой.

В обоих случаях герои испытывают «смешанное чувство беспокойства и азарта» [5, 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...» [4]

У героя Довлатова восторг более сдержан и немногословен, но и он впечатлен. Когда он слышит примерный подсчет Фреда — «Пятьсот с чем-то на брата» [5, с. 300], он удивлен не меньше Гаврилы: «В пять минут такие деньги!» [5, 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?» [5, с. 293]), в шести рублях, которые стоила «на черном рынке пара финских носков» [5, с. 299] и более всего в реально-номинальной цене финской контрабанды — «шестьдесят копеек пара» [5, 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-переключек 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» [5, с. 296]. Это и такие обороты речи, не свойственные советской действительности, как «Илона-барышня» [5, 300] или «Пиастры, кроны, доллары...» [5, 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» [5, 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» [5, 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 транспарантами, 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 ляжку пусть тянет человеческий середняк. Все равно он не совершает подвигов. И даже не совершает преступлений...» [5, 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 «средняка», но как исключительного героя в исключительных обстоятельствах, т. е. типичного представителя (пост)горьковского «революционного романтизма», иронически сниженного условиями современности (и, конечно, авторской волей).

Неслучайно наивный довлатовский герой так и реагирует на философский монолог нового знакомого: «Я чуть не крикнул Фреду: “Так совершали бы подвиги!” Но сдержался. Все-таки я пил за его счет» [5, с. 295].

В данном эпизоде Довлатов художественно отчетливо эксплицирует горьковский мотив подвига — и вырисовывает образы двух героев, которые интертекстуально оказываются современными «двойниками» горьковских Челкаша и Гаврилы, решительного смелого вора и доверчивого и простоватого «добродушного парня с ребячьими светлыми глазами» [4]. 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 [5, 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?...» [5, 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 «средняк ↔ 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 сопровождается 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!» [5, с. 295]

Радикальный смысл слов Фреда угадываемо согласуется с мыслью пушкинского Пугачева о том, что «чем триста лет питаться падалью, лучше раз выпить живой кровью, а там что бог даст!» [6] И данный мотив по-довлатовски антиномично характеризует героя: романтически возвышает и одновременно мягко иронизирует его (но не низвергает). Герой действительно не «средняк», он не желает «сдохну<ть>», не поцарапав земной коры» [5, 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 современной 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 философемам 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 огорчался 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 человек».

Григорий, приглашая Гаврилу на ночную работу, характеризует ее как рыбную ловлю: «...Рыбу ловить поедем...»

«Рыбаком» называет Гаврилу вора Челкаша: «Эй ты, рыбак! Часто это ты запиваешь-то?» [4]

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!..» [4]

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...» [4]

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-нищанце 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, что-

бы 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...» [4].

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. Т.е. 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.

Примечания

1. Позднее семантика мотива рыбной ловли у Горького изменится [см.: 7, с. 351–394]. Обратим внимание, что у Довлатова тоже присутствует мотив рыбы // люди: «Люди проплывали мимо, как рыбы в аквариуме» [5, с. 300].

Литература

1. История рассказчика / интервью с С. Довлатовым // Довлатов С. Последняя книга: рассказы, статьи. СПб.: Азбука-классика, 2001. 599 с. С. 562–565.

2. Генис А. Сад камней // Генис А. Иван Петрович умер: статьи и следования. М.: НЛО, 1999. 336 с. С. 55–67.

3. Арьев А. Ю. Биографическая справка. «Чемодан» // Довлатов С. Собрание сочинений: в 4 т. СПб.: Азбука, 1999. Т. 4. 460 с. С. 457–458.

4. Горький М. Челкаш. Старуха Изергиль // URL: <library.ru М. Горький Собрание сочинений>

5. Довлатов С. Чемодан // Довлатов С. Собрание сочинений: в 4 т. СПб.: Азбука, 1999. Т. 4. С. 287–406.

6. Пушкин А. С. Капитанская дочка // Пушкин А. С. Собр. соч.: в 10 т. М.: ГИХЛ, 1959–1962 // URL: <rvb.ru. Пушкин>

7. 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., 2017. С. 351–394.

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

ФИЛОСОФИЯ МИРА У М. ГОРЬКОГО И А. БЛОКА¹

В статье анализируется понимание «мира» в творчестве Горького и Блока.

Ключевые слова: русская литература XX века, Максим Горький, горьковский интертекст

Трудно найти двух писателей, которые были бы столь не похожи друг на друга и которые в творчестве обнаруживали бы столь альтернативные интенции, как М. Горький и А. Блок. Однако очевидно и другое: Горький и Блок были современниками, оба живо и деятельно были вовлечены в литературный процесс начала XX века, оба серьезно подвергались влиянию ведущих тенденций времени. При всей несхожести писатели остро ощущали кризис рубежа веков и каждый по-своему моделировал будущность общественного мироустройства России, вглядывался в (не)обозримое историческое будущее и пытался предложить собственные формы и перспективы социального и нравственного мироучувствования.

Долгое время считалось, что в интерпретации пьесы М. Горького «На дне» основополагающей была дихотомия, предложенная самим писателем: что лучше, истина или сострадание? Однако сегодня доказано, что «вопрос не субъективный, а общефилософский», затронутый писателем, был значительно глубже и что горьковская модель жизнестроения много сложнее, чем та упрощенная схема-оппозиция, которую (надо полагать, сознательно) предложил писатель в газетном интервью².

Еще не приступая к драматическому действию, Горький на уровне вводной авторской ремарки инъецирует слово-сигнал, которое символически высвечивает перспективу философских споров драмы-дискуссии. Уже пер-

¹ Впервые: Богданова О. В. Философская модель преобразования мира у М. Горького и А. Блока [тезисы] // Мировое значение М. Горького (к 150-летию со дня рождения). Москва, ИМЛИ, 27–30 марта 2018 г. Аннотации научных докладов. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 16.

² См.: Богданова О. В. Современный взгляд на русскую литературу XIX — середины XX века (классика в новом прочтении). СПб., 2017. С. 351–394.

вая фраза обширного авторского пояснения — «Подвал, похожий на пещеру...»³ (с. 890) — обнаруживает связь опорных идеологем Горького с эйдосами Платона и обнажает мифопоэтические аллюзии. Так, в одном из «Диалогов» Платона древнегреческим философом приводится «Миф о пещере» (VII книга «Государства»). По Платону, пещера олицетворяет собой субъективный социум, мир чувств и эмоций, в котором живут недочеловеки, люди-животные. Об истинном — объективном — мире идей они могут судить только по смутным теням на стенах пещеры. Лишь просвещенный человек — мыслитель — может получить верное представление о мире идей, задаваясь вопросами и получая на них ответы. У Горького-платоновский миф о пещере становится эксплицированным «шифром» к восприятию семантической значимости пьесы, своеобразным кодом к ее глубинному прочтению.

Прежде всего философский пласт платоновского интертекста актуализирован в сценографической композиции пьесы, в ее фокусировании вокруг мотива пира — обязательного условия для мудрецов-философов высказаться, вступить в разговор, приблизиться к пониманию истинной сущности вещей. Горький подобным же образом стремится организовать метатекстовое пространство, необычным для классической драмы характером мизансцены выявляя эристические интенции персонажей.

Импликация Платона в тексте Горького актуализируется на всех уровнях, в различных образах, символах, мотивах. Уже следующий за пещерой образ-деталь ключи, возникающий в тексте вводной ремарки, актуализирует платоновское понимание истины как перехода из небытия в бытие, преодоление границы просвещённости / непросвещённости, выхода из пещеры на свет. Ключи как емкий символический комплекс символизируют и мировую ось, и путь познания мудрости и возможность выбора, который допускает для себя человек. Использование в описании внутренности ночлежки архаизма «своды» («Потолок — тяжелые, каменные своды, закопченные, с обвалившейся штукатуркой» — с. 890) вырисовывает невидимую арочную мистическую дверь, ключи от которой во владении героев (см. образ Клеща-Харона, Клеща-Гермеса, который сидит, «примеряя ключи к старым замкам» — с. 890).

Не менее концептуален образ-мотив грязи («Грязь везде... грязища!» — с. 892), имеющий генетическую связь с представлением Платона о низменной природе человека, подлежащей преображению и облагораживанию.

В русле платоновских имплицитов образы непосредственных обитателей подвала-пещеры предстают в тексте драмы-дискуссии Горького как

³ Здесь и далее ссылки приводятся по изд.: Горький М. На дне // Горький М. Избранные сочинения. М.: Художественная литература, 1986. С. 890–951, — с указанием страниц в скобках.

современные герои-эристы, актанты спора о Человеке. Причем каждый из горьковских участников «мудрой беседы» — согласно закону древнегреческой риторики — вводится в текст последовательно, занимая определенную ступень в идейно-образной иерархии.

Согласно Платону, низшую ступень человеческой иерархии составляют непросвещенные (или непосвященные) люди, которые подобны скотам, их приземленная животная сущность доминирует, выявляя в героях черты зооморфности. Именно такими и представляет Горький «пещерных жителей» ночлежки Костылёва — герои либо носят «насекомую фамилию» (как Клещ), либо издают звуки, подобные звериному рычанию (как просыпающийся Сатин — «лежит на нарах и — рычит» — с. 890), либо получают прозвища и бранные клички («Молчать, старая собака!..», «Козел ты рыжий!» (с. 891), и мн. др.).

В контексте философских идей пьесы функцию своеобразного проявителя платоновского претекста берет на себя концепт-мотив работа (дело). Все горьковские «низменно-кухонные» герои трудятся во имя пропитания. При этом труд ради красоты и чистоты ночлежники — пещерные жители — отвергают. После долгих препираний по поводу того, кому мести пол, т. е. избавиться от грязи, никто из обитателей ночлежки так и возьмется за метлу: пол остается (до поры) не выметенным. Герои-ночлежники не способны самостоятельно выбрать путь к чистоте, из грязи.

Важной идейной доминантой пьесы становится появление в тексте образа старика-любомудра Луки. Недочеловеки, «дикие» люди драматургически сталкиваются с вновь появившимся персонажем, чтобы, с одной стороны, предложить возможный/невозможный, по Горькому, путь вызревания Человека в человеке, с другой — эксплицировать новый (идейно важный для драматурга) этап познания «Истины о Человеке». С Лукой в пьесу входит свет — неслучайно значение имени Лука «свет» (лат.)⁴, действие поднимается на новую ступень сюжетной организации, своеобразной композиционной лестницы. Условно, первый этап тьмы античности/платонизма сменяется новым этапом — света христианства.

Лука исходно, с первых же реплик включается в спор о Человеке, поддерживая «диких» и «темных», пребывающих в страхе героев-ночлежников. «Христос-то всех жалел и нам так велел...» (с. 906). Знаменательно и принципиально, что дело (подмести пол), которое никто из ночлежников так и не исполнил, взял на себя прохожий (преодолевающий дорогу) странник Лука. Категории семантического поля правда/истина в присутствии Луки актуализируются настойчивее. Неслучайно именно к Луке обращен главный экзистенциальный вопрос: «Ты — кто такой?» (Василиса), «А ты — кто

⁴ Тихонов А. Н., Бояринова Л. З., Рыжкова А. Г. Словарь русских личных имен. М.: Школа-пресс, 1995. 736 с. С. 227.

таков?» (Медведев). Несмотря на то что у Горького имя Луки становится основой иронического и снижающего каламбура («Что, Лука, старец лукавый...»), тем не менее старец оказывается единственным (на этом этапе) персонажем, речи которого воздействуют на окружающих.

Между тем персонаж-философ Лука, обретший возможность (право) высказать собственный, изложить иной (в сравнении с «пещерным») вариант представлений об Истине и Человеке, в итоге оказывается «дискредитирован» Горьким, ибо *чувственное, нравственное, духовное знание о мире и человеке писатель не считал (тогда) высоким или даже сопоставимым со знанием разумным. По Горькому начала века, христианство не могло дать ответ на вопрос, что есть Истина.*

Потому неожиданное исчезновение Луки в конце третьего акта (у этого обстоятельства были особые и важные причины⁵) создает наиболее выгодные условия для провозглашения и утверждения новой философии Человека. Намечая эволюцию мировых философских идей — от язычества (Платон) и христианства (в т. ч. через Л. Толстого) — Горький шаг за шагом поднимается до верхней ступени общей идеи Блага и Человека и переходит к изложению варианта новой мировой религии.

Пиршественное застолье («в духе Платона») в четвертом акте дает возможность еще одному герою высказать собственные (= горьковские) суждения. И провозвестником новой философии у Горького становится «любитель слов» Сатин. Герой берет на себя функции отчасти авторского персонажа-нарратора, а точнее платоновской собаки («рычит»), которая управляет стадом.

Сатин не принимает христианизированной позиции Луки. Для него неприемлемо толстовское всепрощение: «А если меня однажды обидели и — на всю жизнь сразу! Как быть? Простить? Ничего. Никому...» (с. 912). Но в отличие от других постояльцев, Сатин умеет понять воздействие философии Луки на людей дна: «Да, это он <...> подействовал на меня, как кислота на старую и грязную монету...» (с. 941). Именно последнее — избавление от коррозии — и становится, по мысли Горького, условием пробуждения в Сатине пропагандиста новой философии: «Что такое — правда? Человек — вот правда!» (с. 945). Т. о., следуя мысли Горького, можно утверждать, что Лука не антагонист Сатина, а его предтеча. На новом же этапе философской лестницы идеалом Горького (Сатина) становится Ницше с его теорией сверхчеловека (у Горького — Гордого Человека).

Таким образом, синтез великих гностических теорий человечества позволял Горькому-художнику указать собственный путь преодоления темноты хаоса и обратить современников к свету и гармонии космоса.

⁵ См. подробнее: Богданова О. В. Современный взгляд на русскую литературу XIX — середины XX века (классика в новом прочтении). СПб., 2017. С. 351–394.

В триаде язычество — христианство — современный Гордый Человек (ницшеанство) Горький на художественном материале пьесы «На дне» воплотил собственное видение знакомых просвещенным современникам ступеней преобразования мира и человека.

Поэма А. Блока «Двенадцать» таит в себе весьма сходные мистико-гностические традиции, ориентированные на преобразование мира и человека, но обнаруживает специфические — собственно блоковские — координаты космогенного миропорядка. Можно говорить о том, что в «Двенадцати» (как и в «На дне» Горького) угадывается абрис мистически ирреальных ступеней постижения таинств мира, но «лестница познания» Блока структурируется утонченным поэтом-символистом в (сходной, но и) иной мистико-иррациональной мотивной системе, в звуках и красках, отличных от представлений «буревестника революции».

Как и у Горького, в основании Вселенной у Блока оказывается хаос, сформированный платоновскими «пещерными» экспликатами — тьмой, холодом, тенями, туманами. Для символически настроенных («посвященных») современников Блока даже без упоминания имени Платона было очевидно, что первые части поэмы (из 12) актуализировали мотивы непримиримого борения первооснов мира — энергии мглы и света, мощи холода и льда, стихийной силы черного ветра и белого снега. «Черный вечер. / Белый снег. / Ветер, ветер! <...> / На всем Божьем свете!»⁶(с. 435).

Между тем поэма «Двенадцать» была ориентирована Блоком на современность («жил современностью») и была адресована не только (и даже не столько) «посвященным», но и «профанам». Платоновский пещерный мир у Блока населяется узнаваемыми призраками «старого мира» («старушки», «ходовков», «ребят», «бродяги», буржуем, витией, попом и др.). В ином регистре, чем у Горького, но и в представлении Блока сегодняшняя безытиность есть выражение мистического холода и тьмы, дикости.

Тонкое сознание поэта диктовало, что в результате «открывшейся эпохи вихрей и бурь» неизбежно и символически-закономерно должна возникнуть новая нравственность, родиться обновленный человек (у Горького — Гордый Человек, у Блока — Человек-Артист). Однако постичь (достичь) мировую гармонию и расслышать вселенскую Музыку, по Блоку-символисту, можно только через мистическую жертвенность. Потому второй этап блоковской космогонической системы обретает характер трагический, «окровявленный».

Еще в докладе «Россия и интеллигенция» (1908) Блок размышлял о необходимости преодоления хаоса путем жертвенной роли интеллигенции,

⁶ Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: Блок А. А. Двенадцать // Блок А. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. V. Поэмы и стихотворения (1917–1921). М.: Наука, 1999, — с указанием страниц в скобках.

которую та должна принести во имя спасения и утверждения грядущего великого Порядка. Но в поэме «Двенадцать» образы проводников к Мировому Свету «обытовляются» и облачаются в образы героев из народа, двенадцати красноармейцев, ибо народ — движущая сила революции. Для Блока-символиста революционные одежды красноармейцев — только визуальная форма, некий театральный костюм, в который облачается народ, а через него Рок, Судьба, Неизбежность, ведущие к лучезарному миру и вечной гармонии. Знаком-маркером иррациональной сущности героев-красноармейцев становится их число — сакральное 12 (число Высшего Совершенства, знак космической Воли и Разума, число, благодаря которому низвергается тьма невежества, и как самое поверхностное, опрощенное — число учеников-апостолов). Блок не идеализирует народ (тем более революционный народ), наделяет образы красноармейцев жизнеподобными чертами — грубостью, жестокостью, безверием («Эх, эх, без креста!..» — с. 447), однако именно в действиях этих «двенадцати разбойников» поэт видел необходимое условие для осуществления гарантий нового мира, в их «двойственности» отвержение прошлого и жертвенность настоящего.

Во второй части поэмы бело-черные цветообразы первородного хаоса взрываются символикой красного. За «малыми» огнями бытовизма неизбежно вспыхивает «большой» очистительный пожар — мировой (социальный и нравственный одновременно): «Мы на горе всем буржуям / Мировой пожар раздуем...» (с. 446).

Сюжетная интрига, движущий конфликт поэмы локализован и сконцентрирован Блоком в геометрии «любовного треугольника» «Петька — Ванька — Катька». Исследователи уже подмечали, что значение имени загубленной героини — «чистая»⁷. Но более важно то, что Катька — проститутка, блудница. В христианской эсхатологии трактовка образа вавилонской блудницы полисемична⁸. Но одно из наиболее сущностных толкований — восприятие образа блудницы как символа страны, народа, города (Вавилона, Рима, Москвы и др.), отравившегося от веры и Бога. Именно таковым «царством» «без креста» и предстает у Блока современная Россия, бывшая Святая Русь. Только «наказание» («возмездие») — по Блоку, принесение жертвы — может обновить Россию-Русь, дать ей новые силы, возродить. Потому призыв красноармейцев — «Товарищ, винтовку держи, не трусь! / Пальнем-ка пулей в Святую Русь!» (с. 447) — только на внешнем, поверхностно «сюжетном» уровне звучит цинично и страшно. На уровне же внутренней мистической семантики поэмы Святая Русь должна быть

⁷ Тихонов А. Н., Бояринова Л. З., Рыжкова А. Г. Словарь русских личных имен. М.: Школа-пресс, 1995. 736 с. С. 227.

⁸ Топоров В. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Исследования по структуре текста. М.: Наука, 1987. С. 121–132.

распята за грехи, во имя искупления грехов многих, спасения и преображения. Мистический выстрел, который должен быть направлен на Святую Русь, в атмосфере десакрализации и банализации поверхностного сюжета поэмы, оказывается обращенным к Катьке-блуднице, к профанированному образу-заместителю. Житейский «любовный треугольник» трансформируется в онтологический «великий треугольник» — разбойник-«убийца», жертва-«блудница» и апостольское Откровение. Символическая колористика красного (пожара, огня, зарева, рассвета) дополняется и насыщается кровавым оттенком (крови, жертвы, покаяния, искупления). Второй этап «вочеловечения» у Блока обретает абрис священного жертвенного — очистительного — алтаря.

Третий этап обретения Мировой Гармонии, еще не достигнутый, еще растворенный в тумане, облачается Блоком в христианизированные — единственно доступные пониманию простого люда — образы, в образ Иисуса Христа. Но розенкрейцер Блок инновировал традиционный образ. Ранний мистический образ Радость-Страдание (драма «Роза и крест») в «Двенадцати» трансформировался в образ-понятие Радость-Радость и, как следствие, оказался воплощенным в образе «архетипического» Христа, но лишённого тернового венца страдания. Обновленный Христос осенен венчиком из роз, смыкая в себе как христианскую символику, доступную народу, так и освоенную посвященной интеллигенцией символику Розы и Креста. Потому «крест над вьюгой» из драмы «Роза и Крест» в поэме «Двенадцать» поэтически логично и мистически мотивированно превращается в «кровавый флаг» над вьюгой, оттеняя мотив святой жертвенности и преображения. «Впереди — с кровавым флагом, / И за вьюгой невидим, / И от пули неведим, / Нежной поступью надвьюжной, / Снежной россыпью жемчужной, / В белом венчике из роз — / Впереди — Иисус Христос» (с. 488). На символическом уровне зная в руках Христа становилось знаменем приближающегося процветания и господства царствия Гармонии и Музыки, которое лелеяла исполненная мистики душа символиста Блока.

Таким образом, как и у Горького, структурно-композиционная векторность поэмы Блока отражает путь восхождения от хаоса к космосу, от беспорядка к гармонии, от безнравственности к высоко развитому человеку будущего. Но в отличие от Горького, высшим абсолютном для Блока становится Христос. Или тот, кого в «Крушении гуманизма» Блок называл «человеком-артистом», творцом и художником. Воплощением мистического Святого Духа в мировой эзотерике могли быть и были Моисей, Соломон, Пифагор, Корнелий Агриппа и мн. др. Однако Блок поддерживал уровень доступности поэмы не только посвященным, но и профанам. Силуэт Христа в белом венчике из роз более других эзотерических образов

синтезировал в себе общность символических прочтений, соответствовал пониманию и «низов», и «верхов». Если космоконцепция Горького упиралась в образ Гордого ницшеанского Человека, то воплощением мирового абсолюта у Блока становился Человек-Артист, Иисус Христос, в поэме облеченный в розенкрейцеровскую символику креста и розы. Однако как бы ни были субъективно различны проективные художественные философии Горького и Блока, обе они, как и многочисленные историософские проекты других поэтов и мистиков начала XX века, сохраняли в себе объективные черты мирового гностического сакрального знания, актуализированного в России в начале XX века.

Людмила Михайловна Борисова,
доктор филологических наук,
Крымский федеральный университет им. В. И. Вернадского

«ДА — БЫЛ ЛИ МАЛЬЧИК-ТО?» О СМЫСЛЕ ГОРЬКОВСКОГО РЕФРЕНА¹

В статье показывается, что известный всем рефрен не случаен, но есть своеобразный геном горьковского романа, в котором в свернутом виде содержится важнейшая информация о его жанре, типе героя, характере отношений героя и автора.

Ключевые слова: Горький, рефрен, творчество, литература

«Да — был ли мальчик-то, может, мальчика-то и не было?» — знаменитую эту фразу в «Жизни Клима Самгина» знают все. Даже те, кто не дочитал или вовсе не читал горьковского романа. Ни один из афоризмов, на которые так богат Горький, не может сравниться с этим по популярности. На его фоне совсем померкли некогда гремевшие: «Человек — это звучит гордо!», «Жалость унижает...» Но, что, собственно, стоит за скептическим вопросом?

Истоки мотива

Навязчивая фраза всплывает в романе по самым разным поводам. Возвращаясь с любовного свидания, Клим напевает на мелодию опереттки:

«Да — был ли мальчик-то? Быть может, не было мальчика?» Связи с Нехаевой для него, действительно, все равно что не было.

Другое дело — Лидия. «Да была ли девушка-то?» — «Но девушка была, об этом настойчиво говорила пустота в душе, тянущая, как боль».

И дальше, как снежный ком: царь, что бы он мог сказать Кутузову, Лютову, Дьякону? — «Да был ли мальчик?»; классовое самосознание — «Да — был ли мальчик-то?»; похороны Баумана («похороны революции») — «Да — был ли мальчик-то?»; расстрел демонстрантов — «А может быть...»

Сомневается герой и в существовании Марины, которая в романе олицетворяет Россию: «В сущности, она, несмотря на объем ее, тоже — нереальна. Необычна». В одном из черновых вариантов романа Клима еще думает, что «можно спросить: была ли Москва-то? И — о Боге»².

¹ Впервые: Вопросы литературы. 2018. № 4. С. 15–41.

² Горький М. Полн. собр. соч. Варианты к художественным произведениям. Т. 8. Кн. 2. Варианты к тому XXII «Жизнь Клима Самгина». М.: Наука, 1980. С. 513.

Последний пример, по мнению А. И. Овчаренко³, указывает на то, что лейтмотивная формула могла быть подсказана Горькому Андреем Белым, у которого в романе «Москва» есть фраза: «Москвы-то и не было!». Добавим, что с этой точки зрения примечательно и признание А. Блока, писавшего в 1909 году матери: «Россия для меня — все та же — лирическая величина. На самом деле — ее нет, не было и не будет»⁴. (При жизни Горького письма Блока к родным несколько раз выходили отдельным изданием — в 1927, 1929, 1932 годах.)

В своё время А. И. Овчаренко⁵ объяснял происхождение рефрена декадентскими настроениями прототипов Самгина, увлеченных шопенгауэровским учением о призрачности сущего. Это наблюдение нельзя не оценить по достоинству, отметив, однако, что рефлексии на тему «мальчика» наряду с Климом предаются едва ли не все герои романа.

«Да есть ли Россия-то? Такой, как ты ее видишь, нет», — доказывает Лютову Дьякон. Народ-Богоносец? — «Но ведь был сом? Был или нет?» Это уже Лютов разоблачает интеллигентский миф, демонстрирует «дащикам» хитрого мужика и показывает, что никакого чудо-сома (рыба — символ Христа) у того нет. «Сом» был у революционной интеллигенции, он зашифрован в фамилии героини, которую зовут Любовь и которую в революцию привело сострадание униженным и оскорбленным. Но у Любаши Сомовой, «святой всеобщей горничной», свои сомнения: «Прошли те времена, когда революции делались Христа ради. Да и еще вопрос: были ли такие революции!» (XXII, 1974, с. 132)⁶.

В общем, чего ни хватись — нет. Сомневаются все и в самом для себя главном.

По прошествии времени Климу кажется, что первым «Да был ли мальчик?» сказал мужик, искавший тело Бориса Варавки. Но память подводит героя: косноязычный мужик бормотал нечто невразумительное про образованных господ, которые «распоряжаются», а «закону не знают». Так что неизвестно, кто первый усомнился в существовании мальчика. Сказано лишь: Клима поразил «чей-то серьезный, недоверчивый вопрос». Тайна, которой окутана фигура этого некто, придает найденной писателем формуле универсальность.

³ Овчаренко А. И. М. Горький и литературные искания XX столетия. Изд. 3-е, доп. М.: Художественная литература, 1982. С. 453.

⁴ Блок А. Собр. соч. в 8 т. Т. 8. М.; Л.: ГИХЛ, 1963. С. 289.

⁵ Овчаренко А. И. М. Горький и литературные искания XX столетия. С. 451–453.

⁶ Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: Горький М. Полн. собр. соч. Художественные произведения: в 25 т. М.: Наука, 1968–1976, — с указанием тома, года и страницы в скобках в тексте.

Одно шутовское замечание в письме Горького к В. Ходасевичу от 13 июля 1924 г. позволяет догадываться о том, как рано возникла у писателя преследующая Клима фраза:

А Берберова пусть не фордыбачит: еще посмотрим: кто кого? Я тоже пишу поэму о том, как трудно негру блох ловить. Напишу и посвящу З. Гиппиус. Эпиграф возьму у Нины Николаевны: «А дом-то где?» (XV, 2012, с. 31)⁷.

Упомянутое писателем стихотворение Берберовой, беспомощное в художественном отношении, примечательно как образец беспредметной интеллигентской рефлексии. В нем есть и «холод и осень», и все, от чего «в сердце людское заходит унылой / Безбожной, бездомной, ночной непогодой тоска», и неприкаянность первого эмигрантского поколения («Скитаемся мы, и летаем, и плаваем много»), и, конечно, его бездомность:

Лесной тропой, степной дорогой
Бреду, и пес бредет со мной.
Пес, не спеши ты ради Бога —
Мы вовремя придем домой.
А дом-то где? Опять забота,
Глухая, скучная дыра...
Ох, тяготит меня дремота!
Заночевать бы нам пора!

А заканчивается все обязательной в подобном случае критикой мироздания:

Что мир? Об этом знает всякий:
Безумный, вековечный лад,
Где бродят люди и собаки,
Тоскуют, воют и скулят.
И ангелы, все это видя,
На небе, ясною порой,
Гуляют, мухи не обидя,
Величественною толпой.

Отдающая пародией безвольная интонация этих строк, так развеселившая Горького, возможно, и подсказала ему внутреннюю интонацию его героя. Но были и другие подсказки. Одна из них содержится в письме Пришвина Горькому от 4 июня 1915 года: «Детство» — очень хорошая книга, но это все-таки половина того, что нужно: не хватает в ней самого мальчика Пешкова»⁸.

⁷ Цитаты приводятся по изд.: Горький М. Полн. собр. соч. Письма. Т. 14–17. М.: Наука, 2009–2014, — с указанием тома, года и страницы в скобках.

⁸ Литературное наследство. Т. 70. М. Горький и советские писатели. Неизданная переписка. М.: АН СССР, 1963. С. 323–324.

На этом можно было бы и закончить разыскания, если бы знаменитая фраза была лишь более или менее случайным, хотя, безусловно, удачным стилистическим декором. Но это не декор, а своеобразный геном горьковского романа, в котором в свернутом виде содержится важнейшая информация о его жанре, типе героя, характере отношений героя и автора.

Мир как представление

Не одного Пришвина смущала отмеченная им особенность горьковского повествования. К. Чуковский писал по тому же поводу:

Горький изображает <...> длинную шеренгу, вереницу одиночек, которые ничем между собою не связаны и проходят, проходят, проходят один за другим. Вначале такое многолюдство возбуждает и радует, но вскоре начинает раздражать. Только что появился один человек, сказал меткое, звонкое, цветистое слово, показал своё курьёзное лицо — и провалился сквозь землю: больше мы его никогда не увидим. Они прохожие, и Горький прохожий: он проходит мимо целой вереницы затейливых, забавных, любопытных людей, — посмотрит на каждого торопящимся взором и шагает дальше к другому. Так и построены все его книги, начиная с «Исповеди»: герой ходит по жизни туда и сюда, а перед ним на ходу мелькают всевозможные людишки⁹.

Любопытно, что на эту тему размышляет и Самгин: «<...> что можно сказать о себе, кроме: „Я видел то, видел это“?» (XXIII, 1975, с. 217). Он сравнивает себя с фонарем на площади: «из улиц выбегают люди; попадая в круг его света, они покричат немножко, затем исчезают, показав ему свое ничтожество» (XXII, 1974, с. 345).

Но откуда всё-таки берутся и куда «проваливаются» горьковские персонажи?

Отличительной особенностью «Жизни Клима Самгина» (как, впрочем, и всех других «жизней» М. Горького — «Жизни Матвея Кожемякина», «Жизни ненужного человека») является тот факт, что повествование стянуто к одному герою, пропущено сквозь его сознание. В «Самгине» нет ни одного события, ни одного лица неизвестного герою, не отпечатавшегося в его сознании. Мимо этой особенности романа не прошел ни один из писавших о нем исследователей.

Горький сознательно придерживался данного типа повествования, об этом свидетельствуют его советы собратьям-писателям. В 1924 году он, например, писал М. Осоргину по поводу некоторых эпизодов в романе «Сивцев Вражек»:

⁹ Чуковский К. И. Две души М. Горького // Чуковский К. И. Собр. соч. в 15 т. Т. 8. М.: Агентство ФТМ, 2017. С. 233.

Вероятно, было бы лучше, если б все эти «явления» Вы пропустили, процедили сквозь сознание одного из героев повести, а не давали их «от автора». Везде, где автор говорит от себя, он воспринимается читателями как человек умный, о многом хорошо подумавший, но он вне связи с повестью, с ее героями, он «взвешен» в воздухе. Даже Л. Т.<олстому> редко удавался этот приём: писать с высоты Монблана <...> (XV, 2012, с. 68).

В рассуждениях о преимуществах акториального, персонажного повествования над aukториальным, абстрактно-авторским, писателя, как видим, не останавливал даже авторитет Льва Толстого.

О том, что вышло из-под его пера, автор «Самгина» тоже отзывался критически: «<...> растянул я его (роман. — Л. Б.) верст на 16. Нет, я не для больших книг. Плохой архитектор» (XVII, 2014, с. 140). Но дело не в недостатке у Горького мастерства, а в его философских предпочтениях, особенностях взгляда на мир.

Один из наиболее цитируемых в романе авторов — Шопенгауэр. Горький не раз признавался в любви к этому философу. «<...> Я и Шопенгауэра люблю читать — прекрасный писатель...» (XV, 2012, с. 114), — писал он Р. Роллану. И Д. А. Лутохину: «Мои любимцы — Лукреций и Шопенгауэр <...>» (XVI, 2013, с. 377). В «Беседах о ремесле» иронизировал над своими современниками, «соблазненными» Шопенгауэром: «Шопенгауэра я прочитал раньше их и без вреда для себя»¹⁰. В 1923 году Горький отмечал, что Толстой многое заимствовал у Руссо, у Паскаля, у Амиеля, но более всего у Шопенгауэра. Странно, что и доньше эта его зависимость от самого талантливого пессимиста не была ясно установлена, тогда как коренные тезисы Толстого можно найти в «Die Weltwiedas Willen» (XIV, 2009, с. 175).

Но то же самое можно сказать и о самом Горьком.

В горьковедении проблема «Горький и Шопенгауэр» оказалась отесненной на второй план другой — «Горький и Ницше», хотя не уступает ей по значению. О Шопенгауэре писали лишь в связи с горьковским отрицанием природы как враждебного человеку хаоса, отношением писателя к инстинкту и разуму, а также особенностями его интерпретации оккультных явлений¹¹. В «Жизни Клима Самгина» сфера воздействия немецкого мыслителя гораздо шире. Герои романа говорят о нем больше, чем о каком-либо другом философе, и он занимает исключительно важное место в авторском сознании.

Жизнь Клима Самгина, начиная с самого детства, разворачивается как история формирования и развития мира-представления.

¹⁰ Горький М. Собр. соч. в 30 т. Т. 25. М.: ГИХЛ, 1953. С. 306.

¹¹ Агурский М. Великий еретик (Горький как религиозный мыслитель) // Вопросы философии. 1991. № 8. С. 54–74.

Все вокруг расширилось, разрасталось, теснилось в его душу так же упрямо и грубо, как богомольцы в церковь Успения <...>. Еще недавно вещи, привычные глазу, стояли на своих местах, не возбуждая интереса к ним, но теперь они чем-то притягивали к себе, тогда, как другие, интересные и любимые, теряли свое обаяние. Даже дом разрастался (XXII, 1974, с. 53).

Представление Самгина разрастается до того, что он чувствует себя «взвешенным в воздухе над широким течением событий» (XXIV, 1975, с. 455), сравнивает себя с зеркалом, признается: «действительность враждебна мне. Я хожу над нею, как по канату» (XXIII, 1975, с. 128).

Но в мире-представлении замкнут не один Клим. Вот еще двое — Маркуев и Прайс, и они, пишет автор, идут сквозь жизнь «кругами», каждый в своем круге фраз. И так — кого ни возьми. Даже «самый ничтожный человечиска», вор-карманник — и тот, как говорит Митрофанов, «с фантазией».

Какой же ты, сукинов сын, преступник? <...> Ты же — дурак... и ты во сне живешь <...>! Паяц ты, актеришка и самозванец, а не преступник. Не Р-рокамболь, врешь! Тебе, сукинов сын, до Рокамболя, как петуху до орла. И виновен ты в присвоении чужого звания, а не в краже со взломом, дур-рак! Это, знаете, самообман и заблуждение, <...> игра собою и кроме как по морде — ничего не заслуживает. <...> хорошо, что суд в такие штуки не вникает, а то бы — как судить? (XXII, 1974, с. 418–419).

Климу не зря почудился в этих словах иносказательный смысл — агент охранки сформулировал тот закон жизни, который пытается вывести он сам.

Самгин воспитывался на цитатах, вроде байроновской: «Думающий менее реален, чем его мысль», людьми, которых умный Тагильский называет «мыслящими машинками». «Воспитывают нас мыслящие машинки и — не на фактах, а для искажения фактов. На понятиях, но не на логике, а на мистике понятий и против логики фактов» (XXIV, 1975, с. 147). Правоту этих слов отчасти подтверждает Марина Зотова, чей авторитет у Горького непререкаем: «Силою воображения можно изменить представление о мире, а сущность-то — не изменишь» (XXIII, 1975, с. 264).

Клим живет, опутанный «системами фраз», не способный вырваться из плена чужих и своих мыслей. Только двое в этом романе имеют дело с реальностью — агент охранки Митрофанов, разоблачающий иллюзорность представлений о мире, и готовый радикально его упростить Кутузов. Все остальные — «во что веруешь, то и есть» — обитают в каком-то особом, мысленном измерении, буквально в ноосфере.

«Солипсист»

Актуальное повествование позволяет заметить обратную, отнюдь не пафосную сторону горьковского кредо: «Все в человеке». В нем заключа-

ется признание не только всесилья, но и ограниченности человека, замкнутого в своем «я», в границах собственного сознания. Именно об этом писал Горький 3 января 1922 года И. Н. Ракицкому:

Так Эйнштейна Вы уразумели до конца? Хотелось бы поговорить с Вами об этом. А я, кажется, скоро остановлюсь на том, что существует только человек, все же остальное — его мнение. Нет, вероятно, не остановлюсь на этом, уж очень плоско (XIV, 2009, с. 7).

И тому же адресату спустя несколько дней на ту же тему:

Вы все еще находитесь под обаянием Эйнштейна, а я уже вспомнил старикашку Протагора, сущность взглядов которого на явления мира и роль человека в мире изложена так: «Человек есть мера всех вещей, существующих — что они существуют, не существующих — что они не существуют. Противоположные утверждения одинаково верны» (XIV, 2009, с. 16).

Эту мысль Горький выделил особо. При этом писатель добавлял, что признает за теорией Эйнштейна серьезнейшее значение (XIV, 2009, с. 16).

Философы указывают на возможность двоякой интерпретации тезиса Протагора. Суть первой: каждый отдельный человек есть мера вещей. Это суждение близко к солипсизму и означает, что человек навсегда замкнут в себе, в мире собственных мыслей и представлений. Суть второй: мера мира — человек вообще, человечество. Вторая считается более корректной¹².

Какое из двух толкований ближе Горькому? В его мировоззрении дают себя знать оба, но больше все же первое. Синоним разумного человечества, всемогущего человека вообще, горьковский Человек с большой буквы — чистая абстракция. Растворение личности в коллективе выглядит решенной проблемой только в социальных декларациях писателя, в действительности же у его человека весьма напряженные отношения с человечеством. Не случайно в «Истории материализма» Ф. А. Ланге Горький подчеркнул в связи с Протагором: «...Каждый отдельный человек, в каждый отдельный момент есть мера вещей» (XIV, 2009, с. 368).

Противоречивую попытку соединить коллективного человека вообще с монадой-«каждым», живущим исключительно собственным опытом, находим в письме Горького Н. С. Тихонову от 25 января 1925 года.

Существует только Человек, все же остальное — его деяния, его мнения. То, что я в себе ценю, я получил не от учителей, а так же, как Вы, выработал, выдумал сам. Значит: с Вами говорит человек несколько иного опыта, чем Ваш, но — человек, отнюдь не более значительный и «мудрый», чем Вы (XV, 2012, с. 116).

¹² Розенгрэн М. Тезис Протагора: доксологическая перспектива // Вопросы философии. 2014. № 5. С. 171–178.

Самгин разделяет (и тоже со ссылкой на Протагора) мнение своего создателя: «<...> существует только человек, все же остальное — от его воображения» (XXI, 1974, с. 193). Лишь один нюанс различает позиции автора и героя в этом вопросе — отношение к «каждому». Если Горький его уважает, то Самгин думает: «Чего стоит действительность, которую тебе подносит Иван Дронов?» Или окружение Варвары? Или Маракуев и Прейс, каждый со своим кругом фраз? А есть еще Лютов, и он «видит то же, что вижу я, но — по-другому. Конечно, это он искажает действительность, а не я» (XXIII, 1975, с. 27).

Писатель наговаривал на себя Ракицкому, объявив Протагора пределом своего знания. Автора «Самгина» отличал жгучий интерес к проблемам мироздания. Познакомившись с «Причиной космоса» Циолковского, он даже собирался ехать в Калугу. Но его человеческое достоинство не страдало от мысли, что «выше головы — не подскочить»: «<...> этого и не требуется: мир-то, ведь, помещен в голове человека, мир есть не что иное, как только комплекс его мнений, гипотез, теорий о сути явлений вне его головы» (XVI, 2013, с. 10). В уже упомянутом письме к М. Осоргину Горький уверял своего адресата, что в «Сивцевом Вражке» космос у того — «только рама» и советовал оставить эту тему Эйнштейну. «Не забудьте, что этот Космос — штучка чисто умозрительная <...>» (XV, 2012, с. 74).

В «Жизни Климата Самгина» о космосе говорит Леонид Андреев. Его оппонент, медник Лаврушка, высмеивает «безумные», ведущиеся «для устрашения ума» речи, но после социальной революции обещает вернуться к космическим вопросам и призвать к их решению миллионы свободных тружеников. И сам автор в пору создания романа рассуждал в духе своего пролетария, в речи на торжественном заседании пленума Бакинского Совета обещал, что «люди полезут еще на Марс»¹³. Но в публицистике Горький приспособлялся к массе, упрощал себя. Почти в то же время он спорил с Пришвиным: «<...> нет красоты в пустыне, красота — в душе араба. И в угрюмом пейзаже Финляндии нет красоты, — это финн ее вообразил и наделил ею суровую страну свою. <...> Космические катастрофы не так значительны, как социальные», «тайны Космоса не столь интересны и важны», как загадка творческой личности¹⁴.

Эта полемика дала основание А. Воронскому говорить о философском и художественном солипсизме Горького¹⁵ — обвинение, с которым тот лег-

¹³ Горький М. Собр. соч. в 30 т. Т. 24. С. 392.

¹⁴ Там же. С. 265–267.

¹⁵ Анисимов Л. Вопросы художественного творчества // Сибирские огни. 1928. № 1. С. 177–178: Под псевдонимом Л. Анисимов Воронский писал: «<...> преобладающее ощущение Горького, как художника, сводится к восприятию мира, как ненадежного, коварного и страшного хаоса. В этом убеждают его «Мои универси-

ко согласился. «Думаю, что у меня нет и не может быть причин бояться этого „уклона“. Я — антропофил и геофил: для меня прежде всего существует человек и земля, на которой, работая, он создает для себя «вторую природу» (XVII, 2014, с. 260).

Если космос для Горького — «умозрительная штучка», то хаос он, можно сказать, видел воочию. Долго, пожалуй, всю жизнь, его преследовало видение Эмпедокловых первоначал, пережитое в юности после лекции студента Васильева: внутри огромной бездонной чаши в бешеном вихре носятся фрагменты живой и неживой природы, при этом части тел соединяются порой самым чудовищным образом. Человеческие головы без лиц, крылатая нога верблюда, рогатые головы сов, бычьи морды без глаз — все это он красочно описал позже в рассказе «О вреде философии» (один из самых важных горьковских текстов).

В «Жизни Клим Самгина», до предела погрузившись в рефлексию своего героя, полностью растворившись в нем, Горький тем самым доказал, что «мальчик Пешков» был. Но вот был ли космос, был ли мир?

Первобытный хаос

В 1920-е годы на преследующий Самгина вопрос писатель, не колеблясь, дал отрицательный ответ: нет, мира не было. Еще не было. В письме к Р. В. Иванову-Разумнику от 6 января 1924 года А. Белый вспоминал о своем общении с Горьким в Германии: «<...> очень странен был Горький в 1922–23 году, признававшийся мне, что собственно говоря, действительности и нет вовсе и что мы к ней придем, ее сделаем»¹⁶. Горький знал, с кем рассуждать о метафизике. Вряд ли кто-нибудь понял бы его лучше, чем Белый, для которого в юности философия Шопенгауэра стала «самым главным событием внутренней жизни» — «это даже не философское откровение, а открытие, так сказать, пути жизни»¹⁷.

Содержание жизни, по Горькому, до сих пор составляет первобытный хаос. Сквозь видимую реальность в «Самгине» все время просвечивает мир Эмпедокловых первоначал. В романе практически нет лиц, в которых

теты»; последние рассказы, статьи, художественная подпочва последнего романа «Сорок лет» («Жизнь Клим Самгина») питаются в значительной мере этим настроением. Мир, как он есть, ненадежен, неверен, хаотичен и страшен этим своим изначальным бессмыслием. Но тогда не только наши понятия о нем носят личный характер, но также исключительно субъективно и наше научное постижение вселенной. <...> Это ошибочная точка зрения. От нее прямая дорога к философскому и художественному солипсизму».

¹⁶ Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. СПб.: Atheneum-Феникс, 1998. С. 288.

¹⁷ Литературное наследство. Т. 105. Андрей Белый. Автобиографические своды. М.: Наука, 2016. С. 43.

не таился бы монстр. «Зеркало» беспристрастно отражает всех — главных, второстепенных и совсем уже эпизодических персонажей, лиц без слов.

Портретная сторона многофигурной горьковской композиции заслуживает того, чтобы рассмотреть ее подробнее. Вот Дронов — у него рыбы губы, «тупые, жесткие, как хрящи» (XXI, 1974, с. 44), «стертое лицо его напоминало Климю людей сновидения, у которых вместо лица — ладони» (XXIII, 1975, с. 157).

Рядом клинообразные Иноков и Макаров, Елизавета Спивак с глазами кошки, ее муж, напоминающий то нетопыря, то собаку. «Респиратор, выдвигая его подбородок, придавал его курчавой голове форму головы пуделя, а темненький мохнатый костюм еще больше подчеркивал сходство музыканта с ученой собакой из цирка» (XXII, 1974, с. 10).

У Нехаевой лицо и глаза птицы, и она сгибает шею, как птица, прячущая голову под крыло. У Варавки медвежьи глазки и ступни, как овальные блюда для рыбы. В спальне Варвары висит портрет Самгина во фраке с головой-тыквой. Затем идут: Тагильский — лапы кота, «лицо, надутое выпукло, как полушария большого резинового мяча <...>, свиные красные глазки» (XXIV, 1975, с. 132), а иногда жалкие глаза собаки. Певица Дуняша — мордочка лисы и «чужой», большой для нее бюст. Бердников — птичьи глаза и бабье лицо. Безбедов — лицо в желтом цыплячем пухе, голубые стеклянные глаза, в тюрьме щеки у него обвиснут, как у бульдога, пух обратится в шерсть, а оскаленные зубы довершат сходство с собакой.

На втором плане — Дьякон: тонкие ноги верблюда, шея, как ствол дерева, руки-обезьяньи лапы, и он тоже бывает похож на нетопыря. Орина Федосова, похожая на тряпичную куклу, и Диомидов с лицом-маской куклы фарфоровой. Историк Козлов — «старичок с мордочкой хорька» и ладонями «в дряблой коже цвета утиных лап». Дядя Хрисанф: казалось, все его лицо, «скользя вверх, может очутиться на затылке, а на месте лица останется слепой, круглый кусок красной кожи» (XXI, 1974, с. 405). Проповедник — трехпалая ладонь, как рачьа клешня, и Митрофанов, у которого кисти рук напоминают о плавниках.

Скользит по комнатам некто Брагин — с «чужим» носом, птичьими глазами, маленькой головкой ужа; он, конечно, Уж и по социальной сути. Регент Корвин: «круглые глаза ночной птицы как будто слились в один глаз, формой как восьмерка» (XXII, 1974, с. 66) и доктор Данадье: уши «четкой формы цифры 9» и желтый череп в форме дыни. За ними — актер с носом ястреба и ушами зайца, депутат французского парламента с заячьими ушами, подрядчик Воронов и поверенный Марины с лицами, как бараний курдюк и бычий пузырь для плавания, резчик по дереву Фомин с лицом крысы, старичок-повар с мордочкой кота, сводня «с лицом в форме дыни и темными усами под чужим ястребиным носом» (XXII, 1974, с. 15).

А дальше начинается густой фон, сплошная масса птичьих лиц, хищных клювов, мышинных, рыбьих, рачьих, сазаньих, овечьих, голубиных, совиных, воловьих и прочих глаз, человеческих, но «чужих» ртов, носов, глаз, бюстов, головы-дыни и арбузы, обезьяньи и кошачьи лапы и мордочки, уши-пельмени и как отдельные вкрапления — лысая голова-яйцо, «скелет в пальто», восточная физиономия с глазами на месте ушей, фигура, напоминающая в профиль согнутый гвоздь, туловище-кувшин и какое-нибудь лицо, обросшее древесным лишаем¹⁸.

Неудивительно, что в Берлинской картинной галере Самгин не может оторваться от Босха: на темном квадрате «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». Работа художника «как будто не определялась понятием живописи»: Клим узнал свой бестиарий.

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 (XXIV, 1975, с. 20).

По отношению к Босху у него даже не возникло привычной интеллектуальной ревности. «Иероним Босх формулировал свое мироощущение смело, как никто до него не решался...» (XXIV, 1975, с. 55). На оперативность других Клим досадует, гений Босха, воплотившего его собственный «кошмарный гротеск», признает безоговорочно¹⁹.

Гротеск в духе Босха изначально присущ Горькому. Мало найдется у него персонажей, у которых бы не было птичьих носов, медвежьих, совиных, овечьих, рачьих, птичьих глаз, губ-дождевых червей, лошадиных челюстей и пр., но прежде это не бросалось в глаза благодаря реалистической ретуши. В «Жизни Клима Самгина» никакая ретушь не способна скрыть первобытное начало в живописуемой массе народа. Когда для полноты об-

¹⁸ Т. Д. Белова, обратившая внимание на анималистические детали во внешности некоторых горьковских героев, видит в этом либо следствие увлечения Горького теорией эволюции либо стремление подчеркнуть таким образом социальную функцию персонажа. В частности, выражение «интеллигенция — ломовая лошадь истории» исследовательница соотносит с образом народницы Марии Романовны, топающей «широкими, точно копыта лошади, каблуками башмаков» [Белова]. Первое наблюдение представляется интересным, второе — бесспорным. Для Горького значение личности не сводится к социальной функции. Авторская ирония в приведенном Т. Д. Беловой примере того же рода, что и в словах Пепла: «Ежели людей по работе ценить... тогда лошадь лучше всякого человека». Горький-портретист прибегает к абсурду с более общей целью — продемонстрировать недоволощенность человеческого рода в целом. Утопическое сознание не способно мириться с несовершенством мира.

¹⁹ Проблеме «Горький и Босх» посвящена обстоятельная работа Е. Р. Матевосян [Матевосян].

зора писателю не хватает одного зеркала, он ставит в нужной точке второе, и в нем тоже отражается монстр.

...Иноков сказал, легко ударив его по плечу:

— Интересно мне знать, Самгин, о чем вы думаете, когда у вас делается такое щучье лицо?» (XXI, 1974, с. 528).

Самгин в этот момент соображал, как бы побольнее задеть «хитрого бродягу».

По-настоящему хороших лиц в романе нет. Если даже иной раз (на ярмарке) покажется: вот, наконец, и прекрасный русский народ — «сотни лохматых, гладко причесанных и лысых голов, курносые, бородатые, здоровые лица, такие солидные, с хорошими глазами, ласковыми и строгими, добрыми и умными» (XXI, 1974, с. 528), — то тут же выяснится, что такого народа нет, а есть тщательно подобранные охранкой ряженые. Настоящий русский народ — это владимирские пастухи-рожечники, с аскетическими лицами святых и глазами хищных птиц. (В разных вариантах это оксюморонное сочетание встречается в «Ледоходе»: «Высокий старик с бородой апостола и глазами вора <...>» — т. 14, с. 174 и в «Рассказе о безответной любви»: «<...> худощавый, бородатый, на икону святого похож, а глаза — разбойника» — 17, с. 294).

Только к признанным красавицам, Алине Тепленевой, ищущей, страдающей, обманутой в своих ожиданиях, и Марине Зотовой «зеркало» благосклоннее, чем к другим. Сравнение Марины с большой гладкой рыбой не снижает ее образ, поскольку связано не с идеей хаоса, а совсем с другой, религиозно-мистической системой символов в романе²⁰.

Но в подлинно человеческом виде явлен в романе лишь один — тот, чье призвание уничтожить «гротеск». Кутузов вызывает у Клима «впечатление существа совершенно законченного. Самгин не замечал в нем ничего лишнего, придуманного <...> все было слажено прочно и все необходимо, как необходимы машине ее части» (XXI, 1974, с. 235). И это думает Клима, в чьих глазах каждый «требовал каких-то добавлений, исправлений»! Впечатление героя позволяет понять смысл несколько странного комплимента Ленину в знаменитом очерке, над которым Горький работал одновременно с «Жизнью Клима Самгина»: «<...> весь он на кафедре — точно произведение классического искусства; все есть и ничего лишнего, никаких украшений, а если они были — их не видно, они так же естественно необходимы, как два глаза на лице, пять пальцев на руке» (XX, 1974, с. 15). Таким образом, есть еще один повод считать Ленина прототипом Кутузова.

Но Ленин-Кутузов — исключение, которое лишь подтверждает правило: «Человека еще нет...», «Человек — это потом...» С такими вывода-

²⁰ Борисова Л. М. Водная стихия в символике романа М. Горького «Жизнь Клима Самгина» // Русская речь. 2017. № 4. С. 17–21.

ми героев не расходятся настроения самого Горького в период работы над романом. «<...> Мы живем все еще в хаосе и сами частицы хаоса» (XV, 2012, с. 366), — писал он 29 января 1926 года К. А. Федину. И Д. А. Лутохи-ну 13 июля 1927 года: «<...> мир — хаос, человек — хаос, но освещенный не очень ярким огоньком разума. Слишком слаб этот огонек для того, чтоб насквозь осветить мир — хаос» (XVI, 2013, с. 377).

Реальность, как она изображена в «Жизни Клима Самгина», кроме Бос-ха, заставляет вспомнить рухнувший старый и становящийся новый мир русского авангарда (подробнее об этом см.: Борисова, Белова). С одной только поправкой: для Горького в старом есть святое — культура. Аван-гард — всего лишь рентгеновский снимок действительности, тогда как классика — начало победы над хаосом. Отсюда и все претензии писателя к авангардистам, упреки их в шукачестве, уклонении с пути истинного в искусстве. В оценке же настоящего у Горького с будетлянами расхожде-ний нет. Порожденный, точнее, все еще порождаемый хаосом мир, для него все тот же или по крайней мере наполовину хаос, так много в нем «чужо-го-ненужного-лишнего» (излюбленные горьковские определения): начи-ная с какой-нибудь крысы на бревне и кончая словами, мыслями, книгами, занятиями.

В природе, например, не нужны ни горы (Кавказ — «ненужное нагро-можденье камня»), ни море («большая жидкая скука»), ни луна («освещает ненужное» и потому «сама кажется лишней»). В обществе не нужны целые народы: «Башкиры, калмыки — зря обременяют землю. Работать не умеют, учиться — не способны. Персы — тоже», — это все «осенние листья». Вар-вара мечтает о городах для отживших людей, а Кутузов наяву видел такой поселок. «Четыре тысячи семьсот обывателей, никому — и самим себе — не нужных, беспомощных людей» (XXII, 1974, с. 443). Среди ненужных есть такие, которые не знают, чего хотят, или не хотят ничего делать. Те, что зна-ют и хотят, — тоже ненужные. «За границей, слышать, молодых-то лишних отправляют к неграм, к индейцам, в Америку, а у нас — они дома толпят-ся... Теперь вот на войну отобрали их <...>» (XXIV, 1975, с. 386), — слышит герой глас народа.

Самому Климу кажется, что Россия не нуждается в жандармских пол-ковниках, но еще неуместнее здесь большевики, и «уж совсем не нужны, как бородавки на лице, полумумные Дьяконá, Лютовы, Иноковы...» (XXII, 1974, с. 222–223). Иные из чужих-ненужных-лишних и сами понимают, что они представляют собой. «А я давно уже привык думать о себе как о чело-веке — ни к чему. Революция окончательно убедила меня в этом. Алина, Макаров и тысячи таких же — тоже все люди ни к чему и никуда, — стран-ное племя: неплохое, но — ненужное» (XXIII, 1975, с. 315), — рассуждает Лютов. «Первой гильдии лишний человек», — подписывает он свои пись-

ма. Та же мысль посещает Никонову. И то в одном, то в другом месте все чаще чувствует себя чужим Самгин.

Апокалиптическому финалу в «Жизни Клима Самгина» предшествует фантомное состояние мира. Мир сам собой со всем, что в нем есть, на наших глазах стирается, сворачивается, переходит в ничто. Пустеет земля, верхний ее слой «как бы скатывается ковром» (так представляет себе мужицкий бунт Клима). Ветер и тучи гасят звезды; поворачивает пароход — и исчезает город, «точно стертый с лица земли»; городской шум «торопится исчезнуть в холодной, всепоглощающей тишине»; еле светит «стертое лицо луны», лица людей «стерты сумраком». Обращает на себя внимание и фантомное, на грани реальности, существование героев романа. Задолго до своего физического конца «крошится» словами, гримасами, судорогами развинченного тела Лютов, грозя рассыпаться в пыль, в сор, в кучу мелких обломков. Точно так же заблаговременно начинает растворяться в сущем Самгин: опытный оратор стирает его речь, «как стирают тряпкой надпись мелом на школьной доске»; ветер стирает звук его шагов; и сам он с какой-то поры внутренне готов самоуничтожиться.

Мир как воля

По Шопенгауэру, фантомы появляются, когда представление отрывается от воли — природной силы, составляющей сущность мира (она же — кантовская вещь в себе). Вопрос о реальности мира для Шопенгауэра заключается в том, чтобы признать в другом подобное себе самому явление воли. Тот, кто на это не способен, «рассматривает все явления, кроме собственного индивида, как фантомы», «считает действительной лишь собственную личность, во всех остальных же видит только призраки и относится к ним как к таковым»²¹.

Одинаковая во всех явлениях природы, как органической, так и неорганической, воля всегда едина. «<...> Множество вещей в пространстве и времени, которое в своей совокупности составляет объектность воли, ее саму не затрагивает, и она остается, несмотря на это, неделимой»²². Индивид «существенно отличается от всех других объектов, единственный среди всех есть одновременно воля и представление, все остальное же — только представления, т. е. просто фантомы»²³. (Ср. у Горького: человек «есть орган природы, не совсем удачно созданный ею для самопознания ею её же странных и нелепых и отвратительных её тайн и её явлений» (XVI,

²¹ Шопенгауэр А. О четверояком законе достаточного основания. Мир как воля и представление. Т. 1. Критика кантовской философии. М.: Наука, 1993. С. 232.

²² Там же. С. 253–254.

²³ Там же. С. 232.

2013, с. 10)) Поскольку мир без человека — тоже фантом (только фантом!), Горький обожествляет человеческую волю, видит в ней высшее творческое начало, силу, способную если не вызвать к жизни материальный мир, то по крайней мере преобразовать в гармонию первобытный хаос.

Именно потому, что Самгину враждебно любое проявление воли, он порой с «неприятной остротой» ощущает собственную реальность. И все время чувствует, как грозная сила стремится поглотить его. В гимназии одноклассники «всасывали его, стремились сделать незаметной частицей своей массы» (XXI, 1974, с. 60). Так же всасывает Клима в свою черную гущу и лишает собственной воли, заряжая общей радостью, празднующий в Кремле Пасху народ. Но нисколько не меньше будет потом притягивать к себе героя сектантский хоровод. Одна и та же сила в верноподданнической толпе бросит Самгина на колени перед царем и заставит идти в общем людском потоке в день похорон Баумана. Клим слушает рассказ Дьякона о крестьянских бунтах, но понимает, что речь идет не о социальной борьбе, а о сверхчеловеческой стихии. При всем желании ей невозможно не подчиниться: «не было силы, не было смелости встать в стороне от суматохи» (XXIII, 1975, с. 38).

В русском обществе воля распределена крайне неравномерно, «Россия — страна людей с гипертрофированной или атрофированной волей», — говорит в романе некто Флёров. «Мы — народище не волевой, а мыслящий, — объясняет такое положение дел Бердников. — Воля у нас не воспитывалась, а подавлялась, извне — государством, а изнутри разлагала ее свободная мысль». Попав в Думу, Клим не может не сравнивать русский парламент с французским: там сидели люди, уверенные, что воплощают в себе волю народа Франции, тут — представители тех, которые стояли на коленях, кого расстреливали, или тех, кто приказывал расстреливать. Настоящие сгустки энергии, кванты воли в романе — большевики. «Пять сотен держат в страхе весь город!» — думает Самгин в декабре 1905 года. Уже после первого разговора с Кутузовым он понял, что тот способен духовно подчинить его себе, и впоследствии не раз подчинялся кутузовцам.

Итак, воля и только воля способна победить хаос и вызвать к жизни новый мир. Но о какой воле идет речь? В «Жизни Клима Самгина» в этом понятии парадоксальным образом соединились взаимоисключающие представления двух горьковских «любимцев» — Шопенгауэра и Ницше. По Шопенгауэру, присущая индивиду воля к жизни порождает и множит страдание. Для того, чтобы максимально осуществить свое назначение как самосознающей функции воли, человеку надо подавить в себе волю к жизни. Ницше, как и Горький «воспитанник» Шопенгауэра, отверг шопенгауэровское представление о воле как бессодержательное: в нем зачеркнута направленность этой силы, «ее «куда?», для Ницше шопенгауэровская

воля — «пустое слово». Ницше отказывается видеть в воле некое «в себе», выносит это понятие за скобки как ненаучное и утверждает в качестве основы сущего ненасытную, неутолимую волю человека к жизни, к власти.

Цель устремлений сознающей себя воли у Шопенгауэра — погружение в нирвану, растворение в ничто, у Ницше — в сохранении, постоянном создании «грубого мира пребывающего», «вещей».

В отличие от Шопенгауэра, Ницше видел в мире не организм, а хаос, что было более чем понятно автору рассказа «О вреде философии». Именно перспективой победы над хаосом столь мощно притягивал к себе Горького идеолог сверхчеловечества. Ницше питал горьковский оптимизм, противостоял в сознании писателя пессимизму Шопенгауэра. Герой поэмы «Человек» шествовал «вперед! — и выше!» среди «хаоса настоящего», «хаоса дня» и с «темным хаосом» в сердце, но с растущей верой в то, что силой Мысли сможет осветить «весь мрачный хаос жизни» и «всю злую грязь с нее смести в могилу прошлого!» (VI, 1970, с. 40).

Горький известен своей нетерпимостью к восточной составляющей русской души — пессимистической, бездеятельной, уводящей от жизни. В то время как Запад борется с Роком, Восток покоряется ему. «Основное мироощущение Востока легко укладывается в такую формулу: человек навсегда подчинен непознаваемой силе, она не постижима разумом, и воля человека — ничто пред нею»²⁴, — писал он в 1915 году. А всего несколько лет спустя говорил Блоку совсем другое:

...Ничего, кроме мысли не будет, всё исчезнет, претворенное в чистую мысль; будет существовать только она, воплощая в себе всё мышление человечества от первых проблесков до момента последнего взрыва мысли. <...> Я разрешаю себе думать, что когда-то вся «материя», поглощенная человеком, претворится мозгом его в единую энергию — психическую. Она в себе самой найдет гармонию и замрет в самосозерцании — в созерцании скрытых в ней безгранично разнообразных творческих возможностей (XVII, 1973, с. 60).

Горьковское представление о бессмертии очень близко шопенгауэровскому «буддизму».

В финале романа Горький рисует гибель мира. Сначала Родзянко на фоне Зимнего как бы возвещает торжество хаоса:

По мере того, как Родзянко всё более раздувался, толстое лицо его набухало кровью и неистощимый жирный голос ревел:

— Хаос...» (XXIV, 1975, с. 566).

Затем в действие вступает та гипертрофированная воля, которую чувствовали в предреволюционном русском обществе герои романа.

²⁴ Максим Горький: Pro et contra. СПб.: РХГИ, 1997. С. 96.

— Уйди! Уйди, с дороги, таракан. И-эх, тар-ра-кан!

Он отставил ногу назад, [размахнул ее] размахнулся ею и ударил Самгина в живот...

Ревел густым басом:

— Делай свое дело, делай!

— Порядок, товарищи, пор-рядок.

[Куда идете?] Порядка хотите

Мешок костей.

Кровь текла из-под шапки и еще откуда-то, у ног его росла красная лужа и казалось, что он тает» (XXIV, 1975, с. 587).

Направленность этой воли не вызывает сомнений, ее «куда» обозначено четко, ее цель — частица хаоса, человек-таракан. Но точно ли роман заканчивается по Ницше — триумфом воли?

Умирающий Горький подвел черту под своей работой 9 июня 1936 года фразой: «Конец романа конец героя конец автора». Записавшая его слова М. И. Будберг так говорила о «конце романа»:

Над этим Горький много размышлял, у него были мучительные раздумья. Первоначально у Алексея Максимовича возникла оптимистическая идея конца романа. Затем она уступила место пессимистической идее. Он колебался между этими идеями. Это было страшно важно для него правильно решить вопрос о финале. На этом многое, очень многое зиждилось.

Посвященная в замысел писателя, Будберг подчеркивала: «Для Горького, повторяю, проблема финала этого романа имела значение колоссальное. От финала, от завершения зависел, как он полагал, весь смысл романа». Что же «до конца героя», то Будберг считала, что Горький «так и не пришел к определенному решению»²⁵. На самом деле в словах писателя как раз и заключается решение финала, притом вполне определенное. «Конец романа конец героя конец автора»²⁶ — скрытый парафраз шопенгауэровского: «Нет воли, нет представления, нет мира»²⁷.

²⁵ Барахов В. С. М. Горький и М. И. Будберг (непрочитанные страницы биографии писателя) // Архив А. М. Горького. Т. XVI. А. М. Горький и М. И. Будберг. Переписка (1920–1936). М.: ИМЛИ РАН, 2001. С. 9–32.

²⁶ Горький М. Собр. соч. Т. 10. Варианты к тому XXIV «Жизнь Клима Самгина». М.: Наука, 1982. С. 226

²⁷ Шопенгауэр А. О четвероюм законе достаточного основания. Мир как воля и представление. С. 501.

Давыдова Татьяна Тимофеевна,
доктор филологических наук, профессор Высшей школы печати
и медиаиндустрии Московского политехнического университета
(Московского Политеха)

РОССИЯ И АФРИКА В ТВОРЧЕСТВЕ М. ГОРЬКОГО, Е. ЗАМЯТИНА, М. БУЛГАКОВА: К ПРОБЛЕМЕ ЛИТЕРАТУРНЫХ СВЯЗЕЙ

В статье рассматривается своеобразие интерпретации темы России в рассказе М. Горького «Коновалов», России и Африки в рассказах, повести «Север» и фарсе «Африканский гость» Е. Замятина, повести М. Булгакова «Собачье сердце». Анализируются контактные, сравнительно-типологические и генетические связи творчества Замятина, Горького и Булгакова; рассматриваются разные функции темы Африки и образа обезьяны в произведениях Замятина и Булгакова; раскрывается поэтика (типы героев, формы повествования, сатирическое обобщение, комические *quiproquo*) горьковского рассказа, булгаковской повести и замятинских произведений.

Ключевые слова: Россия, Африка, тема, босяк, герой-мечтатель, сциентизм, сатира, Горький, Замятин, Булгаков.

Между творчеством М. Горького, Е. Замятина, М. Булгакова существовали литературные связи — контактные, сравнительно-типологические и генетические. М. Горький и Булгаков — знакомые и адресаты Замятина, все они относились к одной и той же литературной среде. Особенно частыми были личные контакты Горького с Замятиным, так как они оба в первые послереволюционные годы жили и работали в Петрограде. Несмотря на разногласия, существовавшие между Замятиным и Горьким, двух писателей связывали близкие взгляды, преданное служение России, революции и литературе, критическое отношение к русской провинции и «детским болезням левизны» (В. И. Ленин) в деятельности русских большевиков. Творческая близость двух писателей усилилась в первой пол. 1920-х гг., когда М. Горького с Замятиным объединило активное участие в строительстве новой культуры: работа в издательстве «*Всемирная литература*», сотрудничество независимым литературно-художественным журналом «*Русский современник*», издававшимся в Ленинграде в 1924 г., покровительство молодым писателям из группы «Серапионовы братья».

С Булгаковым его друг Замятин часто встречался во второй пол. 1920-х гг. во время визитов автора «Дьяволиады» в Ленинград и поездок Замятина в Москву. Горький также общался с Булгаковым и деятельно помогал ему в 1928–1931 гг.: благодаря его хлопотам, пьеса «Мольер» (авторское название «Кабала святош»), запрещенная Главреперткомом, в октябре 1931 г. была принята к постановке в МХАТе. По этому поводу Замятин воскликнул в письме к Булгакову от 28.10.1931 г. <Ленинград.>: «Дорогой Афанасьич, итак — ура трем М: Михаилу, Максиму и Мольеру!» [8, с. 182].

Осень 1929 г. оказалась тяжелым временем для Замятина, опубликованного за рубежом роман «Мы». Между тем и Булгаков только что издал в Париже в изд-ве «Concorde» конец романа «Белая гвардия», к тому же в Москве ходили слухи о том, что во Франции опубликовали и запрещенную в СССР булгаковскую повесть «Собачье сердце», два экземпляра машинописи которой вместе с рукописью дневника были конфискованы у писателя 7 мая 1926 г. У Булгакова, которого официальная критика в это время причисляла, наряду с Замятиным, к «попутчикам», были все основания тревожиться за свою дальнейшую судьбу, ибо кампания, направленная против «аполитичного» Всероссийского СП, велась также против Булгакова и других «буржуазных» писателей, показывавших глубинные противоречия действительности. Поэтому Булгаков активизировал уже начатые ранее действия, обратившись в письме от 03.09.1929 г. с просьбой к правительству о разрешении выехать за границу [1, т. 5, с. 434–435]. Во второй пол. сентября 1929 г. в Москве и Ленинграде шли собрания Всероссийского СП, где обсуждалось произведение Замятина и его публикация за границей. В середине сентября Замятин приехал из Ленинграда в Москву с письмом в редакцию «Литературной газеты». В этой ситуации Замятин и Булгаков возлагали большие надежды на поддержку и заступничество М. Горького. В Москве Замятин, попав к Горькому 27 сентября и вручив ему свое письмо в «Литературную газету» и заявление о выезде за границу, смог задать ему вопрос и относительно Булгакова. По мнению М. О. Чудаковой, «содержание ответа Горького Замятину явствует из письма Булгакова, написанного на другой день <...> В печати имя Булгакова уже употреблялось в эти дни рядом с Замятиным и Пильняком — в нарицательном значении, во множественном числе: 29 сентября журнал “Жизнь искусства” в статье “Уроки пильняковщины” удивлялся тому, что в Союзе писателей “Булгаковы и Замятины мирно сожительствовавали <...> с подлинными советскими художниками слова”» [14, с. 186–187].

Горький заступился в статье «Все о том же» за Пильняка, Замятина и Булгакова, но она не была напечатана. Этот факт был показателем того, что общественный климат в стране значительно менялся и кончалась эпоха альтернатив. И все же Горький сумел помочь Замятину получить раз-

решение в 1931 г. временно уехать за границу. Поэтому в воспоминаниях Замятина о Горьком (1936) преобладает восхищение человеком «с большим сердцем и с большой биографией» и благодарность за помощь, которой обязан ему автор мемуаров. Вместе с тем Замятин отметил двойственность личности Горького: «кроме “Пешкова”, человека с почти по-женски мягким сердцем, в нем жил большевик» [4, с. 291], Замятину был чужд и присущий сознанию Горького утопизм. Высоко оценивается литературно-организационная деятельность Горького также в замятинской статье «Москва — Петербург».

Кроме контактных связей между Горьким, Замятиным и Булгаковым, существенны и сравнительно-типологические схождения между творчеством этих писателей. Проза М. Горького 1890–1900-х гг. близка замятинским рассказам и повестям 1910-х гг., воссозданным в них жизненным материалом, темами, авторской оценкой. Похожие сюжетные мотивы и типы героев встречаются в рассказах и драматургии Замятина 1920–1930-х гг., с одной стороны, и повести Булгакова «Собачье сердце», с другой. Тема России главенствует в рассказах Горького «Коновалов» и Замятина «Африка», «Ела», «Наводнение», повести «Север», в замятинских и булгаковских произведениях 1910–1930-х гг. Но на периферии замятинских и булгаковских произведений сопоставление России с далекими странами: у первого — с Африкой и русским севером, у второго — с Францией. Эти писатели создали новые литературные типы: характерный для России герой-мечтатель, выламывающийся из своей среды (Коновалов из одноименного рассказа Горького, Волков из «Африки», лопка Пелька из «Севера»), пошлый герой/ героиня со звериными инстинктами (пациенты профессора Преображенского, стремящиеся омолодиться ради осуществления низких страстей), преобразователь природного или социального мира (Марей из «Севера», профессор Преображенский из «Собачьего сердца», доктор из фарса «Африканский гость»).

Рассказ Замятина «Африка» (1915, опубл.: *Северные записки*. 1916. № 4/5. С. 1–10) входит, наряду с повестью «Север» (1918), а также рассказами «Ела» (1928) и «Наводнение» (1929), в цикл произведений, изображающих особенности русского менталитета. Главных героев данных произведений отличают сила и яркость страстей, мечтательность, упорство в достижении поставленной цели. В каждом из произведений данного цикла раскрывается какая-то страсть — у Федора Волкова это любовь, соединенная со стремлением «выломаться» из мещанского окружения («Африка»); у лопки Пельки — любовь-ненависть и одновременно любовь-жертва, у ее мужа Маррея — увлеченность технической утопической идеей («Север»); у Цыбина — страстная надежда на то, что с приобретением елы у него начнется новая, более счастливая жизнь; у Софьи из «Навод-

нения» — желание иметь ребенка. В образах всех этих героев общечеловеческое тесно переплетено с национальным, особенно выпукло воссозданы свойства русской души.

Главный герой «Африки» китобой Федор Волков относится к типу русского странника-мечтателя, чей удел, по словам Замятина из статьи «Скифы ли?», «вечное агасферово странствование. Вечная погоня за Прекрасной Дамой — которой нет» [7, т. 4, с. 512]. Прекрасной Дамой становится для Волкова виденная раз в жизни девушка-дворянка, которая в шутку сказала, что она из Африки. Призрачность и недостижимость идеала подчеркиваются тем, что эту девушку Волков видит в основном во сне. Возникает своеобразное, в духе символистской и неореалистической, то есть модернистской, картины мира, двоемирие: мечтатель из народа в особых состояниях — «сновиденном» и пограничном между сном и бодрствованием — открывает то, «чего живым видеть нелезь: правду».

Но правда для Волкова, в отличие от героев символизма, связана с поисками не Бога, а идеальной любви. Разочарованный в супружеской жизни с Яустой, герой мечтает найти счастье в ином мире, который воплощен для него в экзотическом континенте.

Мотив путешествия в Африку близок мотивам стихотворений «Жираф», «Носорог», «Озеро Чад» из книги «Романтические цветы. Стихи 1903–1907 гг.» и других произведений Н. С. Гумилева на африканскую тему, в чем проявляется родство художественного метода Замятину акмеизму. Вместе с тем у Замятина значим и другой пространственный образ — Севера, населенного русскими и лопарями народом. Африка и Север выступают в его прозе как «сновиденные» места, связанные с мечтой о любви к женщине или всему человечеству.

«Задумавшийся», выламывающийся из своей среды, Волков напоминает главного героя рассказа М. Горького «Коновалов» (1896), философа из народа. Как и Коновалов, он, протестуя против скучного мещанского существования, не работает, а пьет, им, как и Коноваловым, владеет тяга к странствиям, подобно горьковскому герою, Волков в конце рассказа умирает, не достигнув своей мечты. В облике горьковского Коновалова много детского («детски ясные глаза», «он по-детски весел и доволен», если его работа удачна, он гигантский ребенок, влагавший «всю душу в работу свою <...>» [2, с. 19]), но детские черты сменяются львиным, огненным, когда он слушает чтение книги Костомарова «Бунт Стеньки Разина». Революционер-повествователь Максим акцентирует именно эту особенность натуры своего героя. Коновалов любит природу, он работал на ватагах на Каспийском море. Замятинский Волков тоже тесно связан с природой. На это указывает, в частности, устойчивое, «интегральное» сравнение Федора с лешим и другая образность рассказа.

У Федора Волкова «маленькие глазки нерпячьи»; морская медуза наминает цветок, а тот — девушку-«африканку». Казалось бы, подобные «каскадные» метафоры подчеркивают неразрывную связь замятинских «органичных героев» с разными формами природного мира. Но в существовании Волкова и Марая, как и в жизни Коновалова, есть и дисгармония.

Коновалов выкупил из публичного дома случайно оступившуюся в жизни юную Капитолину, но не женился на ней. Горький, подобно Ф. М. Достоевскому, автору «Записок из подполья», приоткрывает здесь контрасты «русской души», сосуществование в ней доброты к ближнему и греховности: «<...>человек без защиты живет, и никакого призора за ним нет. Грешить ему запрещено, но не грешить невозможно... Потому на улицах-то и порядок, а в душе — путаница. И никто никого не может понимать» [2, с. 40]. Вот почему Капа, не найдя в Коновалове моральной опоры, вернулась к прежнему образу жизни и окончательно нравственно погибла. Горький не осудил своего героя, а, как писатель-реалист, запечатлел свойственную Коновалову всепоглощающую жажду свободы: ему присущ «инстинкт бродяги, чувство вечного стремления к свободе» [2, с. 36], а женитьба связала бы его. Замятин, создавший тип «органического» человека, видел вину Волкова и Марая в том, что они нарушили закон всего живого — предпочли жизни пола стремление к туманному идеалу либо осуществление на практике утопической идеи. Он, как и Горький, прибегает к драматическим развязкам в рассказах и повести «Север»: и Коновалов, и Волков с Мареем «наказываются» смертью. Кстати, Горький в «Коновалове» прибегает к развязке, которая станет типичной и в его драматургии 1900-х гг. — самоубийству героя-бродяги и мечтателя. Кончает жизнь самоубийством и актер из драмы «На дне», неудавшееся самоубийство Рюмина, интеллигента — лишнего человека, запоминающийся сюжетный мотив в «Дачниках». При этом картины мира в «Коновалове» и цикле замятинских произведений существенно различаются: Горький исследует настоящее и прошлое только России, а Замятин помещает ее в экзотический этнический контекст, сравнивая русских людей с северным народом лопарей (саами). Поэтому столь отличны друг от друга у Горького и Замятина и изобразительно-выразительные средства их прозы.

Если Горький для рассказа «Коновалов» выбрал повествование от первого лица, то у Замятина в «Африке» и «Севере» оно иное, более сложное — однонаправленный игровой сказ, благодаря которому писатель использовал народные речевые средства. В рассказе и повести немало диалектизмов, записанных, вероятно, в 1904 г. во время поездки Замятина на Урал.

Иногда в этих произведениях писатель изменял звуковую форму диалектизма, приближая его к литературному языку. «Немтует» (объясняется знаками) и «чомер» (черт, помрачение) из блокнотов изменены в «Афри-

ке» следующим образом: «Федор Волков молчал: только глазами необходимыми немовал что-то Яусте, а про что немовал — неведомо» [6, т. 4, с. 76]. Здесь же обиженный женой, «со всего бега стал Федор Волков, как чомором помраченный» [6, т. 4, с. 75]. В «Африке» и «Севере» диалектная лексика в основном имеет нравоописательную и характерообразующую функции, способствует, как и другие содержательно-формальные особенности рассказа и повести, лучшему раскрытию русского национального характера, национального бытия. Впоследствии Горький оценил проявившееся уже в замятинском творчестве 1910-х гг. глубокое знание писателем русского языка. В письме Каверину от 13 дек. 1923 г. из Чехословакии он пожелал «серапионам»: «Я хотел бы, чтоб всех Вас уязвила зависть к “прежним” — Сергееву-Ценскому, М. Пришвину, Замятину, людям, которые становятся все богаче — словом» [10, с. 178].

Пьеса «Африканский гость. Невероятное происшествие в трех часах» — (1929–1930), написанная по заказу МХАТа 2-го, относится к замятинским драматургическим произведениям на актуальную тему и может быть сопоставлена с булгаковской повестью, «Собачье сердце», хотя нет точных сведений относительно того, читал ли Замятин это произведение, при жизни ее автора не напечатанное, а опубликованное впервые лишь в 1968 г. в Лондоне. По мнению американского исследователя творчества Замятина А. Шейна, «Африканский гость — легкий фарс, близкий поздним рассказам писателя «Икс», «Слово предоставляется товарищу Чурыгину», в которых сатирически изображены жители русского уездного, приспособляющиеся к советскому образу жизни, и мало что прибавляет к росту Замятина-драматурга [17]. Такая оценка объективна, так как Замятин высмеивает приспособленчество бывших служителей духовенства вроде Малафея Ионыча и эксплуатирующих актуальные темы бездарных поэтов, подобных Сосулину. Эмигрантская критика тоже увидела в «Африканском госте» комедийную пародию, иронизирование над затхлой атмосферой советской провинции:

«В небольшом городишке советские вельможи и чинуши не хотят <...> отстать от столиц, и когда отвергнутый отцом любимой девушки жених обрягается в шкуру гориллы, его торжественно встречают в качестве делегата трудящихся человекообразных обезьян Африки, прибывшего в цитадель мировой революции — СССР — в качестве официального представителя угнетенных, но восставших против империализма африканских масс. Пусть даже и обезьяна, и по-человечески объясниться не может, но все-таки “тут из заграницы... из настоящей”, не “из товарищей” все же, “а настоящий кавалер”... Озорная, брызжащая простодушным (но иной раз не без яда...) смехом комедия» [13, с. 7–8].

Замеченная Б. Филипповым комическая доминанта этого произведения — доведенная до абсурда симпатия коммунистов к трудящимся, низшим

социальным слоям, типологически близка эпизоду сбора средств в пользу пролетарских детей Франции из повести Булгакова «Собачье сердце». (Данный мотив есть уже в набросках к «Африканскому гостю» из блокнотов Замятина.) Но Замятин переносит эту черту из социально-политической области в иную сферу, антропологии, на «низшие расы», и биологии — на человекоподобных обезьян и комически обыгрывает данный мотив.

В игре с данным мотивом есть намек на созданное в 1908 г. ремизовское общество «Обезьянья Великая и Вольная Палата» и аллюзия на один из мотивов пьесы А. М. Ремизова «Трагедия об Иуде, принце Искаротском» (1912). Во втором действии этой мистерии Пилат собирается женить Иуду и его приближенных на обезьянах, чтобы посмотреть, «что-то выйдет — человек и обезьяна» [12, с. 146]. Но если у Ремизова данный юмористический и одновременно сциентистский мотив определяет жанровое своеобразие мистерии, то в замятинской пьесе он становится и сюжето-, и жанрообразующим, и наполняется сатирически-гротескным содержанием. Причем мировоззренчески Замятин ближе здесь М. А. Булгакову.

Подобно булгаковскому Преображенскому, безмянный уездный доктор из «Африканского гостя» мечтает о смелом научном эксперименте — скрещении человека с животным, но не с собакой, а с обезьяной. Это поможет преодолеть вырождение, возникшее из-за соединения «особей одной и той же нации»: «Такие будут головы, такая будет энергия, что через 20 лет все перевернут...» [3, с. 112]. Здесь получают новое раскрытие излюбленные замятинские сциентистские мифологемы энтропии и энергии. Но обезьяна у Замятина оказывается мнимой: в роли африканского гостя, одетого в обезьянью шкуру, выступает собирающийся учиться в Высшей технической школе Витька Жудра, что помогает ему добиться от отца любимой девушки согласия на брак с нею. Это *qui pro quo* выражает идею фарса.

Как и автор «Собачьего сердца», Замятин убежден: союз людей, стоящих на разных ступенях общественного, интеллектуального и культурного развития, не дает счастья. Писатель, не верящий в Бога, иронизирует в ремарке и над основами дарвинизма, святая святых коммунистической идеологии: «Африканский гость быстро входит в столовую. Это — антропид, однако по всем видимостям не нынче-завтра он станет антропос-человеком» [3, с. 127].

Замятинский недочеловек типологически близок Шарикову, обретающему люмпен-пролетарское самосознание. Он пытается приспособиться к социалистической действительности и получить все льготы, причитающиеся пролетариям — прописку и метры в профессорской квартире, комфортабельное существование за счет непривилегированных социальных слоев (в данном случае за счет научной интеллигенции), «разъясняет» ненавистного ему интеллигента профессора Преображенского. При этом в обоих

произведениях есть черты сциентистского мифотворчества: в повести описаны хирургическая операция и история болезни пациента, в «Африканском госте» изложены проекты доктора и научные достижения в области изучения языка обезьян и их военного обучения (последний анекдот, вероятно, заимствован из «Сентиментального путешествия» Шкловского В. Б. [см.: 15, с. 174–175]).

«Африканский гость» — произведение подчеркнуто условное, формой художественного обобщения в котором, как и в «Собачем сердце», служит сатирический гротеск. В образе столичного поэта Сосулина подчеркивается такая «интегральная» портретная деталь, как «огромные американские очки. Очки — главная часть его организма, все остальное мало заметно» [3, с. 108]. Данная деталь является типобразующей: она свидетельствует об оторванности этого литератора от реальной жизни, о его идейной и творческой близорукости. Обезьянье в «Собачем сердце» и «Африканском госте», означая звериное, недочеловеческое, становится материалом для утопических научных проектов булгаковского Преображенского и замятинского доктора, оба персонажа выражают также скепсис по отношению к дарвинской теории.

Итак, для творчества Замятина и Булгакова 1910–1930-х гг. существенными оказались контакты этих писателей с Горьким, в творчестве Горького, Замятина и Булгакова представлены также сравнительно-типологические связи на уровне темы России, сюжетов и типов героев. Художественные поиски этих авторов шли в близких идейных и эстетических направлениях, у них преобладает тема России в современном мире, а тема Африки является «эндемичной» у Замятина и Булгакова, причем в «Африке» и «Африканском госте» Африка вообразяемая.

Литература

1. Булгаков М. А. Собрание сочинений: В 5 т. М., 1989–1990. Т. 2, 1989. Т. 5, 1990.
2. Горький М. Полн. собр. соч. Художественные произведения: В 25 т. М., 1969. Т. 3.
3. Замятин Е. И. Африканский гость; невероятное происшествие в трех часах / Публ. А. Н. Тюрина // Лепта. — М., 1994. — № 18. С. 108–138.
4. Замятин Е. И. Избр. произведения: В 2 т. — М.: Худож. литература, 1990. Т. 2.
5. Замятин Е. И. М. Горький // Замятин Е. И. Лица. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1955. С. 81–98.
6. Замятин Е. И. Собрание сочинений: В 4 т. М.: Федерация, 1929. Т. 4.
7. Замятин Е. И. Сочинения: В 4 т. — Мюнхен: A. Neimanis Buchvertrieb und Verlag, 1988. Т. 4.

8. Из переписки М. А. Булгакова с Е. И. Замятиным и Л. Н. Замятиной (1928–1936) // (Публ. В. В. Бузник) // Рус. литература. — 1989. — № 4. С. 178–188.
9. Комлик Н. Н. Народная Россия и поэтика ее воплощения в творчестве Е. И. Замятина. — Елец, 2008.
10. М. Горький и сов. писатели: Неизданная переписка // Л Н. Т. 70. — М., 1963. С. 178.
11. Попова И. М. «Чужое слово» в творчестве Е. И. Замятина (Н. В. Гоголь, М. Е. Салтыков-Щедрин, Ф. М. Достоевский). — Тамбов, 1997.
12. Ремизов А. М. Сочинения: В 8 т. СПб., 1912. Т. 8.
13. Филиппов Б. Театр Евгения Замятина // Замятин Е. И. Сочинения: В 4 т. — Мюнхен: A. Neimanis Buchvertrieb und Verlag, 1982. Т. 2. С. 5–10.
14. Чудакова М. О. Послесловие (К повести М. А. Булгакова «Тайному другу») // Новый мир. 1987. — № 8. С. 185–187.
15. Шкловский В. Б. Сентиментальное путешествие. — М.: Новости, 1990.
16. Shane A. The Life and Works of Evgenij Zamyatin. — Berkely; Los Angeles, 1968.
17. Shane A. Zamjatin the Playwright // Замятин Е. Огнисв. Доминика; Общество почетных звонарей. — Wurzburg, 1973. Vol.4. С.V–XIII.

Завельская Дарья Александровна,
докторант Отдела русской литературы конца XIX — начала XX века
Института мировой литературы РАН им. А.М.Горького

РЕЛИГИЯ И МИФ В ПЕРЕПИСКЕ М. ГОРЬКОГО ВРЕМЕН ПЕРВОЙ РУССКОЙ РЕВОЛЮЦИИ¹

Статья посвящена проблеме точного метода интерпретации текста или корпуса текстов в аксиологическом аспекте, необходимого для выстраивания картины ценностных воззрений конкретной личности или среды.

Ключевые слова: Горький, революция, религия, миф

Гуманитарные науки в современном мире могут и должны стать основной глубокого осмысления истории жизни общества, воплощенной в истории культур. Тем важнее выработать серьезный системный подход к материалу, который дан нам в культурных артефактах, включая и тексты разного направления и жанра.

Основная проблема, до сих пор стоящая перед исследователями литературы, — проблема точного метода интерпретации текста или корпуса текстов в аксиологическом аспекте, необходимого для выстраивания картины ценностных воззрений конкретной личности или среды.

Трудно спорить с тем, что советская, марксистская эпоха дала литературоведению множество примеров академичного и вдумчивого анализа (работы Г. А. Гуковского, Е. Б. Тагера и др.), но в идеологической направленности этого метода неизбежно присутствовала оценочная составляющая, от которой зависели и выводы конкретного исследования, и общая характеристика творчества того или иного автора. Однако отказ от идеологизации науки не означает отказа ни от рассмотрения идеологии как предмета исследования, ни от строго научного системного анализа ценностей, приверженностей и комплексных воззрений деятелей культуры. При этом перед исследователем вновь и вновь будет вставать задача адекватной и проверяемой интерпретации, которая никогда не может быть решена ис-

¹ Впервые: М. Горький: уроки истории. Горьковские чтения — 2014, 29–30 марта. Материалы XXXVI Международной научной конф. Н. Новгород, 2016. С. 25–35. Печатается доработанный вариант.

черпывающим образом, но дает возможность раскрыть тот или иной срез авторской или общекультурной картины мира.

Необходимо уточнить, что именно в постсоветском горьковедении получила особую популярность проблема религиозной составляющей творчества Горького. Примерами могут служить и работы П. Басинского, вызывавшие порой довольно острые дискуссии, и обширная тема «богостроительства», и углубленный интерес к евангельским мотивам в повестях «Мать», «Матвей Кожемякин» (1910–1911) и др. Однако правомерность того или иного истолкования тем, мотивов и образов требует системного обоснования, особенно когда речь идет о религиозных смыслах в светской литературе.

Порой эти смыслы весьма спорны, и подтвердить их нелегко; порой это вполне очевидные, недвусмысленно обозначенные автором отсылки к тем или иным религиозным сюжетам, образам и цитатам. Однако смысл, место и функция этих образов разнородны. И сама разнородность вполне может стать предметом научного исследования. Рассуждая о значении того или иного символического образа в культуре, следует задаться следующими вопросами: какие смыслы актуализирует автор в символе? Какими средствами он пользуется для этого? К какой изобразительной традиции восходят эти средства, и отпечаток какой системы воззрений несут в себе?

В таком случае всякое утверждение следует считать гипотезой, требующей обоснования. В качестве обоснования продемонстрируем контекстную интерпретацию, учитывающую корпус произведений конкретного автора, документальный материал и (при необходимости) творчество ближайшего окружения.

Обозначим и основное «поле» проблематики данного исследования: создание Горьким литературных произведений 1905–1908 гг. и смысловая роль религии в них. Самыми значительными произведениями данного периода можно назвать «Мать», «Город Желтого Дьявола», «Исповедь». Мы можем задаться закономерным вопросом: что в религиозных образах основа, укорененная в мировосприятии, а что — развитие философских исканий Горького? Но для решения этого вопроса необходим методологический подход, учитывающий как сами произведения в комплексе, так и «внеположенный» материал, который может продемонстрировать воззрения, настроения и принципы мышления автора более непосредственно, чем художественные тексты. Примером последовательной работы с таким материалом может послужить статья М. Нике «Маргиналии Горького на страницах “Антихриста” Ницше»².

² Нике М. Маргиналии Горького на страницах «Антихриста» Ницше // Максим Горький: взгляд из XXI века. Горьковские чтения — 2008. Материалы Международной конф. Н. Новгород, 2010. С. 12–18.

Еще одна важная методологическая проблема — вопрос о «воинствующем атеизме» писателя. Как он согласуется с интересом к истории религии, евангельской символикой указанных выше произведений и обращением писателя к «богостроительству» именно в каприйский период? К этой проблематике вплотную примыкают следующие вопросы: об интересе Горького к истории религиозных воззрений и о его полемике с С. С. Кондурушкиным по поводу мифологии и религии в связи с произведениями «Солнечная ночь» и «Моисей».

В известной статье «Великий еретик (Горький как религиозный мыслитель)» М. Агурского³ выдвигается теория «богостроительства» писателя как особой «христианской богоборческой ереси», что очень близко к правде. При этом интерес представляет и эволюция взглядов писателя, и процесс формирования тех или иных концептов. Однако мы можем как минимум проводить типологизацию на частных примерах, рассматривая семантику и словоупотребление у конкретных авторов. Одним из предметов изучения может стать проблема религиозных образов и категорий в светской литературе. В том числе стоит сопоставлять условность и буквальность этих образов.

Переписка Горького периода 1905–1907 гг. — ценнейший источник, позволяющий судить о самых непосредственных чувствах и настроениях, а также о том, как эти чувства, стремления и настроения искали выражения в литературных замыслах.

Собственно, религиозная тематика возникает уже в самом первом письме Горького, обращенном к событиям 1905 г. — письме Е. П. Пешковой от 9.01.1905: «С Путиловского завода члены основанного под Зубатова “О-ва русских рабочих” шли с церковными хоругвями, с портретами царя и царицы, их вел священник Гапон с крестом в руке.

Гапон каким-то чудом остался жив, лежит у меня и спит. Он теперь говорит, что царя больше нет, нет Бога и церкви, в этом смысле он говорил только сейчас в одном собрании публично и — так же пишет. Это человек страшной власти среди путил[овских] рабочих, у него под рукой свыше 10 т. людей, верующих в него, как в святого. Он и сам веровал до сего дня — но его веру расстреляли. Его будущее — у него в будущем несколько дней жизни только, ибо его ищут, — рисуется мне страшно интересным и значительным — он поворотит рабочих на настоящую дорогу.

Убитые — да не смущают — история перекрашивается в новые цвета только кровью. Завтра ждем событий более ярких и героизма борцов, хотя, конечно, с голыми руками — немного сделаешь»⁴ (V, с. 8–9).

³ Агурский М. Великий еретик (Горький как религиозный мыслитель) // Вопросы философии. 1991. № 8. С. 54–74.

⁴ Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: Горький М. Полн. собр. соч.: в 24 т. Письма. М.: Наука, 1999 — с указанием тома и страниц в скобках.

Непосредственно к религии в данном случае относятся описание «крестной» процессии и характеристика самого Гапона как личности. Можно ли предположить, что Горький, богоборец, автор этюда «Человек», где Вера описана как слепая, враждебная и лживая сущность⁵ (IX, с. 38), сочувственно относится к людям с хоругвями? Однако в едином контексте с оценкой Гапона смысл действия обращает к иной стороне веры. А именно — к особому состоянию вдохновения, описанному впоследствии в «Исповеди». В самом начале революции Гапон предстает в письмах Горького как фигура значительная и вызывающая восхищение. Впрочем, после письма Пешковой упоминаний о нем не так уж много. В основном они встречаются в переписке с А. А. Дивильковским (март 1905), где Горький преимущественно заступается за Гапона. В частности, такими словами: «он фатальная личность и сделал большое дело» (V, с. 37).

Весьма любопытна положительная коннотация слова «фатальный», что безусловно указывает на ценностную систему Горького: в заслугу Гапону поставлен особый переломный момент, изменяющий не только политическую ситуацию, но состояние духа. Впоследствии этот мотив (необратимая внутренняя перемена) станет сквозным в переписке Горького уже после поражения революции. Разочарование в Гапоне выражено куда скупее. Это вопрос отдельного исследования. Упомянем письмо к Ладыжникову — (15 декабря 1905), где Гапон — назван демагогом (V, с. 118). Динамика отношения Горького к Гапону — отдельный и сложный вопрос. Переписка с самим Гапоном в основном касается политической проблематики, взаимодействия социал-демократических организаций. Но вот образ Гапона в восприятии Горького по большей части приобретает черты мифопоэтические.

Обратим также внимание на письмо к К. П. Пятницкому (20 или 21 сентября [3 или 4 октября] 1905, Москва). Речь в нем идет о новых произведениях Л. Андреева, дискуссии с которым представляют отдельный сугубый интерес в русле религиозных воззрений Горького. В частности, там упоминается рассказ Андреева «Христиане», который восхитил Горького и подан в следующем ключе: «проститутка отказывается принять на суде присягу, потому что она — проститутка, значит, не христианка». Судьи, защитник, адвокат Волжский из «Вопр[осов] жизни» и всякие другие «христиане» убеждают её в противном, а она — стоит на своём» (V, с. 91). Слово «христиане» заключено в кавычки, что может говорить об ироническом дискурсе: реальная картина нравственных ценностей противоречит должной, которую исповедует героиня в своеобразном понимании христианских догм.

⁵ Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: Горький М. Полн. собр. соч.: в 25 т. Художественные произведения. М.: Наука, 1971, — с указанием тома и страниц в скобках.

Таким образом, в переписке 1905 г. наблюдается вполне определенная тенденция: религия коннотируется амбивалентно. С уважением и даже с восхищением Горький пишет об особом духовном состоянии, охватывающем людей. С презрением пренебрежением — о традиционных религиозных представлениях, диктующих определенную нормативную систему. Это отчасти согласуется с некоторыми мнениями, высказанными в дискуссиях между Горьким и Андреевым в начале 1900-х гг. В частности, ими обсуждалось творчество священника Аполлова, которого Горький называл «мучеником мысли»⁶. При этом «слепой вере» он противопоставлял не рационалистическое мышление, а творческую силу разума.

В письмах 1905 г. Льву Толстому Горький так обозначает свои убеждения: «Не о хлебе едином жив будет человек»; «Русский народ... хочет еще свободно мыслить и веровать» (V, с. 34).

Все эти примеры позволяют практически без сомнений утверждать: сами понятия «вера» и «веровать» в лексиконе Горького существенно разнятся в зависимости от контекста. Мышлению противостоит лишь вера ортодоксального свойства (Вера и Мысль в эссе «Человек»). Именно ей писатель отказывает в творческом потенциале. Вера же в значении «подъем духа», «поиск сокровенной истины», возможно и «прорыв сознания к истине», вызывает его несомненное сочувствие.

Это может объяснить и формулировку из письма к Пешковой: «верующих в него, как в святого». Писатель отсылает не к христианской традиции в буквальном понимании святости, а к состоянию вдохновения, которое было ему очень дорого. Более того, служило одним из смысловых «узлов» его мировоззренческой системы.

Интерес Горького к народной вере и, в частности, к русскому сектанству — известный факт. В аспекте нашей проблематики крайне важен единый контекст приведенных выше суждений и просьба к Ладыжникову в ноябре 1906 г. прислать на Капри книгу «Скопческие духовные песни» (V, с. 234). Конечно, Горького привлекала не сама секта. Прежде всего, ему, как и многим его современникам, в т. ч. символистам, было интересно некое первичное, интуитивное стремление к обретению духовной истины. Однако для символистов эта истина лежала вне земной реальности.

С миропониманием Горького все гораздо сложнее. Ища закономерности в самой действительности жизни, писатель использует универсальные концепты, по сути абстрагированные от непосредственной материальности. Один из таких концептов появляется в переписке 1907 г. и остается в системе воззрений Горького уже после поражения Первой русской рево-

⁶ Лит. наследство. Т. 72. М: Наука, 1965. С. 369.

люции, а именно — «жизнь», в особом, идейно-философском, и, пожалуй, метафизическом смысле.

Приведем ряд показательных примеров, выделяя в них соответствующие фразы и словосочетания:

1. Тихонову А. Н. (январь 1907 г., Капри): «Почему литературная интеллигенция так импотентна? Жизнь, возбужденная страстью к творчеству, жизнь, охваченная желанием родить новое, — сбрасывает ветхие, тяжелые, грязные одежды свои, обнажает свое крепкое тело, а эти унылые люди в нищенском раздражении прыгают вокруг ее, кричат, облизаваются, спорят и — бессильны оплодотворить. Гнусная картина духовного истощения, она злит» (VI, с. 14).

2. Айзмону Д. Я. (ок. 10 (23) февраля 1907, Капри): «Жизнь — прекрасна даже и в кровавленных одеждах» (VI, с. 24).

3. Чирикову Е. Н. (20 марта (2 апреля) 1907, Капри): «Жизнь становится крупнее, люди — мельче, литература слепнет и глохнет, отрываясь от героической действительности в область выдумок, порою пробуждающих мысль о желании авторов попачкать своей темной, большой слюною великие проявления творческого духа (светлые) мужественные усилия людей с крепким сердцем и свободной душой победить, одолеть темные силы жизни» (VI, с. 39).

4. Ладыжнкову И. П. (7 (20) июня 1907, Капри): «Всюду массы народные — источники всех возможностей, единственные силы, способные создать действительное возрождение жизни — всюду они приходят в брожение с быстротою, которую едва ли наблюдала история прошлого» (VI, с. 58).

5. Тихонову А. Н. (около 13 (26) июня 1907, Капри): «...должность честного, смелого барабанщика, возвещающего приближение новых людей — рождение нового психологического типа — идущего создать новую жизнь — славная должность!» (VI, с. 63).

6. Айзмону Д. Я. (14 (27) августа 1907, Капри): «Могло бы выйти значительнее, если б Вы раздвинули Каменец-Подольскую губернию до символа, поставили ее как мечту о жизни, — мечту, свойственную всем вообще людям, всем родную» (VI, с. 73).

Обратим внимание, что подборка данных цитат относится к особому, «каприйскому», периоду жизни Горького. Именно в этот период формируются новые основания его философской и художественной системы, включая «богостроительство».

И концепт «жизнь» не только становится одной из таких основ, но и приобретает, в некоторых случаях, мифологические черты. В каком аспекте можно говорить о мифе применительно к понятию «жизнь» в данных письмах? Образ и сюжет, конкретизирующие обобщенное понятие с элементами персонификации, в определенном смысле — то самое «раз-

вернутое магическое имя», о котором пишет А. Лосев в своей «Диалектике мифа»⁷. Но применительно к началу XX в. и к мировоззрению Горького мы можем говорить не о мифе в чистом смысле, а о мифопоэтическом представлении или мифологеме.

Понятие было введено в научный оборот и обосновано К. Г. Юнгом и К. Кереньи в монографии «Введение в сущность мифологии» (1941)⁸; в системе представленных координат мифологема характеризуется преимущественно через онтологию смысла, в частности «приносящего удовлетворение смысла»⁹, а также через «бесконечность и неисчерпаемость» и «внутреннее переживание мифа»¹⁰.

Конечно, персонификация «жизни» может быть просто метафорой, но общая система ценностных суждений Горького демонстрирует более глубокий смысл подобной выразительной формы.

Разумеется, мы имеем здесь дело с определенной риторической условностью, но не только ради впечатления, который текст должен произвести на адресата. Используя в частной переписке подобную мифологему, писатель стремится донести некоторые структурные особенности своих воззрений, а именно — мысль о плодотворности и красоте в некоем едином целом. Поэтому так важен «женственный» образ. И преобразующая, творящая сила этого образа в достаточной мере отвечает понятию «магизма» у Лосева¹¹.

Нельзя, впрочем, не заметить, что наряду с персонифицированно-мифологизированным образом «жизни» в письмах Горького встречается употребление этого слова в буквальном смысле — т. е. как вся совокупность реальных явлений бытия. Но именно в соотношении с буквальным значением мифологизированная «жизнь» выявляет ценностный акцент устремлений писателя. По сути своей понятие «жизни» в переписке Горького начиная с 1907 г. приобретает близкое значение с бергсоновским «*Élan vital*», которое традиционно переводится как «жизненный импульс». Основополагающая работа А. Бергсона, развивающая этот концепт, «*L'Évolution créatrice*», выходит как раз в 1907 г., но не упоминается в переписке.

В любом случае для Горького была важна сопричастность «жизни» как активному творящему началу. Из этого вытекает и различие в его отношении к религии-традиции и религии-вере. Чем дальше последняя от регулирующих норм традиции, тем ближе к попытке проникнуть в основы

⁷ Лосев А. Ф. Диалектика мифа. М.: Мысль, 2001. С. 251.

⁸ Юнг К. Г., Кереньи К. Введение в сущность мифологии // Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов. М.; К.: ЗАО «Совершенство», «Port-Royal», 1997. С. 13.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же. С. 18.

¹¹ Лосев А. Ф. Диалектика мифа... С. 251.

«жизни» и слиться с ее творческими силами. Религия-традиция по смыслу ближе «слепой Вере» из эссе «Человек», религия-вера — исканиям Матвея Кожемякина и героя «Исповеди»: «...один во тьме я обнял всю землю любовью моею, встал на вершину пережитого мной и увидел мир подобным огненному потоку живых сил, бурно текущих к слиянию во единую силу, — цель её — недоступна мне» (IX, с. 389–390).

Таким образом, религия-вера постигает «миф жизни», именно такие прозрения и откровения искал Горький в истории религиозных верований и современных ему сектантских течениях. Этим же отчасти объясняется последующая полемика в переписке с С. Кондурушкиным, автором повести «Моисей» (1908). Основная суть разногласий сводилась к тому, что Горький принципиально отвергал возможность деструктивности народного сознания, обладающего «животворящей» силой¹². Весьма скептически Кондурушкин отзывался о стремлении Горького видеть в коллективе фабричных рабочих «предтечу новому богу»¹³. Для Горького же на данном этапе сомнения подобного рода были неприемлемы именно в силу особого отношения к упомянутому выше вдохновенному состоянию массы как знаку сопричастности «жизни» и интуитивно-стихийному проявлению религии-веры.

Из проанализированной переписки также следует (хоть и на самый поверхностный взгляд), что Горький не просто использует устоявшиеся в языке понятия, характеризующие духовный процесс в категориях христианской культуры, но и в самом христианстве видит начала близкие мифологеме «жизни». Однако эти начала должны противостоять веретрадиции, устоявшейся системе церковной практики и церковным институтам — с одной стороны (внешней), а также «примиряющему» пафосу христианства — с другой (внутренней).

Для более подробного рассмотрения темы необходимо расширить контекст исследования, включающий лингвистический анализ понятий, относимых к религиозной сфере. При этом необходимо учитывать, что до сих пор не решен и вряд ли будет в ближайшее время безоговорочно решен методологический вопрос: каким образом мы можем установить условность или буквальность религиозных образов в светской культуре и в текстах светского и частного характера. Поэтому основным принципом анализа может быть только конкретная, контекстная интерпретация.

¹² Лит. наследство. Т. 95. М: Наука, 1988. С. 952.

¹³ Там же. С. 974.

Захарова Виктория Трофимовна —
доктор филологических наук,
профессор кафедры русской и зарубежной филологии
Нижегородского государственного педагогического университета
им. К. Минина (Мининский университет)

М. ГОРЬКИЙ — УРБАНИСТ ПРОВИНЦИАЛЬНОЙ РОССИИ¹

Проблема изучения и конкретных, и вымышленных топографических образов всегда привлекала и продолжает привлекать внимание литературоведов и культурологов. Развивается понятие «петербургский текст русской культуры», «московский текст русской культуры». В русле современной научной методологии положено начало изучению многогранного художественного феномена, каким является «нижегородский текст русской словесности»². Творчество М. Горького в этом плане, бесспорно, являет собой богатейший материал для исследования. В ограниченных рамках данной статьи обозначим лишь наиболее выразительные, на наш взгляд, особенности поэтики Горького, проявившиеся в создании образа русского провинциального города.

Ключевые слова: Горький, урбанистика, Россия

Огромный художественный мир М. Горького поистине энциклопедичен. Он включает в себя многосложные картины русской жизни, — большие и малые, — но непременно связанные с «вечными», «проклятыми» вопросами бытия, всегда стоявшими перед отечественной литературой. В этих картинах особыми красками, — по сравнению с предшествующим эстетическим опытом, в том числе и русской классики, — воссоздана окружающая человека обстановка: здесь писатель в полной мере проявил себя как художник нового времени — эпохи Серебряного века. Мы имеем

¹ Доработанный вариант статьи: Захарова В. Т. М. Горький — урбанист провинциальной России // Творчество Максима Горького в социокультурном контексте эпохи: мат. Межд. конф. «Горьковские чтения» 2004 г. Н. Новгород: Изд. ННГУ им. Н. И. Лобачевского, 2006. С. 37–46.

² См. напр.: Топоров В. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» // Топоров В. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Избранное. М.: Прогресс, Культура, 1995; Петербургский текст. СПб., 1996; Москва и «московский текст» русской культуры. М.: РГГУ, 1998; Жизнь провинции как феномен русской духовности. Н. Новгород: Изд. ННГУ им. Н. И. Лобачевского, 2003, 2005; Нижегородский текст русской словесности. Н. Новгород: Изд. НГПУ, 2007.

в виду свойства неореалистического художественного мышления, которое обозначило новые связи и взаимозависимости между человеком и внешним миром, — с непривычной для прозы прошлых лет активностью внефабульных и внетекстовых средств выразительности.

Заметной составляющей горьковской поэтики стало особое осмысление художественного пространства, представленного в его произведениях очень многообразно (эта проблема еще не получила достаточного освещения в горьковедении). Обратимся к образу города в дооктябрьской прозе М. Горького.

Проблема изучения и конкретных, и вымышленных топографических образов всегда привлекала и продолжает привлекать внимание литературоведов и культурологов. Развивается понятие «петербургский текст русской культуры», «московский текст русской культуры». В русле современной научной методологии положено начало изучению многогранного художественного феномена, каким является «нижегородский текст русской словесности»³. Творчество М. Горького в этом плане, бесспорно, являет собой богатейший материал для исследования. В ограниченных рамках данной статьи обозначим лишь наиболее выразительные, на наш взгляд, особенности поэтики Горького, проявившиеся в создании образа русского провинциального города.

Разумеется, в данном контексте в центр внимания должен быть поставлен «окуровский цикл» писателя. «Городок Окуров» (1909), его заглавное произведение, всегда воспринималось литературоведами как некое значительное обобщение всей русской провинциальной жизни. Однако трактовалось это обобщение главным образом в сатирическом ключе, основное виделось в обличении мещанского мировидения. В свое время подобные односторонние взгляды были убедительно опровергнуты Л. Иезуитовой, впервые глубоко осветившей повесть с точки зрения неореалистической поэтики, когда «художник применил систему сложных линз» при характеристике и целого Окурова, и через образы главных героев⁴. Со ссылкой на мнение А. Тихонова Л. Иезуитова определяет жанр этого произведения как повесть-поэму, что представляется вполне оправданным. Своеобраз-

³ См. напр.: Топоров В. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» // Топоров В. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Избранное. М.: Прогресс, Культура, 1995; Петербургский текст. СПб., 1996; Москва и «московский текст» русской культуры. М.: РГГУ, 1998; Жизнь провинции как феномен русской духовности. Н. Новгород: Изд. ННГУ им. Н. И. Лобачевского, 2003, 2005; Нижегородский текст русской словесности. Н. Новгород: Изд. НГПУ, 2007.

⁴ Иезуитова Л. Повесть А. М. Горького «Городок Окуров» в ряду «итоговых книг» русской прозы начала XX века // М. Горький и литература XX столетия: мат. конф. «Горьковские чтения» 1984 г. Горький: Волго-Вятское книжное изд-во, 1984. С. 39.

ным развитием такой концепции является статья В. Самохвалова, посвященная поэтике природы в «Городке Окурове»; здесь в мифопоэтическом аспекте рассматриваются многозначные образы природы, а сакральный образ креста, форму которого, как известно, имеет Окуров, «расшифровывается» автором в христианских представлениях⁵.

Насколько важной была для Горького тема Окурова, свидетельствует ее мощное развитие в одном из его лучших творений — «Жизни Матвея Кожемякина» (1911). Эта повесть также долгие годы (включая 1990-е) трактовалась с идеологических позиций — как талантливое изображение социальной психологии и мировоззрения реакционного мещанства. Попытка переосмысления этого произведения в ракурсе проблемы художественного времени, неразрывно связанного с топосом Окурова, была предпринята автором этих строк⁶. Философское осмысление Горьким устройства всеобщего миропорядка на Руси через феномен окуровского космоса, как было показано нами, привело Горького к глубоким обобщениям, во многом остающимися еще «непрочитанными». Дополняя и развивая уже сказанное, отметим важные в данном контексте черты его урбанистического художественного сознания.

Понятие «окуровская жизнь» у Горького приобретает характер метафизический, воплощает странную неспособность людей жить счастливо и достойно. В художественной структуре повести переплетаются ряды лейтмотивов, осмысление которых многое проясняет. Так, в начале произведения возникшая под влиянием внешних впечатлений главного героя (здесь все дается сквозь призму его восприятия) картина жизни города завершается так: «Кажется, что вся эта тихая жизнь нарисована на земле линючими, тающими красками, не хочет двигаться решительно и быстро, не умеет смеяться, не знает никаких веселых слов и не чувствует радости жить в прозрачном воздухе осени, под ясным небом, на земле, богато вышитой шелковыми травами»⁷.

Видно, что автором изначально заявлен глобальный онтологический масштаб художественного освоения действительности, — при этом отчетливо проступает экзистенциальный ракурс мировидения Горького. Рисуя жуткие картины бытовой, повседневной жестокости, уже и не воспринимаемой за жестокость, автор отнюдь не спешит осуждать окуровцев. Его

⁵ Самохвалова В. Поэтика природы в повести А. М. Горького «Городок Окуров» // Максим Горький на пороге XXI столетия: мат. Межд. конф «Горьковские чтения» 1998 г. Т. 1. Н. Новгород: Изд. ННГУ им. Н. И. Лобачевского, 2000. С. 179.

⁶ См.: Захарова В. Поэтика времени в повести М. Горького «Жизнь Матвея Кожемякина» // Традиции в русской литературе. Н. Новгород: Изд. НГПУ, 2002.

⁷ Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: Горький М. Жизнь Матвея Кожемякина // Горький М. Собр. соч.: в 30 т. М.: ГИХЛ, 1959. Т. IX. С. 94, — с указанием тома и страниц в скобках.

интонация иная. С самых первых страниц писатель вводит мотив некоей непостижимой силы, сковывающей людей, лишаящей их воли: «...мальчик все более ясно чувствовал тупой гнет этой невидимой силы, окружавшей и дом, и все вокруг душным облаком» (т. IX, с. 156).

Эта сила обозначена в повести «окуровским словцом» — «скушно», — становящимся концептуальным лейтмотивом произведения. Его экзистенциальная сущность подчеркивается неоднократно, но, пожалуй, наиболее выразительно — в следующем фрагменте: юный Матвей заметил, что пожарный произнес это «окуровское словцо» «в два удара» и вспоминает, что отец его «тоже умел сказать это слово — круглое, тяжелое и емкое — так, что земля вздрагивала от обиды» (т. IX, с. 250). (Здесь и далее в цитатах курсив мой. — В. З.).

Таким образом, рождается сложная, запутанная взаимозависимость: ни в чем не повинный «окуровский человек» живет в городе, в котором «горит окуровское солнце, лишённое лучей» (т. IX, с. 214), в котором идут «окуровские дожди», вытесняющие воздух (т. IX, с. 228), — и непобедимая скука равно губит и человека, и собственно город, как самостоятельную непостижимую сущность. «...ночами казалось, — читаем в тексте, — что кто-то — большой, утомленный, невидимый — безнадежно молит о помощи: “Помоги. Пожалей...”» (т. IX, с. 228). И, более того, эта всепоглощающая скука оказывается носительницей злого начала, опасного для человека и обидно-оскорбительного для земли. Так обобщенно осмысляемые беды и обиды маленького городка вписываются Горьким в глобальный масштаб общечеловеческого бытия, причины страдания которого рационально необъяснимы.

В «окуровском» восприятии своего города, своего мира, настойчиво звучит мотив недовольности и связанный с ним мотив сковывающего пространства, откуда невозможно выпутаться. Мотив спутанности, запутанности (пространства, сознания) имеет тоже полисемантический характер. Вот примеры, которые могут быть умножены: «Ветер, летая над городом, качал деревья, выл в трубах, грозя близкими метелями, рвал звуки и то приносил обрывок слова, то чей-то неоконченный крик» (т. IX, с. 230). «Медь поет робко и уныло, — точно кто-то запутался в темноте и устало кричит, уже не веря, что его услышат.

Окуровское сознание обладает, как замечено Горьким, и своей неспособностью видеть красоту, восхищаться ею, — более того, писатель одним из ведущих мотивов повести сделал мотив разрушения красоты как одного из самых драматических качеств окуровской ментальности. «Дети, — пишет он, — как и взрослые, производили впечатление людей, которые поселились в этом месте временно, — они ничего не любят тут, им ничего не жалко» (т. IX, с. 225).

Обратим внимание на тот факт, что художественная образность, ярко и самобытно раскрывающая у Горького многосложный характер провинциального города, обнаруживается еще в раннем его творчестве. Во многих рассказах 1890-х гг. берут свое начало те мотивы, которые в сложной полифонии окуровского цикла разработаны столь виртуозно. Не раз в них возникает мотив дисгармонии, оскорбления красоты в отношениях человека и окружающего мира. «Солнце, точно боясь осквернить свои лучи грязью, только ранним утром осторожно и ненадолго заглядывало на эту улицу» (т. II, с. 402) — так заканчивается описание улицы в рассказе «Каин и Артем» (1899). Но противопоставлены друг другу в мире Горького образ жизни людей и бытие природы, — город же оказывается неотъемлемой частью мрачного и антиэстетичного людского существования. Вот образ улицы, образ дома в рассказе «Бывшие люди» (1897): здесь «мутно-зеленые от старости стекла окон домишек смотрят друг на друга взглядами трусливых жуликов», а «выморочный» дом купца Петунникова имел самую мрачную физиономию среди своих соседей» (т. II, с. 111, 117, 119).

В создаваемом параллельно с окуровским цикле рассказов «По Руси» (1912–1916) образ провинциального города также оказался необходим писателю для решения его задач. Художественные координаты, в которые вписан этот образ, — те же, что и в центральном для этой проблематики цикле. Ведущими можно считать узнаваемые мотивы отчуждения от красоты, осквернения земли. Особенно экспрессивно звучит он в рассказе «Кладбище», где антиэстетическая картина города завершается признанием рассказчика: «Когда я смотрю из окна через мертвую полосу сожженной и загаженной земли на кладбище, оно кажется прекрасным и ласково манит к себе» (XI, с. 90). Мотив изолированности, замкнутого пространства тоже варьируется в цикле. Иногда он звучит мягко, элегически: «Ночь прижала дома к земле, и город кажется маленьким в мокром кулаке ночи» («Вечер у Шамова», т. XI, с. 250). А порой рождается обобщенный образ, выражающий пронзительное недоумение Проходящего перед увиденным и услышанным. Так, по поводу столь привычных трактирных споров он признается, как однажды «смутно почувствовал, что все эти разноголосые состязания до бешенства и до крови выражают собою только безысходную, бестолковую тоску русской жизни, разогнанной по глухим лесным уездам, покорно осевшей на топких берегах тусклых речек, в маленьких городах, забытых счастьем» («Губин», т. XI, с. 42).

Однако Горький не был бы Горьким, если бы экзистенциальная тоска закрывала собою у него весь мир. Да, писатель необыкновенно талантливо запечатлел собирательный образ провинциального русского города как носителя ущербного сознания, необъяснимой безысходности; при этом возник особый эффект неразрывной слиянности города как некоей живой,

едва ли не одухотворенной сущности, и его жителей, когда город и люди — одно, большое и недовоплощенное целое, страдающее и молящее о помощи: «Помоги! Пожалей!» Но подобными акцентами «окуровская тема» у Горького не исчерпывается. В этих же произведениях есть и иной образ города, подчеркнем, именно иной, а не другой, ибо речь идет об одном и том же месте действия. Иным он видится не тем, кто плоть от плоти его. В «Жизни Матвея Кожемякина» — это молодежь, новое поколение с иными, новыми взглядами; и это сам Матвей, но уже в конце своего жизненного пути, — человек, напряженной духовной работой сумевший изжить безмерную окурковскую скорбь и обрести, наконец, способность радоваться.

Новое поколение Окурова представляет в повести Люба Матушкина и ее друзья. Полная энергии девушка-подросток, которой «жить так интересно», говорит однажды Матвею: «Если бы у меня был свой дом — одна стена была бы вся стеклянная, чтобы все видеть. Вы любите город? Я очень люблю: такой он милый и смешной, точно игрушечный. Издали, с поля, дома — как грибы, высыпанные из лукошка на меже...» (т. IX, с. 567). Любин город — это город светлой надежды. Характерно ее желание раздвинуть стены, закрывающие мир, — этот мотив необходимости доброй связи всего живого не раз возникает в произведениях Горького. Здесь его звучание интонировано включением женской темы, восходящей к древнему фольклорному, а затем христианскому архетипу праведницы-девы, одному из женственных воплощений народной мудрости. «Может, она великой праведницей будет», — говорит о Любе старик Хряпов (т. IX, с. 579).

Кожемякин друзей Любы также воспринимает в духе открывшихся ему в конце жизни христианских истин: «Приходят к нам молодые люди, юноши, чистые сердцем, будто ангелы приходят и говорят доброе, неслышанное, неведомое нам — истинно божье говорят...» (т. IX, с. 592). О юном Прачкине Матвей думает: «По глазам — Пантелеймон-целитель» (т. IX, с. 562). Так определяется в повести возможность выхода из тягостной окурковской бессмыслицы, крепнет звучание мотива активности духовных усилий, деятельного, преобразовательного добра. Эти начала у Горького связаны неразрывно. Обретение веры в то, что «человек послан богом на землю эту для деяний добрых, для украшения земли радостями», вызывает у Кожемякина неодолимое желание отдавать, чтобы ускорить процесс радостного преображения мира (т. IX, с. 602). Он щедро благотворительствует городу, жертвуя все свои сбережения на строительство училища, разделяя мечты и планы подрядчика Сухобаева: «Пробежит лет десятков, и не узнать будет ни города, ни людей: прямо коробочка с конфетами, честное сло-во-с!» (т. IX, с. 553).

В конце жизни горьковский герой понял и еще одну необычайно мудрую вещь: в своих записках он просит «прощения себе и всем, кто бесцвет-

ной жизнью обездолил землю...» (т. IX, с. 603). Так совершается кажущееся невероятным для «окуровца» открытие: монолитный, необъяснимый экзистенциальный сплав, каким понятие «окуровское бытие», оказался способным к расщеплению, к высвобождению радостной творческой энергии. А так необходимая при всех российских спорах-раздорах категория вины (пресловутое «кто виноват?») приобретает здесь характер онтологический. Виноватый, конечно, есть, и это не «окуровское нечто», а именно человек, но виновен он, по Горькому, ни много ни мало, как перед целой землей, и виновен прежде всего тем, что лишил ее светлой доли своей трусливой, нерадостной, тусклой жизнью.

В мире Горького герои всегда подразделяются на тех, кто способен видеть красоту, и тех, кто такой способности лишен. От этого в прямой зависимости у него находится и способность человека творить добро и красоту. Это явствует и из «Жизни Матвея Кожемякина», из ряда рассказов цикла «По Руси», — имея в виду в данном контексте модель жизни уездного городка. Одна из драматических антиномий цикла такова: красота окружающего, которая восхищает Проходящего, оказывается невидима для других. К примеру, в рассказе «Губин» главный герой, душа которого светится «обманчивым светом гнилушки» (т. XI, с. 47), не может, подобно Проходящему, увидеть, что «белые стволы берез — как серебряные подсвечники, над вершинами их мерцали тысячи огней, чьи-то сине-темные лики неясно смотрят сквозь черные ризы» (т. XI, с. 45).

Тихий город Мямлин, о котором идет речь в рассказе, западает в душу Проходящего и великим примером нравственной красоты, уходящим в далекую глубь веков: здесь покоятся мощи «благочестивых князей города, мужа и жены» (т. XI, с. 66). Ночью рассказчик замечает: «...над крестами княжой церкви вспыхнула Венера, холодная и зеленая, как изумруд, — здесь ей и гореть, если князь с княгиней всю жизнь прожили “в ненарушимой любви”» (т. XI, с. 68).

В таком «звездном» поэтическом обрамлении предстает здесь маленький город, «забытый счастьем».

В рассказе «Ледоход» символом прекрасных духовных начал бытия является пасхальный колокольный звон, раздающийся с высокого берега реки: «Работали плотники — а в городе печально и призывно пела медь колоколов. Головы рабочих поднимались вверх, глаза задумчиво тонули в сероватой мгле, обнявшей город, и часто топор, занесенный для удара, нерешительно, на секунду останавливался в воздухе, точно боясь разрубить ласковый звон» (т. XI, с. 18). Прекрасны, по Горькому и собственно храмы в маленьких уездных городах: «Не с чем сравнить церкви. Их много, некоторые очень красивы, и когда смотришь на них — весь город принимает иные, более приятные и ласковые очертания... если бы люди строили

каждый дом как церковь...» («Губин», т. XI, с. 51). Это размышления Проходящего в рассказе «Губин».

В упомянутых нами произведениях Горького мощной волной художественного обобщения воссоздан сложный облик провинциальной России, мир ее уездной жизни. Известны и образы-прототипы изображенных городов: это Арзамас, Муром, другие города нашей губернии, а в некоторых произведениях это и «сам» Нижний. Думается, тема Нижнего Новгорода в урбанистическом аспекте у Горького — самостоятельный, далеко не исследованный материк. Здесь обозначим лишь самые необходимые факторы.

Да, образ родного города у Горького чаще всего создается в рамках жесткой оппозиции «человек и окружающий мир», когда мир оказывается мрачен, угнетающ, часто беспощаден. Однако одновременно с этим именно с Нижним Новгородом связан в произведениях художника образ прекрасного города, возвышающе и целительно воздействующего на душу человека. Нами уже рассматривались некоторые ракурсы этой проблемы в связи с изучением художественного пространства у Горького⁸. В развитие уже сказанного отметим следующее. Образ города в целом — и как впечатляющая визуальная панорама, и как емкий многогранный символ, — существует в текстах писателя в тесной связи с проблемой героя, хотя одновременно и независим от него. Покажем это на примерах повести «Трое» (1900) и автобиографических повестей «Детство» и «В людях» (1913–1914).

Повесть «Трое» открывается величественным образом города, поразившего своей красотой юного героя Илью Лунева, подъезжавшего к нему с дядей с противоположного берега большой реки: «Золотые кресты и главы церквей поднимались над крышами, уходя в глубокое небо... весь город горел яркими красками, сиял золотом» (т. V, с. 42). Однако для Ильи на долгие годы детства и юности мир был персонифицирован в мрачном образе дома купца Петунникова как вместилища людских страданий. А трагедия Ильи, так страстно мечтавшего вырваться оттуда, — это трагедия человека, искавшего красоту не там, проходившего мимо нее, не сумевшего установить духовные связи с высокими началами бытия. Поэтому не случайно такое контрастное пространственное обрамление повести: прекрасный город на высоком берегу в начале повести — и «холодная, серая каменная стена», выросшая перед героем «из тьмы» в финале произведения (т. V, с. 289).

По-иному осмыслен образ прекрасного в самом себе и одновременно открытого людям своей красотой большого, старинного русского города в автобиографических повестях. Его панорама возникает тоже на самых первых страницах «Детства», где мальчику проникнуться красотой уви-

⁸ См., напр.: Захарова В. Художественное пространство в дооктябрьской прозе М. Горького // Разнообразие творческих индивидуальностей в литературном процессе XX века. М., 1999.

денного помогает восторг старого, доброго человека — бабушки, кричавшей радостно с палубы парохода: «Гляди, гляди, как хорошо! Вот он, батюшка, Нижний-то! Вот он какой, богов! Церкви-те, гляди-ка ты, летят будто!» (т. XV, с. 18). И в этом произведении контрастом этой возвышенной панораме будет собирательный образ дома-темной ямы и города как порождения такого дома. Но в автобиографических повестях мы обнаружим и развитие главного мотива образа-интродукции — мотива полета, воспаряющего движения. Это будет мотив выхода на простор, художественно-многомерно разработанный Горьким, — выхода, означающего установление человеком прочных связей с миром в совершенно иных масштабах: буквально космических.

Герой этих повестей — не ожесточившийся человек, закрывший себе все каналы связей с окружающим миром, подобно Илье Луневу или Фоме Гордееву, — а, напротив, невзирая на все пережитые страдания, на испытанный ужас бесконечного одиночества и космической пустоты бытия, сумевший накопить в себе полноту «каких-то необычайных чувств и великой, немой любви к людям, к земле» (т. XV, с. 321).

Именно такой герой оказывается способным впустить в свою душу животворящие начала добра и красоты (у Горького это связано и со встреченными мальчиком людьми, с книгами, песнями, природой), ощутить нерасторжимую связь со всем огромным и прекрасным миром: «По дороге я смотрю с горы кремля на Волгу, — издали, с горы, земля кажется огромной и обещает дать все, что захочешь» (т. XV, с. 466). Заканчивается повесть «В людях» романтическим всплеском мечтаний, охвативших подростка на краю города, на Откосе: «И так хочется дать хороший пинок всей земле и самому себе, чтобы все — и сам я — завертелось радостным вихрем, праздничной пляской людей, влюбленных друг в друга, в эту жизнь, начатую ради другой жизни — красивой, бодрой, честной...» (т. XV, с. 530).

Итак, подводя краткие итоги, заметим: М. Горький как урбанист провинциальной России выглядит незаурядным художником-мыслителем, в чьем творчестве русская жизнь отразилась прежде всего в ее глубинных сущностных закономерностях. Образ города — неотъемлемая часть его художественного мира. Собирательные типологические черты этого образа — сложный сплав не столько визуально-панорамного «фонового» значения, сколько многогранно-символического, подтекстово-ассоциативного. Массив дооктябрьской прозы писателя позволяет говорить о талантливом художественном осмыслении сложного взаимодействия непостижимо-пагубных для человека основ национальной ментальности с обнадеживающе-здоровыми нравственными качествами. Мощный философско-эстетический эффект горьковской прозы рождался благодаря раннему развитию у молодого писателя неореалистического художественного сознания.

АТАМАНОВЫ —АРТАМОНОВЫ В ВОДОВОРОТЕ ИСТОРИИ¹

В статье рассмотрены особенности творчества Горького на материале романа «Дело Артамоновых».

Ключевые слова: Горький, литература, текст, критика

Повесть М. Горького «Дело Артамоновых»² написана в 1924–1925 гг., но задумана на двадцать лет раньше. О трех поколениях знакомой ему купеческой семьи Разореновых Горький рассказывал в 1901–1902 г. Л. Толстому в Гаспре. О своем замысле беседовал в 1903 г. с И. Ладъжниковым в Нижнем Новгороде, в 1904 г. с А. Тихоновым в Сестрорецке. «План романа об истории одной буржуазной семьи на протяжении 100 лет»³ (XVIII, с. 95) изложил в беседе с В. Лениным в 1910 г. на Капри. В 1916 г. журнал «Летопись» сообщал о печатании нового горьковского романа «Атамановы» — так первоначально называлось произведение. Однако оно было отложено, и Горький вернулся к роману в мае 1924 г.⁴ В конце октября 1924 г. книга была завершена, но вплоть до марта 1925 г. подвергалась основательной переделке автора⁵.

¹ Впервые: Горький — художник и мыслитель. «Горьковские чтения — 2016» 28–29 марта 2016 г. Н. Новгород, 2016. С. 105–113.

² Б. Бялик писал: «Дело Артамоновых», как и другие эпические полотна М. Горького, именуется в печати то «повестью», то «романом». Сам писатель называл все эти произведения, от «Фомы Гордеева» до четырехтомной «Жизни Клима Самгина», повестями. Он исходил не из объема этих произведений, а из той их особенности, что в основе каждого из них лежит повествование о судьбе одного человека, «хроника» одной жизни. Сказывалась в таком обозначении и скромность великого художника, не считавшего себя мастером многоплановой композиции и сложного сюжетного развития. По этой же причине он называл многие свои рассказы «очерками», а пьесы — «сценами» (Бялик Б. Превосходная должность — быть на земле человеком // Горький М. По Руси. Дело Артамоновых. М.: Худож. лит.-ра, 1982. С. 17).

³ Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: Горький М. Полн. собр. соч. Художественные произведения: в 25 т. М., 1973, — с указанием страниц в скобках.

⁴ См. об этом специальную работу, посвященную творческой истории «Дела Артамоновых», В. А. Максимовой.

⁵ Впервые напечатано отдельной книгой: Горький М. Дело Артамоновых. Berlin: «Kniga», 1925.

В романе прослеживается история семьи, глава которой Илья Артамонов, выбившись из крестьян, «года через два после воли» (XVIII, с. 95), создает свое дело — строит фабрику в небольшом купеческом городе. Сыновья Петр и Алексей после его скоропостижной смерти наследуют и продолжают семейное дело. Горбун Никита уходит в монастырь. Внуки, выросшие в довольстве и сытости, не проявляют большого интереса к фабрике. Старший — Илья, названный так в честь деда, умный и энергичный, давно покинул дом, собираясь продолжить учебу, а не семейное дело, вызвал этим гнев отца и порвал с семьей. Когда началась война, а затем и революция, Артамоновых выгнали из дома. На вопрос Петра «где Илья?» слуга Тихон отвечает: «Слышно — с этими. Надо быть, потому ты и жив, что он — с ними, а то...» (XVIII, с. 366).

Изобразив жизнь трех поколений на протяжении более полувека, Горький показал формирование, развитие, крушение «дела» и семьи Артамоновых, в судьбе которых отразились основные особенности исторического пути купеческой, буржуазной и интеллигентской России. Эта схема, которая, по словам Л. Резникова, «в общем соответствует и истории создания и структуре произведения»⁶, на долгие годы стала определяющей в подходе к «Делу Артамоновых», и ее придерживались многие исследователи. Но такие, по справедливым утверждениям критиков, «монументальные обобщающие полотна»⁷ «с широким социально-историческим размахом»⁸, к тому же с рядом несомненных художественных достоинств, каким является роман Горького, дают возможность и сегодня, учитывая опыт предшественников, находить новые важные аспекты и свое содержание в трактовке хорошо известного романа.

Если фамилия фабрикантов достаточно подробно изучена — прослежена динамика и смысл ее изменения⁹, выявлены реальные прототипы, то имена в семье Артамоновых не попадали прежде в поле зрения исследователей. Обращает внимание, что члены семьи носят «богатырские» имена. И, что самое интересное, по характеру схожи со своими тезками.

⁶ Резников Л. Я. Максим Горький — известный и неизвестный. Петрозаводск: Амитье, 1996. С. 156.

⁷ Овчаренко А. И. М. Горький и литературные искания XX столетия // Горький и современность. М.: Наука. 1970. С. 105.

⁸ Бялик Б. Превосходная должность — быть на земле человеком. С. 17.

⁹ Е. Б. Тагер, например, считает показательным изменение названия романа «Атамановы» на «Дело Артамоновых» и объясняет это так: «В фамилии “Атамановы” заключен смысловой оттенок, противоречащий общей концепции произведения. “Атаманами”, “предводителями”, “командирами” жизни мнили себя представители буржуазных династий! Но объективный ход истории неутомимо разрушал эти иллюзии» (Тагер Е. Б. Творчество Горького советской эпохи. М., 1964. С. 260).

Это душевное родство порой лежит на поверхности, порой завуалировано, но всегда просвечивает сквозь ткань повествования и несет значительную смысловую нагрузку. Так, Илья (Муромец) в романе Горького — самый сильный, самый основательный, крепкий, удачливый. Он — созидатель и труженик, он — зачинатель семейного дела, талантливый организатор с незаурядными способностями. Когда поднимали котел, он надорвался и скоропостижно скончался, истекая кровью. Его имя — Илья — получает и первый сын Петра. Тот самый, сначала уехавший учиться студент, который уйдет из семьи в революцию, проявив открытый протест, и обнаружив сильный характер. Никита (в былине Добрыня Никитич) — горбун. С него как будто бы и взятки гладки, однако именно он наиболее душевный из всех членов семьи. Он — добрый, сердечный, утонченный — любит Наталью (молодую жену брата Петра), красоту, сады и цветы. Он уходит в монастырь, и, хотя это решение принято им почти вынужденно, а вера в Бога у него не глубока и не слишком осмысленна, он, можно сказать, делается духовным ходатаем за всю семью, предстателем перед Богом. Его душевный кризис заключается в утрате веры под влиянием жестокой реальности, он покидает монастырь и доживать последние дни приходит в родной дом — к семье и братьям. Возвращается он, по словам А. И. Овчаренко, «человеком опустошенным, ни во что не верящим, не оправдавшим надежд, потерявшим самого себя, потерявшим все»¹⁰.

Алексей (Алеша Попович) и своим происхождением (более благородным — предположительно рожден от барина), и характером, и поведением также напоминает былинный персонаж. Он умен, хитер, изящен, красив, умеет нравиться, веселый, вспыльчивый. Очень верно подметил хитрость, присущую обоим, а также перемену характера Алексея. Б. Бялик: «В юности он “урчит, как медвежонок”, а потом в нем все более заметной становится “лисыя изворотливость” и его все чаще называют “лисой”»¹¹. И хотя именно на него как на продолжателя «дела» делает ставку Артамонов-отец, любовь к беззащитной девушке-подростку (на ней он впоследствии женился), в связи с этим острые столкновения с местными парнями, в результате жестокая драка, пошатнувшееся здоровье и устроенный им поджог в отместку обидчикам, разбивают эти надежды.

В итоге прямым продолжателем «дела» становится не обладающий ни острым умом, ни деловым чутьем, ни сильным характером старший сын Петр. Он тяготится делом, никак до конца не осознает свою ответственность и свое достоинство. Работает, да и живет он полусонно, трудится механически — дело ему в тягость. Но именно Петр — «камень» в переводе с гре-

¹⁰ Овчаренко А. И. М. Горький и литературные искания XX столетия. С. 110.

¹¹ Бялик Б. Превосходная должность — быть на земле человеком. С. 21.

ческого — оказывается тем самым камнем, который отвергли строители и который стал во главу угла. О нем можно говорить много, т. к. он центральный образ второй и третьей частей романа. Одна из выразительных его характеристик — вол, впряженный в дело, которое не любит и не понимает; лишний человек, он отодвигается постепенно в одиночество.

Его чаще других как будущего хозяина наставлял отец, обнаруживая при этом гибкость настоящего психолога и опираясь на заключенную в половицах и поговорках народную мудрость: «Ты, Петр, сухо с рабочими говоришь и все о деле, это — не годится, надобно уметь и о пустяках поболтать. Пошутить надо; веселый человек лучше понятен. <...> Шутка — минутка, а заряжает на час» (XVIII, с. 145). Петр — рефлексирующий герой, ему принадлежат афористические высказывания о «деле» и отношении к «делу» отца и братьев, которых мы видим сквозь призму именно его восприятия. «Отец веселье в работе видел. У него так выходило: просто людей нет — все работники, кроме нищих да господ. Все живут для дела. За делом людей не видно» (XVIII, с. 173), — произносит он в разговоре с женой, объясняя ей их общую невеселую жизнь. Он, скорее всего, справедливо, считает, что Алексей взял на себя наиболее легкую часть «дела». Понимает разницу между ними — разницу в характерах, свойствах ума, темпераменте. «В доме Алексея все было несерьезно, несолидно; Артамонов старший видел, что разница между его жизнью и жизнью брата почти такова, как между монастырем и ярмарочным балаганом» (XVIII, с. 217). Ему не нравились люди, собиравшиеся у Алексея: «Артамонов всем существом своим чувствовал, что это — не настоящие люди, и не понимал — зачем они брату, хозяину половины большого, важного дела? Слушая их крики, он вспомнил жалобу попа: “Желают многого, но — не главного”. Он не спрашивал себя — в чем и где это главное, он знал, что главное — в деле» (XVIII, с. 218). После посещения ярмарки, сорвавшись и покутив хорошенько, чуть ли не единственный раз в жизни, Петр возвратился домой к привычному укладу: «“Дело делать надо, больше ничего! — убеждал он себя. — Все люди делом живы. Да”» (XVIII, с. 275). Умиравшему Никите он обиженно говорит: «Я весь век жил в людях волом, а ты — живешь котом» (XVIII, с. 335). К сыну Якову он приходил в контору, долго сидел и жаловался, «что вот он отдал все свои силы фабрике, детям, всю жизнь прожил запряженный в каменные оглобли дела, в дыму забот, не испытал никаких радостей» (XVIII, с. 330). И Яков понимал, что так жить он не хочет. Жизнь Петра — среднего хозяина «дела» — долгая, тягучая, наполненная трудами и заботами о фабрике, заканчивается драматически: его выгнали из собственного дома, имущество отобрали, наступил частичный паралич, и дворник Тихон Вялов — этот всезнающий дух дома, сказав разоблачающую правду о нем и его семье, окончательно уничтожил его морально. Вот самый конец романа:

«Он швырнул хлеб к двери, сказав глухо, но твердо: — Не хочу.

Тихон поднял хлеб, заворчал, подул на него, Наталья снова стала со-
вать кусок в руку мужа, пришепывая:

— Кушай, кушай, не сердись...

Оттолкнув ее руку, Артамонов крепко закрыл глаза и сквозь зубы по-
вторил с лютой яростью:

— Не хочу. Прочь» (XVIII, с. 370).

В романе возникает несколько очень важных для Горького и устойчи-
вых в его творчестве тем. Это вопрос о человеке. Он звучит в спорах мо-
лодежи (это уже третье поколение), в частности племянника (сына Алек-
сея) Мирона с одним из его товарищей Горицетовым. Мирон считает, что
«жизнь — борьба» (XVIII, с. 277), «человек — бездельник. ...его спасение
в развитии промышленности» (XVIII, с. 278), Горицетов патетически вос-
кликает: «что сделаете вы с человеком?», «заковав землю и людей в железо,
сделав человека рабом машины...» (XVIII, с. 277). «У которого — правда?
Который лучше?» (XVIII, с. 278) — задавался вопросом Петр Артамонов.
А вместе с ним и сам Горький, и его читатели. Сделает ли развитие тех-
ники и промышленности жизнь человека лучше и осмысленней, станет ли
он от этого счастливее и милосерднее? Это один из тех вечных вопросов,
на которые трудно ответить однозначно.

Другой вопрос — вопрос о сочувствии и поддержке, столь необходи-
мых каждому. А следовательно, о человеке, умеющем выслушать, поддер-
жать, утешить. Хрестоматийный странник Лука, забредший в ночлежку,
по сей день вызывающий споры о горькой правде и утешительной лжи
из «На дне», трансформируется здесь в утешителя другого рода. И для
другого рода людей — Петр богат, крепок, деловит, но порой испытыва-
ет безысходную и почти необъяснимую тоску и бессилие что-либо понять
в своей (и не только своей) жизни. «Артамонов очень подружился с Уте-
шителем. Время от времени на него снова стала нападать скука, вызывая
в нем непобедимое желание пить» (XVIII, с. 281). Его «утешителем» стано-
вится веселый балагур и умелец плотник Серафим — и игрушки, и гробы
детям мастерил он одинаково проворно и искусно. Меняется и сама на-
полненность «утешительства». «Слушать его речи Артамонову было два-
жды приятно; они действительно утешали, забавляя, но в то же время Ар-
тамонову было ясно, что старичишка играет, врет, говорит не по совести,
а по ремеслу утешителя людей» (XVIII, с. 282). Тут уже не философский
спор о сладкой, но утешительной лжи и горькой истине, а нечто более про-
стое и примитивное, прикладное, если можно так выразиться. «Утешите-
лем» в сознании Петра становится тот, кто способен отвлечь от важных,
но наскучивших дел, серьезных мыслей, беспричинной тоски, экзистенци-
ального одиночества. Он «вспоминал разных утешителей, которых видел

в жизни: бесстыдных женщин ярмарки, клоунов цирка и акробатов, фокусников, укротителей диких зверей, певцов, музыкантов и черного Степу, “друга человеческого”. В брате Алексее тоже есть что-то общее с этими людьми» (XVIII, с. 282). Мельчает идея, мельчают ее носители и проводники. И возникает вопрос — снова из разряда вечных — а что способно утешить нас — сегодняшних? И от чего нам хочется отвлечься, чем и как утешиться?

Тема вечного противостояния западничества и славянофильства слегка намечена в небольшом эпизоде, где важным представляется то, что она дана в восприятии Петра Артамонова, с которым кажется нам сходной авторская позиция.

«Противен был бездельник Горицветов; он мелькал, как стриж, неожиданно являлся, исчезал, снова являлся и, насакивая на всех злой, маленькой собачкой, кричал свое:

— Вы хотите превратить богато одухотворенную Россию в бездушную Америку, вы строите мышеловку для людей...

В этих криках Артамонов слышал иногда что-то верное, но чаще — нечто общее с глупостью Тихона Вялова, хотя он не знал людей, более различных, чем этот обожженный, судорожный прыгун и тяжелый, ко всему равнодушный Тихон» (XVIII, с. 288).

Здесь нужно вспомнить взгляды Горького на промышленность, Америку, цивилизацию и Россию — ее особенный уклад, плюсы и минусы ее патриархальности. Во всяком случае, писатель видел противоречия, которыми накануне революции была раздираема Россия, и сумел их мастерски изобразить.

Хочется упомянуть две статьи — Г. Адамовича и М. Бахтина, вышедшие почти сразу после появления романа — они емкие, убедительные, в них содержатся созвучные нашим умозаключениям суждения. В первой из них имеется вполне сбывшееся впоследствии обоснованное «пророчество» вместе с намеком на «второй план»: «Пожалуй, в России “Дело Артамоновых” сойдет за образец классового творчества и, право, на это есть некоторые основания. Конечно, второй план, второй смысл в романе есть, и, как всякое художественное произведение, роман Горького не исчерпывается рассказанным в нем случаем»¹². Рассуждения об идее романа, о неизбежном «распадении» жизни, порой очень болезненном, сродни нашим раздумьям о судьбах буржуазии, а часто жестокий «ход бытия» соотносим с водоворотом истории, бурлящая воронка которого стремительно затягивает и безжалостно перемальвает всех без разбора в периоды смены социально-экономических формаций. «В романе Горького есть, вероятно, скрытая “идея”, — пишет Адамович. — Согласно ей, любостя-

¹² Адамович Г. <«Дело Артамоновых» М. Горького> // Адамович Г. Критическая проза. М.: Изд-во Лит. ин-та, 1996. С. 61.

жание к добру не приводит. И как более узкий вывод, — по идее романа, в разложении старой России повинны те, кто “рублем божились, рублем молились”. Однако все же быт купцов Артамоновых был установившейся формой жизни, и всякое исчезновение формы, всякое распадение ее и возвращение жизни в хаос ощущаются болезненно. Кажется, что это распадение есть очередная неудача в попытках окончательно облагородить, упорядочить, устроить жизнь. Забываешь, что оно в ходе бытия неизбежно. Оттого, когда в конце романа, выселенный из дому, старик миллионер Артамонов гневно отшвыривает корку черствого хлеба, последнее свое достояние, — читателю все-таки становится грустно. Люди жили, работали, скопидомничали, боролись, — все ни к чему»¹³. В заключение, отметив отсутствие в романе «одушевления» и «внутреннего “пения”», критик признает все-таки, что «этот роман написан мастерски, он увлекателен, необычайно целен»¹⁴.

Статья М. Бахтина «Горький “Дело Артамоновых”» представляет собой одну из лекций ученого, прочитанных в 1927 г. Она настолько точна, на наш взгляд, лаконична и убедительна, что к ней наши комментарии практически излишни. Особо ценны и оригинальны следующие его наблюдения:

— о дворнике Тихоне Вялове¹⁵, олицетворяющем демона мести — в греческой трагедии это был Аластор;

— об Илье младшем, что в нем Горький изобразил Ленина: «Ленин: трезвый, наблюдательный. Горький Ленина героизовал, но все же скепсис остался, все же — это не то. Вообще Горький всегда говорил, что из Октября ничего не выйдет. Крестьяне пока молчат, но, когда они убедятся, что землю у них никто не отберет, они отвинтят большевикам головы. Что хорошо, Горький ответить не умеет и не хочет. В романе ясно сказано лишь одно: всякая организация губит. Эта мысль сделана углубленно и серьезно: отрицается не только буржуазия, которая выпила кровь из рабочих, но излился кровью и сам Артамонов, и из семьи его ничего не вышло. Дело делает людей рабами, свобода лишь в босячестве. Отсюда мечта о голом человеке на голой земле»¹⁶;

— о свадьбе — «лучший момент первой части». «Горький впервые сумел подойти к свадьбе как к бытовому явлению. До него свадьба давалась

¹³ Там же. С. 60.

¹⁴ Там же. С. 61.

¹⁵ Об образе дворника см.: Карпусова М. Н. Феномен персонажа: некоторые замечания об образе дворника в русской художественной литературе XX века // Проблемы целостного анализа художественного произведения: межвуз. сб. науч. и науч. — метод. статей. Борисоглебск: БГПИ, 2005. Вып. 5.

¹⁶ Бахтин М. М. Горький «Дело Артамоновых» // Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 2. М.: «Русские словари», 2000. С. 409.

как стилизация народных лубочных картинок или с точки зрения экзотики, как у Мельникова-Печерского»¹⁷;

— о самозванцах — ключевой теме в «Борисе Годунове». Бахтин считает, что в основе горьковского романа — «организация и борьба людей с ней. В этом смысле “Дело Артамоновых” созвучно “Борису Годунову”. Здесь и там люди и дела; и все, кого они затягивают, делается самозванцами»¹⁸. Особенно высоко критик оценивает первую часть произведения: «Первая треть романа очень хороша и совершенно нова по замыслу»¹⁹.

Многие из этих суждений, конечно, нуждаются в уточнении и пояснении, но некоторые из них подтверждены новыми материалами и исследованиями в горьковедении.

¹⁷ Там же. С. 410.

¹⁸ Там же. С. 409.

¹⁹ Там же.

Киселева Людмила Федоровна,
доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник,
Институт мировой литературы им. А. М. Горького

ЛИЧНОСТЬ ХУДОЖНИКА В ЗЕРКАЛЕ ЕГО ПОЭТИКИ (К ПРОДОЛЖЕНИЮ ТЕМЫ «ПУШКИН И ГОРЬКИЙ»)¹

В статье анализируются личностные мотивы, определяющие поэтику автора.
Ключевые слова: Горький, личность, поэтика

<...> С момента появления первых произведений М. Горького (и по сей день) критики самых разных взглядов и ориентаций усматривали в творчестве и личности писателя два противоположных начала, которые, хотя и в различных вариациях, трактовались ими в конечном счете как раздвоение Горького. К. Чуковский, основываясь на статье Горького «Две души» (где речь идет о двух типах личности, азиатской и европейской), переносил «двоедушие» на самого писателя. «Прежде, мечтая о счастье людей, Горький славил анархический бунт, но теперь... он верит уже не в бунтаря, но в работника... В человечестве он видит артель строителей планетарного будущего»². Выговаривая Горькому его ориентацию на классиков («Связи с классиками у него нет, и в них он ничего не понимает»), В. Шкловский утверждал: «Алексей Максимович Пешков... произошел не от великой русской литературы, а от литературы младшей линии»³. А. Платонов, напротив, преклоняясь перед Горьким как «наследником всех русских классиков», находил между тем «долгий, многолетний конфликт в душе Горького» и объяснял его «глубоким усвоением русской культуры, созданной в XIX в., со всем ее добром и со всей отравой»⁴. Ж. Эльсберг — после знакомства с главами первой книги «Жизни Клим Самгина» — усматривал «самгинские очки» на глазах самого писателя⁵. Ю. Айхенвальд «преподно-

¹ Впервые: Максим Горький — художник: проблемы, итоги и перспективы изучения. Горьковские чтения — 2000. Н. Новгород: Изд-во ННГУ, 2002. С. 82–94.

² Чуковский К. Две души М. Горького. Л., 1924. С. 10.

³ Шкловский В. Новооткрытый Пушкин // Новый мир. 1928. № 11. С. 48.

⁴ Платонов А. Пушкин и Горький // Платонов А. Размышления читателя. М., 1980. С. 48.

⁵ Эльсберг Ж. Глаза Максима Горького сквозь самгинские очки // На литературном посту. 1927. № 15–16.

сил» к 50-летию Горького свое понимание его «поразительной и печальной особенностью»: «проповедник свободы и природы», в своем творчестве «уклоняется от живой непосредственности. <...> Колеблясь между природой и образованностью, он ушел от стихийного невежества и не пришел к истинному и спокойному знанию <...>»⁶.

Зарубежные писатели-современники Горького воспринимали его как «соединительное звено» в продолжение гуманистических традиций мировой классики; как своего рода «мост» двойного наведения. «Вы были как бы гигантской аркой... между прошлым и будущим, да и поныне служите аркой между Россией и Западом», — писал Горькому Р. Роллан⁷. «Нечто подобное мосту между Ницше и социализмом» видел в творчестве Горького Т. Манн⁸. Оба считали его посредником между интересами личности («непрерывно растущего человека») и коллектива, героя и сообщества людей.

Отмеченные ракурсы видения творческой личности писателя важны и существенны. Но в них Горький представлял, в первую очередь, современную ему эпоху именно как ее родоначальник. «Послепушкинский период» в русской литературе XIX в. — при всей личностной разности и ярчайшей индивидуальности каждого из ее великих классиков — являлся (и определялся в целом) как период реализма критического. Пафос творчества писателя новой эпохи (несмотря на псевдоним: «Горький») — отличался кардинально от непосредственных его предшественников. Это был пафос художника начал новой эпохи, а не концов ее, пафос мечты как грядущей реальности. Этот пафос улавливался современниками Горького, хотя понимался и оценивался ими зачастую отрицательно: «Будущее было в его жизни главным», — считала Н. Берберова, весьма иронично заключая: «Прошлое было ему необходимо, чтобы показать его ужас... и дать каждому человеку мечту о том прекрасном, что его ждет»⁹. Аналогичное мнение, с иной несколько стороны, высказывал о Горьком и В. Ходасевич. Называя его «упорным поклонником и создателем возвышающих обманов»,

⁶ Айхенвальд Ю. Максим Горький // Айхенвальд Ю. Силуэты писателей. М., 1994. С. 449. Проблема «двойственности» Горького глубоко и разносторонне рассмотрена в статье: Барахов В. С. Революция и проблема «двойственности» М. Горького // Максим Горький на пороге XXI столетия. Горьковские чтения—1998. Т. 1. Н. Новгород, 2000. См. также: Заика С. В., Марченков А. М. М. Горький в общественном мнении XX века // Там же.

⁷ Горький М. и Роллан Р. Переписка (1916–1936) // Архив А. М. Горького. Т. XV. М., 1996. С. 20.

⁸ «etwaswie die Brücke zwischeu Nietzsche und dem Sozialismus». Архив А. М. Горького. Т. 8. Переписка с зарубежными литераторами. М., 1960. С. 189–190. Немецкий текст дан по оригиналу Архива А. М. Горького. Альбом КГ-ин 28.

⁹ Берберова Н. Железная женщина // Дружба народов. 1989. № 12. С. 131.

он находил, что «ко всякому разочарованию, ко всякой низкой истине» тот «относился как к проявлению метафизически злого начала. Разрушенная мечта, словно труп, вызывала в нем брезгливый страх, он в ней словно бы ощущал что-то нечистое»¹⁰.

Иначе оценивал это качество художественной природы Горького В. Розанов. Он видел древние библейские корни самого явления (мечты), отсюда и его общечеловечность. «Мечта не есть фантазия... Мне думается иногда, что Бог сотворил сперва мечту и потом человека: так что она древнее даже и человека, и хоть забывается на годы, способность ее теряется на века: но никогда окончательно, и, когда она будится — все ее понимают, как что-то совершенно родное, всем близкое, всем сразу понятное — и идут за ней, как за “старой бабушкой” младенцы. Мечта — это и красота... и истина, и справедливость — доброта. Как хорошо, что у Вас есть тоска ее... что есть способность ее, есть она уже воочию. Это и есть “звезда над вами”... И не гасите ее, ищите ее, еще ярче ее зажигайте»¹¹.

Пафос мечты как желаемой и вполне достижимой реальности был пафосом духа новой эпохи в целом, и ее героев, литературных и реальных, и жизненных событий. Корни этого пафоса — в неистребимой многовековой вере человечества в светлое будущее, запечатленной в фольклоре и всякий раз с особой силой возрастающей к началу новой эпохи. Отзвуки веры в реальность мечты не раз проходили через русскую литературу XIX в. Ярким пламенем они вспыхнули в преддверии XX столетия и первых его десятилетий. Художническая личность Горького и его творчество аккумулировали и выразили, перелили и воплотили эту общую жажду мечты и веры в ее осуществимость — в пафос реальности художественного идеала, и потому стали, говоря современной терминологией, явлением знаковым. Отсюда — цельность художнической личности Горького. Качество, которое, на наш взгляд, не только не противоречит многогранности его стилиевой и тематической палитры, различнейшим творческим и идейным исканиям писателя, но, напротив: именно оно определяет и объясняет Горького-художника. И с этой точки зрения, как ни покажется это парадоксальным, Горький-художник — как родоначальник новой эпохи в искусстве — оказался (точнее, быть может, сказать — очутился) в историко-литературной ситуации, близкой родоначальнику русской литературы, «началу всех начал» в ней, А. С. Пушкину.

Этот момент в свое время был тонко уловлен А. Платоновым. По логике его мысли, в факте рождения этих двух великих в русской литературе

¹⁰ Ходасевич В. Максим Горький // Максим Горький: pro et contra. Личность Максима Горького в оценках мыслителей и исследователей, 1890–1910-е гг. Антология. СПб., 1997. С. 145, 146, 152.

¹¹ Розанов В. Горькому М. Ноябрь 1905 г. // Вопросы литературы. 1989. № 10. С. 157–158.

фигур содержался своего рода «ответ» истории на жгучую потребность народа иметь своих, близких по духу художников. Пушкин явился «не от избытка сил народа, а от его нужды, из крайней необходимости, почти как самозащита». Великий народный поэт «жил, не отводя ума и сердца от действительности, сама натура его была лишь наиболее экономным и энергичным выражением души нашего народа». И «когда послепушкинская литература, заканчиваясь Толстым и Чеховым, стала после них вырождаться в декадентство, народ резко вмешался и родил Горького — линия Пушкина сразу была восстановлена»¹².

Не станем говорить о концепции А. Платонова в целом; нас интересует лишь один ее аспект, а именно: «ответ» истории искусства слова на «запрос» истории народа. Иными словами, характер отношений между искусством и действительностью. Их отношений с тех времен, когда действительность, реальная жизнь народа («из нужды, из крайней необходимости»), чтобы уберечь и продолжить свое «существование», стала производить новый вид «вещества» художественного — крупную личность писателя.

В таком ключе можно воспринимать миссию и роль Горького, если смотреть на факт появления этой фигуры в русской литературе с точки зрения запросов народа и времени. Если же взглянуть на него в разрезе «запросов» русской литературы как искусства слова, станет видна не меньшая «нужда» и «крайняя необходимость» появления в ней Горького.

Фактически вся послепушкинская проза в России, в лице ее великих писателей второй половины XIX в., пошла иной дорогой, чем ее гениальный родоначальник. Это отмечали и сами писатели, и критики, кто — понимая и принимая эту новую колею как закономерно необходимую для дальнейшего развития искусства слова, кто — сожалея, но тем не менее подчиняясь ей.

Напомним толстовскую запись в дневнике 1853 г.: «Я читал “Капитанскую дочку”, и увы! должен сознаться, что теперь уже проза Пушкина стара — не слогом, — но манерой изложения». Отсюда — и его вывод для себя и своего времени: «Теперь справедливо — в новом направлении интерес подробностей чувства заменяет интерес самых событий. Повести Пушкина голы как-то»¹³. Позднее, будучи автором «Войны и мира», Л. Толстой станет призывать «изучать и изучать» прозу Пушкина, где «гармоническая правильность распределения предметов доведена до совершенства». А к концу жизни, началу нового столетия, отрекаясь от творчества художественного (с его теперешней точки зрения — неблизкого и ненужного народу) и переходя к прозе назидательно-учительной (понятной и нужной,

¹² Платонов А. Пушкин и Горький. С. 47.

¹³ Толстой Л. Н. Дневники. 1847–1894 // Толстой Л. Н. Собр. соч. Т. 21. М., 1985. С. 98.

по его мнению, простым людям), Толстой заявит: «лучше всего у Пушкина его проза». И то, что прежде им воспринималось как «голость», теперь, напротив, предстанет как крайне необходимая для жизни и литературы «бодрость, ясность, незапутанность»¹⁴.

Еще острее, и с оттенком горестного сожаления, выделся отход русской прозы от линии Пушкина писателями конца XIX — начала XX в. «Прежние творцы воспроизводили "вещи", а новые творцы воспроизводят свои душевные состояния. Первые приводили в порядок явления и впечатления в том виде, в каком они укладывались в их мозгу, вторые воспроизводят только те чувства, которые возбуждаются этими явлениями» (М. Зощенко)¹⁵. «Иной раз мне даже казалось, что вместе с Пушкиным погибла та настоящая народная линия в русской литературе, которая была начата с таким удивительным блеском и которая (во второй половине прошлого столетия) была заменена психологической прозой, чуждой, в сущности, духу нашего народа»¹⁶.

«Русская литература, которая в действительности вытекает из Пушкина и сознательно считает его своим родоначальником, изменила главному завету его: "Да здравствует солнце, да скроется тьма!" Как это странно! Начатая самым светлым, самым жизнерадостным из новых гениев, русская поэзия сделалась поэзией мрака, самоистязания, жалости, страха смерти» (Д. Мережковский)¹⁷. После Пушкина «наша литература как бы перестала быть искусством, и все, что мы любили и любим (кончая Толстым и Достоевским), — гениальная путаница. Это больше не будет и не должно быть (говорю преимущественно о "разлитом море" бесконечной "психологии")» (А. Блок)¹⁸. («Разлитое море бесконечной психологии» характеризует скорее т. н. психоаналитическую прозу, буквалистских последователей М. Пруста, Д. Джойса, где психологизм обернулся фактически физиологизмом и человек стал интересен не своим лицом и личностью, а нутром и отходами этого нутра). Но не станем ни дискутировать с представленными мнениями, ни размышлять, что было бы, если бы послепушкинская проза не отошла от своего родоначальника и насколько была бы она тогда художественной и народной.

¹⁴ Цит. по работе: Сквозников В. Д. Стиль Пушкина // Теория литературы. М., 1965. С. 83, 82.

¹⁵ Зощенко М. Из писем и дневниковых записей // Новый мир. 1964. № 11. С. 215.

¹⁶ Зощенко М. Избранное: в 2 т. Минск, 1983. Т. 1. С. 495.

¹⁷ Мережковский Д. В тихом омуте. Статьи и исследования разных лет. М., 1991. С. 157.

¹⁸ Письма А. Блока к Е. П. Иванову. М.; Л., 1936. С. 73. Подробнее см.: Сквозников В. Д. Стиль Пушкина. С. 68.

Обратимся к авторитету самого Пушкина, к одному из его мудрых высказываний: «Не говорите: иначе нельзя было быть. Коли было бы это правда, то историк был бы астроном и события жизни человечества были бы предсказаны в календарях, как и затмения солнечные. Но провидение не алгебра. Ум человеческий, по простонародному выражению, не пророк, а угадчик, он видит общий ход вещей и может выводить из одного глубокие предположения, часто оправданные временем. Но невозможно ему предвидеть случая — мощного, мгновенного орудия провидения» (VIII, с. 144).

«Мощным, мгновенным орудием провидения» было и появление в русской литературе Пушкина. Он явился счастливым для истории литературы «случаем», «мгновенной исключительностью» (С. Аверинцев). По замечанию С. Бочарова, «формула Аверинцева не случайно, по-видимому, сближается по эпитету с пушкинским определением случая как “мощного, мгновенного орудия провидения...” Это значит, что сам Пушкин... явился... по-пушкински, в ходе литературных закономерностей он возник как счастливый случай»¹⁹.

Таким же «мгновенным исключением» в ходе литературных закономерностей, «счастливым случаем» в истории русской литературы было и появление Горького. И потому не удивительно, что художественные миры этих двух фигур, первооткрывателей двух разных в русской литературе эпох, двух ее родоначальников, через столетие как бы «откликнулись» один другому.

Творчество любого художника, как известно, вырастает на двух неотъемлемых реалиях: современной действительности и искусстве предшественников, образно названных С. Бочаровым (относительно Пушкина лицейского периода) «садом» и «школой». «Мы диалектику учили не по Гегелю», — эти слова Маяковского очень точно выразили суть изменений в соотношениях «школы» и «сада», в их перемене местами и для писателей XX в., и для значительной массы читателей. Это же прекрасно выразил и Горький в «Детстве», «В людях», «Моих университетах». Особенно по отношению к поэзии Пушкина («саду»), очарование стихами которого даровало мальчику ощущение той же свободы и красоты, что и уход в «сад» естественной природы: оба позволяли скрыться от тягот реальной «школы» («университетов» жизни). И потому «сад» (как явление «чуда») предстал с детских лет перед Алешей Пешковым в трех своих поэтически-исторических ипостасях: сказки бабушки, стихи Пушкина и живая природа. «Пушкин до того удивил меня простотой и музыкой стиха, что долгое время проза казалась мне неестественной и читать ее было неловко. Пролог к “Руслану” напоминал мне лучшие сказки бабушки, чудесно сжав их в одну... Полнозвучные строки стихов запоминались удивительно легко,

¹⁹ Бочаров С. Заклинатель и властелин многообразных стихий // Новый мир. 1999. № 6. С. 183.

украшая празднично все, о чем говорили они; это делало меня счастливым, жизнь мою — легкой и приятной, стихи звучали, как благовест новой жизни» (XIII, с. 349). Запомним это важное горьковское сравнение: стихи Пушкина «звучали как благовест новой жизни». И этот «благовест» будил чувство «удивления» представшей красотой, совершенством гармонии (в контрасте с повседневной житейской дисгармонией и серостью). Отсюда — восприятие стихов Пушкина и фигуры творца как «чуда» и вера в то, что стих Пушкина «благовестит» о новой жизни.

В самом буквальном и прямом смысле слова в жизнь и литературу Горький вошел — с Пушкиным. И восхищение Пушкиным (как внезапно возникшим «чудом») прошло через всю жизнь и творчество Горького. «Я-то о Пушкине думаю с дней моей юности. Он — мой вечный спутник, его же не отрину до последнего своего вздоха!»²⁰

Но что самое удивительное и важное: поэтика Горького, в ее ключевых и доминантных основах, оказывается в своем роде — «эхом», «откликом» нового столетия поэтике Пушкина (во многом через голову послепушкинской прозы второй половины XIX в.). Это явление требует, конечно же, весьма обоснованной аргументации при глубоко детальных, тонких и развернутых анализах. Здесь возможно лишь кратко затронуть одну из ее черт. Это особый интерес к стихиям и роль стихий в поэтическом мире обоих художников. Стихий самого разнообразного плана, начиная с природных (наводнение и ледоход, метели и бури, грозы и пожары и т. д.), кончая стихиями человеческих чувств (страстями) и стихиями народными (бунты, восстания и др.).

Тема борьбы человека со стихиями — одна из самых давних в литературе всего мира. И это понятно: с первых дней своего существования человеку постоянно приходилось (и приходится) иметь дело со всеми стихиями. И отношение к ним, и соотношение с ними бывало различным (от испуга и желания всяческими способами утихомирить, остановить, «заклясть», или, напротив, взять себе в союзники, использовать, до бесплодной борьбы, полной сдачей на их милость). В литературе XX в. эта тема особенно остра и, можно сказать, полярно полемична (между яростными защитниками природы и столь же яростными сторонниками ее полнейшего преобразования, полного подчинения всех природных стихий бесконечно совершенствующимся средствам технического прогресса. Последнее, стоит заметить, чревато опасностью финала пушкинской «Сказки о рыбаке и рыбке»). Не станем останавливаться на теме стихий в творчестве Пушкина, глубоко и разносторонне разработанной исследователями²¹. Обратим

²⁰ Цит. по кн.: Шкапа И. Семь лет с Горьким. Воспоминания. М., 1964. С. 104.

²¹ Из последних работ см.: Боров Ю. Пушкин — наше все // Пушкин и теоретико-литературная мысль. М., 1999; Бочаров С. Из истории понимания Пушкина // Там же; Сквозников В. Державность миропонимания Пушкина // Там же.

внимание лишь на один ее момент: предоставление равных прав «участникам» этих неожиданных и весьма разнообразных «встреч»; соответственно и равный интерес и внимание к ним поэта. И не только в крупных вещах, как повесть «Капитанская дочка» или поэма «Медный Всадник», но даже в жанрах малых.

В стихотворении «Зимний вечер» природная стихия (буря) действует приемами живых существ. «Мглою небо кроет» (наподобие того, как крестьяне покрывают в деревне крышу соломой); «То, как зверь, она завоет, / То заплачет, как дитя, / То по кровле обветшалой / Вдруг соломой зашумит, / То, как путник запоздалый, / К нам в окошко застучит» (II, с. 288). И действия бури, и ее «голоса» весьма близки поведению человека в подобных ситуациях стихийного проявления своих чувств («завоет», «заплачет», «зашумит», «застучит»). Ответные реакции второго героя этого стихотворения — поэта — адекватны реакциям, первого героя (бури). Не спрятаться в «ветхой лачужке», закрывшись плотнее от бури, призывает поэт свою няню. Он предлагает ей подбодриться дарами природы природной — «Выпьем с горя; где же кружка? / Сердцу будет веселей» — и природы человеческой: «Спой мне песню, как синица / Тихо за морем жила; / Спой мне песню, как девица / За водой поутру шла», — т. е. развернуть свои человеческие, творческие способности, не менее действенные, чем у бури (но не стихийно бунтовские, а тихие, спокойные). Предложению поэта няне предшествуют его же риторические вопросы к ней: «Или бури завываньем / Ты, мой друг, утомлена, / Или дремлешь под жужжанье / Своего веретена?». Они объясняют, почему она «приумолкла у окна»: не по причине испуга, а по привычности к действиям стихии за окном («бури завываньям»); монотонностью своей повторяемости они навевают «утомление», подобное «дреме» во время ее повседневной вечерней работы. Взывая к творческим силам человеческой природы («Спой мне песню...»), что позволят почувствовать себя равным силам природы даже в их «ветхой», «печальной», «темной лачужке», поэт и в няне, и в себе воскрешает и свет теплоты их человеческих отношений, их «дружества» на протяжении всей жизни. Отсюда — смена обращений поэта к няне, постепенно возвращающая от настоящего момента к прошлому: «Что же ты, моя старушка», «Или бури завываньем, ты, мой друг, утомлена?», «Выпьем, добрая подружка / Бедной юности моей». Говоря словами Л. Толстого, «гармоническая правильность распределения» предметов» и действий между участниками этого зимнего вечера (бури в ее царстве и людей в их обители) «доведена до совершенства». «Она же закреплена названием стихотворения “Зимний вечер”».

Новое, что возникает у Горького как русского писателя XX в. — в сравнении с его прямыми предшественниками, русской литературой второй половины XIX в. — это как бы соревнование героя со стихиями. И в мире

окружающем, в природном мире, и — в самом человеке, внутри него. И это новое есть одновременно возобновление и продолжение пушкинской традиции действия обеих сил — «на равных»; т. е. пушкинской же традиции «дружества», существовавшей в отношениях поэта с его героями, будь то мир людей или природы. Отсюда горьковское — «море смеялось», «солнце радовалось» и тому подобные «одушевления» природных явлений, вызывавшие раздражение и саркастические замечания не только у Л. Толстого, Короленко, но даже у мягкого Чехова.

Так, в рассказе «Ледоход» герой, в честном соревновании со стихией, как бы «управляет» и людьми, и льдиной в равной мере, а само природное явление (льдина) на время как бы приостанавливается в своем законном действии (дальнейшем движении), будто поджидая, пока люди ни спрыгнут на берег. Также «соглашается» подождать свершения своих законных действий не раз приходящая за героем смерть (стихотворная сказка «Девушка и смерть»).

В «Рождении человека» яркие краски роскошной кавказской осени вызывают восхищение рассказчика творческими деяниями природы. «Осенью на Кавказе — точно в богатом соборе, который построили великие мудрецы... необъятный храм из золота, бирюзы, изумрудов... по горам лучшие ковры, шитые шелками... все — снесли сюда, на глаза солнца, как бы желая сказать ему:

— Твое — от Твоих — Тебе».

И на этом роскошном фоне «безумно-красивого куска благодатной земли» автору-рассказчику («да ведь и солнцу») «очень грустно смотреть на людей: так много оно потрудились для них, а — не удались людишки...» (XI, с. 8).

Но и в среде «скучных, неудавшихся людишек» происходит «чудо»: «скуластая баба, молодая, беременная, с огромным, вздутым к носу животом, испуганно вытаращенными глазами, синевато-серого цвета» — рождает ребенка. И вносит от себя в эту красивую природу («Тебе — От Твоих — Твое») — свой, не менее ценный дар: «нового жителя земли русской». И — стирается, исчезает дисгармония «неудавшихся людишек» и роскошной природы. Возникает почти библейская сцена их полной гармонии, сцена «Святой Троицы» в словесном ее воссоздании. «Новый житель земли русской, лежа на руках у меня, солидно сопел. Плескалось и шуршало море, все в белых кружевах стружек; шептались кусты, сияло солнце, перейдя за полдень.

Шли — тихонько, иногда мать останавливалась, глубоко вздыхая, вскидывала голову вверх... глаза ее, насквозь промытые слезами страданий, снова были изумительно ясны. Снова цвели и горели синим огнем неисчерпаемой любви» (XI, с. 17).

Пробуждая свои творческие силы, герой Горького как бы соревнуется с силами природы, а не подавляет их, ни в себе, ни в окружающем мире. «Антропоцентрист в отношении к человеку, антропоморфист в изображении природы» (по собственному определению), Горький в высшей степени выразил пафос своей эпохи на весь будущий период активнейшего технического прогресса. Но в общем пафосе XX в. он приветствовал и утверждал не конкуренцию между ними («волчий закон капитализма» с его подавлением слабого — сильным и мщением за это первого — второму), а пафос и дух своего социалистического отечества, что в разного рода документах тех лет определялся как «соцсоревнование» (а в стихах — «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью»).

Виды «соревнования» у Горького природы природной и природы человеческой — чрезвычайно многообразны, как многообразен и поэтический эффект неожиданности в них, пушкинский эффект «вдруг». У Пушкина он является следствием «случая как мощного, мгновенного орудия Провидения», у Горького — случая как орудия неожиданно раскрывшихся способностей Человека. И у обоих велико при этом значение фактора «удивления».

Необходимость «удивляться» перед вырастающей на глазах личностью Человека утверждается не только Горьким-художником, но и Горьким-критиком, и им же общественным деятелем. «Странно, даже несколько смешно наблюдать удивление человека пред граммофоном, кинематографом, автомобилем, но — неутомимый творец многих полезностей и утешающих забав — человек не чувствует удивления пред самим собою. Вещами, машинами любитесь так, как будто они явились в наш мир своей волею, а не по воле существа, создавшего их» (XXIV, с. 271). По мысли писателя, «скверненькая жизнь так и будет продолжаться до той поры, пока человек не поймет, что его основным свойством должно быть удивление... Пред самим собою во всей полноте своих творческих сил...» (XXIV, с. 270).

В параллель напомним некоторые пушкинские «удивления» (поступком его любимой героини, Татьяны Лариной: «...замуж вышла... Этого я от нее не ожидал»; удивление собой как автором драмы «Борис Годунов»: «Ай да Пушкин...»; неожиданно счастливыми развязками в «Повестях Белкина», «когда уже ни на что ни рассчитывать, ни надеяться нельзя» — А. Ахматова).

Подобно Пушкину, поэтический эффект неожиданности у Горького играет ключевую роль в развитии сюжета, совершая поворот в судьбах героев и развитии событий. Так, даже в романе «Жизнь Клима Самгина», главный герой которого лишен от природы ярких чувств и способности удивляться, появляется поэтический эффект неожиданности, «вдруг», и не только в сценах с яркими героями, выпадающими из общего фона романа (пе-

ние Шаляпиным «Дубинушки», выступление на Нижегородской ярмарке народной сказительницы Орины Федосовой и т. п.). Он кроется в основе удивительной структуры повествования «итогового» не только для писателя, но и для эпохи произведения. Пронизывая ее «скачками», немотивированными переходами между героями и событиями, эффект поэтического «вдруг» в структуре «Жизни Клима Самгина» наглядно демонстрирует отход Горького от законов сюжетостроения прозы второй половины XIX в. (от логически мотивированного повествования, с его детально развернутой причинно-следственной связью героев и событий)²².

Состязание человека со стихиями не только в окружающей его природе, но и в самом человеке, также имеет у Горького характер не насилия над тем или другим, а честного соревнования, способствующего максимальному раскрытию их творческих сил. Вот почему для самого Горького было неприемлемо в глубоко почитаемом им Льве Толстом его насилие над своей натурой, его «толстовство». Еще более неприемлемым для него было акцентирование в натуре человека всего того, что искажало ее, что шло против законов как самой природы, так и природы человеческой. Отсюда — неприязнь к миру образов Достоевского, к педалированию — в качестве главных черт его героев — мучительства, жертвенности и других нездоровых, болезненных проявлений («Достоевский сам был болен, и весь мир ему казался больным»). И вот отчего Горькому оказался так близок Пушкин в своем понимании стихий природных, своем отношении к стихиям социальным и к проявлениям стихий в человеке. В этом плане интересную трактовку Горьким строк Пушкина из «Пира во время чумы» («Есть упоение в бою / И бездны мрачной на краю...») приводит И. Шкапа. Рассказывая о споре Горького с Урицким (для последнего в строках этих — «темна вода»: «Какое может быть наслаждение, когда мурашки по спине бегают!.. Сознаюсь, не понимаю!»), он дает ответ Горького и его аргументацию. «Думаю, что в этих строчках — целая философия активности и бесстрашия... Только людям высокого сознания, любящим жизнь и готовым за нее стоять, доступна радость борьбы во имя благородной цели... Не к озорству зовет он... Пушкин утверждает: героя, не дрогнувшего при встрече со смертью, ждет бессмертие в народной памяти. Я в этом вижу мудрое проникновение в самые глубокие движения души». «Пушкин, мои друзья, не только поэтический Монблан, но и кладезь мудрости — глубокой, бодрящей. И нет у него заумных слов: все великое просто и ясно»²³.

²² Подробное об этом см.: Киселева Л. Ф. Внутренняя организация произведения // Проблемы художественной формы социалистического реализма: в 2 т. М., 1971. Т. 2. С. 101–139.

²³ Шкапа И. Семь лет с Горьким. С. 93. 94.

Читают Пушкина, а тень поэта стонет: «Слова — у всех в устах, но дух — никем не понят!»²⁴ Двустилишие это, набросанное Горьким как бы случайно, «вдруг», на почтовой открытке (лишь с указанием даты и места), свидетельствует о его глубокой боли за непонимание потомками своего светлого гения.

Черты близости поэтики Горького с поэтикой Пушкина не являлись простым совпадением, сознательным или случайным. Они были ключевыми моментами, доминантами художественных миров этих двух весьма различных фигур в чрезвычайно разнотных эпохах. И всюду творческое начало у Горького, подобно Пушкину, было главным и движущим.<...>

²⁴ Архив А. М. Горького. ХПГ — 52–26.

**М. ГОРЬКИЙ И ИЕРОНИМ БОСХ
(ПО МАТЕРИАЛАМ РОМАНА «ЖИЗНЬ КЛИМА САМГИНА»)¹**

В статье рассматривается связь творчества Горького с миром живописи.
Ключевые слова: Горький, творчество, художник, живопись.

Творчество Горького органично связано с миром живописи. На рукописях его произведений нет рисунков, но «живопись словом» свидетельствует о его незаурядной одаренности живописца. Е. Б. Тагер в статье «О стиле Горького» отмечает: «Борьба за “физическую ощутимость” образа была у Горького борьбой за “живописность” и “пластичность” языка. Эти метафорические термины прочно входят в его обиход. Он постоянно называл литературу “живописью словом” и повторял, что литератор “рисует людей словами, как рисует их кистью или карандашом” Книги Гонкуров напоминали ему “сухие, четкие рисунки пером”, а Бальзак — живопись маслом, и когда Горький впоследствии увидел картины Рубенса, он “вспомнил именно Бальзака»².

Общеизвестно увлечение Горького итальянскими художниками *trecento* и *quattrocento*. В романе «Жизнь Клима Самгина» будут упомянуты Леонардо да Винчи и Рафаэль. Но итальянская живопись не окажет влияния на художественный мир романа, ибо благодаря своему характеру не сможет послужить созданию его художественной системы. Своеобразие творческой натуры Горького наложило отпечаток на выбор живописцев для изобразительного ряда романа, а также на их функциональное использование в сюжете.

Горький проявляет здесь, скорее, гениальную интуицию, чем сознательное стремление использовать в своем творчестве язык смежных искусств, ведь его знания в этих областях складывались стихийно, а художественный

¹ Впервые: Неизвестный Горький. Горький и его эпоха. Вып. 4. М.: Наука, 1995. С. 215–227.

² Тагер Е. Избранные работы о литературе. М.: Сов. писатель, 1988. С. 118–119.

вкус не воспитывался с малолетства. Тем не менее взаимопроникновение различных видов искусства можно назвать в ряду черт, присущих эстетике романа «Жизнь Клима Самгина», а новые средства художественной выразительности несут в себе элементы психологической характеристики главного героя и многочисленных персонажей романа.

Потребность сопоставления творчества Горького с живописью Иеронима Босха вызвана, прежде всего, художественной системой романа «Жизнь Клима Самгина». А. И. Овчаренко отмечал: «...в целях разоблачения Самгина Горький прибегает к необычайно смелым и очень сложным ассоциативным сближениям: Самгин и Иероним Босх... Такие ассоциации позволяют автору прорываться в почти недоступные глубины разорванного сознания и подсознания центрального персонажа»³.

Таким образом, появление картин Босха отнюдь не исчерпывается его функцией как некоего изобразительного средства. Первоначально Иероним Босх функционирует в структуре романа буквально, т. е. как художник. Его картины видит Клим Иванович Самгин, приехавший в Германию отдохнуть от российской обстановки. К моменту встречи с картинами Босха Самгин находится в состоянии постоянного осмысления виденного в России. Европа манит его и как «колыбель культуры», и как «колыбель подлинной свободы и демократии». Переехав границу, Самгин мечтает «закрыть за собой какую-то дверь так плотно, чтоб можно было хоть на краткое время не слышать утомительный шум отечества и даже забыть о нем»⁴ (XXIV, с. 8).

Эпизод первой встречи Самгина с Босхом исподволь готовится Горьким. Сначала Берлин — и шире — Германия: «плотные ряды серых зданий», «мелкий серый дождь», забастовка носильщиков, сердитая и озабоченная этим толпа «рослых и толстых» людей; выхваченные Самгиным из толпы характерные типы и реплики: «Бальц пансион» и его хозяйка фрау Лизабет Бальц, олицетворение немецкого мещанства. Вся она — один большой пузырь совершенной формы, с «красным нарывчиком» наверху, из «трещины» которого «текут слова»: «социалисты это — люди, которые хотят ограбить и выгнать из Германии ее законных владельцев, но этого могут хотеть только евреи. Да, да — читайте Рихтера, это — здравый, немецкий ум!»; «Германия не допускает революции...»; «Наш Кайзер гениален, как Фридрих Великий, он — император, какого давно ждала история» (XXIV, с. 9).

Берлин, — с его «жесткими панелями», «влажными стенами домов» в желтоватых пятнах солнца, Берлин военных, «коренастых, крупных ка-

³ Овчаренко А. И. Горький и литературные искания XX столетия. М.: Сов. писатель, 1971. С. 187.

⁴ Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: Горький М. Полн. собр. соч. Художественные произведения: в 25 т. М.: Наука, 1975, — с указанием тома и страниц в скобках.

менщиков» и плотников «с грудями колесом» и деревянными, «как у военных» лицами, — этот Берлин, над которым серые облака время от времени «крошились мелким дождем», — не понравился Климу Ивановичу, напомнив Петербург. Самгин шел «торговыми улицами, как бы по дну глубокой канавы, два ряда тяжелых зданий двигались встречу ему, открытые двери магазинов дышали запахами кожи, масла, табака, мяса, пряностей, всего было много, и все было раздражающе однообразно» (XXIV, с. 12). По жанру эта зарисовка похожа на голландский натюрморт. Она не уступает ему своим колоритом и сытым изобилием. Берлин, город «толстых», заставляет Самгина вспомнить слова Лютова: «Германия — прежде всего Пруссия. Апофеоз культуры неумеренных потребителей пива» (XXIV, с. 12).

Описание приезда Самгина в Берлин в день забастовки носильщиков и восприятие им города автобиографично. Неприятие Берлина, характеристика, данная Германии Владимиром Лютовым, напоминающим «человека Достоевского», само ощущение «сытости» буржуазного города, — всем этим Горький как бы следует «антимещанской» линии русской литературы (Герцен, Достоевский)⁵.

...Клим Иванович Самгин решает посмотреть музеи и уехать. Горький делает пояснение: «Живопись не очень интересовала Самгина. Он смотрел на посещение музеев и выставок как на обязанность культурного человека», — обязанность, которая дает темы для бесед. Картины он обычно читал, как книги, и сам видел, что это «обесцвечивает их» (XXIV, с. 13).

И вот Самгин в музее живописи.

Он «на секунды» остановился «пред изображениями тела женщин», равнодушно прошел жанровые картины: «Самгин предпочитал жанру спокойные мягкие картинки доброжелательно и романтически подкрашенной природы. Не они ли это создают настроение незнакомой ему приятной пещеры?» (XXIV, с. 13).

И опять, как и в процессе чтения, рой культурных реминисценций услужливо торопится к Самгину, тесно окружая его, не давая пробиться непосредственному впечатлению, сквозь их вязкую осведомленность. На сей раз — это стихи Тютчева, навеянные «сотнями красочных напоминаний о прошлом», заключенных в «прохладе пустынный зал»:

...Элизиум теней,
Безмолвных, светлых и прекрасных,
Ни замыслам години буйной сей,
Ни радости, ни горю не причастных...

⁵ Долинин А. Поглядим на арлекинов // Литературное обозрение. 1988. № 9. С. 18.

Тютчев второй раз встречается нам в этом фрагменте романа. Двумя днями раньше Клим Иванович припоминает его «тревожный вопрос»: «о чем ты воешь, ветер ночной?» — и мольбу:

О, страшных песен сих не пой
Про древний хаос... (XXIV, с. 11)

Подспудное настроение, владеющее Самгиным, выражено этими строками Ф. Тютчева. Его поэзия, данная как бы в двух измерениях: ироническом (горьковском) и гармоническом (самгинском), — наряду с явственно звучащей антибуржуазной, антимищанской, антиобывательской интонацией, появившейся в описании Берлина и Германии, и составляют те «нервные узлы» значений, прикоснувшись к которым внимательный читатель сможет понять настроение Самгина и его суть.

...И тут возникает Иероним Босх.

По контрасту со «светлыми и прекрасными» тенями, «темноватый квадрат» его картины равен непристойному крику, раздавшемуся в музейной тишине. Это крик причастности к «замыслам години буйной сей». К ее радости и горю:

«Самгин остановился пред темноватым квадратом, по которому в хаотическом беспорядке разбросаны были странные фигуры фантастически смешанных форм: человеческое соединилось 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 перед 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 недоумевая, 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. Он сел в кресло и, рассматривая работу, которая как будто не определялась понятием живописи, долго пытался догадаться, что думал художник Босх, создавая из разрозненных кусков реального этот фантастический мир? И чем более он всматривался в соединение несоединимых форм птиц, зверей, геометрических фигур, тем более требовательно возникало желание разрушить эти фигуры, найти смысл, скрытый в их угрюмой фантастике. Имя — Иероним Босх — ничего не напоминало из истории живописи. Странно, что эта раздражающая картина нашла себе место в лучшем музее столицы немцев» (XXIV, с. 13–14).

Вопрос: «Что думал художник Босх, создавая... этот фантастический мир?» — задавал себе и Горький.

Ознакомившись с планом издательства «Academia» на 1935–1937 гг. он, в частности, высказывает следующее пожелание: «...очень хорошо бы укра-

сдать библиотеку “Academia” книгой Эсса де Кейрош и тоже хорошо дать рядом с Хогартом книгу о Иерониме Босхе — (художнике, который видел сытую голландскую жизнь как сплошной кошмар, как процесс дробления человека на куски)»⁶. Интересно, что здесь характеристика дается только Босху. Полагаю, это является свидетельством «засевшей гвоздем мысли» о содержании и значении живописи Босха. Кроме того, ощущение жизни как «кошмара» и «дробления на куски» текстуально совпадает: первое — с репликой Самгина (XXIV, с. 14); второе — с его же мироощущением, доминирующим в 4-й части романа, — и свидетельствует о прорвавшейся в официальный документ постоянной «работе мысли» над «Самгиным» и в том числе над местом живописи Босха в художественной системе романа. Само же восприятие Горьким живописи Босха как гротеска, призванного обличать «сытую» голландскую жизнь — лишь одна из функций Босха в изобразительном ряду романа. Горький здесь отводит Босху роль обличителя всеобщего и вневременного мещанства (в том его понимании, которое было свойственно писателю). Но не только это.

...Итак, Самгин оказался безоружным перед картинами Босха. Он вышел с ними один на один, без цитатной защиты. И Самгин устремился на ее поиски. В киоске музея монографии о Босхе не оказалось. «В книжном магазине нашлась монография на французском языке» (XXIV, с. 14). По-видимому, это несколько успокоило Самгина. Он вернулся в пансион фрау Бальц и, пообедав жареным гусем, картофельным салатом и карпом, закурил и лег на диван, «поставив на грудь себе тяжелую книгу». Клим Иванович испытывал потребность встретиться с работами Босха истолкованными словом, встретиться с картинами в пересказе. И он был вправе ожидать этого от монографии, тонко подметив еще в музее, что Босх «как будто не определялся понятием живопись». А встреча с книгой для Самгина — это встреча с давно известным ему соперником и собеседником. Над ним, как мы помним, Клим Иванович умел молча смеяться и не верить ему, с ним он умел молча спорить.

И вот с репродукций монографии чередой на него устремились «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 стоящем 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 каждой картине угрюмые, но все-таки смешные анахронизмы.

⁶ АГ, КГ-изд. 2-31-1.

“Кошмар” — определил Самгин и с досадой подумал, что это мог бы сказать всякий» (XXIV, с. 14).

Ответа нет. Книга не успокоила Самгина.

Не найдя ответа на мучивший его вопрос, Клим Иванович вспоминает: в тексте монографии было указано, что «картины Босха очень охотно покупал злой и мрачный король Испании, Филипп Второй. “Может быть, царь с головой кабана и есть Филипп”, — подумал Самгин. — “Этот Босх поступал с действительностью, как ребенок с игрушкой, — изломал ее и затем склеил куски как ему хотелось. Чепуха. Это годится для фельетониста провинциальной газеты. Что сказал бы о Босхе Кутузов?» (XXIV, с. 14–15).

Так единственный раз, благодаря Босху, Самгин мысленно ставит рядом Филиппа II и Кутузова. Ему одинаково интересно: за что любил Босха деспот Филипп II Испанский и что сказал бы о нем большевик Кутузов. Ответы на вопросы близкие по смыслу Самгин будет искать и ставить, но никогда больше не свяжет их решение с этими двумя именами. Единственное ощущение, которое он испытал, ассоциируя цепочкой (Кутузов, дым отсыревшей папиросы, дым отечества, в отечестве проливается «слишком часто и много» крови ради «попытки выскочить из царства необходимости в царство свободы...», «царство свободы» — это социализм. «Что обещает социализм человеку моего типа? То же самое одиночество, и, вероятно, еще более резко ощущимое...» (XXIV, с. 15), — было ощущение одиночества как «классового чувства». Одиночество в реальной истории прежде, чем одиночество в жизни, — вот что вынес Самгин из странного сопоставления Филиппа II со Степаном Кутузовым, размышляя о живописи Босха в Берлине.

И все же почему Кутузов? Быть может потому, что Кутузов хочет «соединить несоединимое» в политической жизни и судьбе России, как это сделал Босх на своих полотнах? Перед «темноватым квадратом» картины Босха Клим Самгин стоит как перед рентгеновским аппаратом. Босх выветил в Самгине главное — то, что и для самого Клина Ивановича было туманным, сокровенным, — его желание соединить в России части политического целого так, как захотел бы он, Самгин, соединить «правильно», не так, как хочет Кутузов, — а в несоединимых людях — найти общее, которое объясняло и упрощало бы их. Ведь «большинство людей — только части целого, как и на картинах Иеронима Босха. Обломки мира, разрушенного фантазией художника» (XXIV, с. 20). Босх пугал, ибо казался Самгину «двойником», зеркалом механизма его психики.

Итак, фраза о «царе с головой кабана и рогами козла» является, пожалуй, переломной для существования Босха в художественном мире романа. От этого персонажа картины у Самгина возникает ощущение подтекста. Ведь первоначально Самгин воспринимает Босха как художника.

Его картины удивляют. Они ни на что не похожи. Они «засели в голове» и требуют культурной адаптации. Далее, — Босх становится достоянием жизни сознания главного героя романа, — и, освоенный этим сознанием, понятый настолько, насколько это возможно для данного «воспринимающего сознания», уже определяет собой другие явления. Это, прежде всего, явления социальной жизни, затем пейзажи и портреты персонажей. Сущность творчества Босха, воспринятая Самгиным, в том числе из подтекста его картин, становится художественным приемом, предназначенным для психологической характеристики.

Однако на каком-то этапе чтения фрагмента о Самгине в Берлине начинает казаться, что жизнь Босха в его, Самгина, сознании кодирует целые темы, что имя Босха является ассоциативным символом этих тем. На такую мысль наталкивает следующее наблюдение. Размышления Клима Ивановича, даваемые Горьким всегда в кавычках, перемежаются с описанием настроения Самгина во время этих размышлений. Описания контрастны по интонации: «рефлексия» героя, по сути, трагична, в то время как авторская оценка состояния и настроения Клима Ивановича в момент размышления — иронична. Это создает «снижающий» эффект: серьезность затронутых в размышлениях героев вопросов как бы затушевывается, и читательское восприятие скользит мимо этого вопроса, мимо темы и может так скользить вечно, следя лишь за внешней канвой событий. Но все же контраст между серьезностью темы размышления героя и ироническим восприятием этих размышлений автором обращает на себя внимание и заставляет задуматься. В романе существует еще один способ кодирования темы — это прямой вопрос. Вот Самгин вспоминает, что «картины Босха очень охотно покупал злой и мрачный король Испании, Филипп Второй» и спрашивает себя, глядя на одну из репродукций: «Может быть царь с головой кабана и есть Филипп...» (XXIV, с. 15). Следующий вопрос, который задает сам себе Самгин: «Что нравилось королю Испании в картинах Босха?» (XXIV, с. 15)

Конечно, мы можем ответить на этот вопрос для себя, но не мы ставим этот вопрос перед собой, а герой романа. И он оставляет вопрос без ответа, хотя бы элементарного. Вместо этого Самгин задает себе следующий вопрос: «Что сказал бы о Босхе Кутузов?» В связи этих прямых вопросов, обращенных героем к самому себе и обнаруживается тема, требующая раскрытия, — эта тема «художник и власть». Она рождается в Самгине из «толчков непонятной тревоги». Этот вопрос не дает ему уснуть. Нам не известен ход мыслей героя. Мы можем о нем лишь догадываться. Вопрос задал тему в закодированном виде, а ее раскрытием является «цитатность имен и сюжетных положений»⁷: Босх — художник, Филипп II — деспот.

⁷ Гинзбург Л. О литературном герое. М.: Сов. писатель, 1979. С. 43.

Напрашивается вопрос: сложилось ли у Горького восприятие художественной системы Босха в процессе тщательного изучения его наследия, или постижение художественного мира полотен Босха произошло интуитивно, эмпирически? Имеются лишь скупые архивные свидетельства, дающие возможность получить некоторое представление о том, как происходило знакомство Горького с Иеронимом Босхом.

Имя Иеронима Босха появляется в четвертой, последней части романа «Жизни Клима Самгина». К работе над ней Горький приступает в конце 1932 г., спустя 2,5 года после окончания первых трех. Однако имеются и более ранние свидетельства интереса Горького к творчеству Босха. Вероятно, некоторые его картины он видел в берлинском музее живописи, с остальными познакомился в репродукциях. Точных сведений о том, какие именно картины видел Горький в Берлине, мы не имеем. Комментаторы романа «Жизнь Клима Самгина» предполагают, что в четвертой части романа Самгин знакомится в музее либо с «Искушением св. Антония», либо с картиной «Grotteske Figuren» («Греческие фигуры») (XXV, с. 446).

Известно также, что в 1906 г. в Берлинском музее живописи экспонировалась картина Босха — «Святой Антоний с горным ландшафтом и фантастическими фигурами», а в 1907 г. музей приобрел вторую его картину: «Святой евангелист Иоганн на Патмосе», однако неизвестно, застал ли Горький в 1922 г. в экспозиции музея именно эти картины.

Итак, когда впервые и какие картины Босха увидел Горький — неизвестно. Можно говорить лишь о том, что Горький знал и имел в своей библиотеке репродукции Босха и монографию о нем. У сына он подмечал похожие наклонности к гротеску. 25 декабря 1922 г. он пишет Е. П. Пешковой, что Максим обнаруживает оригинальные способности «сочинять сумасшедшие картины в стиле Босха»⁸. В 1924 г. Горький дарит сыну на Рождество альбом Босха с дарственной надписью: «Подарок отца на елку: 25.X II.24». Это книга Курта Пфистера (Pfister K. Hieronymos Bosch-Potsdam: Gustav Kiepenhever Verk, 1922)⁹. А после смерти Максима Алексеевича пишет о нем Р. Роллану: «...Он был даровит. Обладал своеобразным, типа Иеронима Босха, талантом художника...»¹⁰

В процессе работы над романом «Жизнь Клима Самгина» Горький жадно ищет и требует от своих друзей и знакомых книг о творчестве Босха. В ответ на «ругань» Горького (Будберг не выполнила его поручений относительно книг), Мария Игнатьевна отвечает в декабре 1932 г. из Эстонии:

⁸ АГ, ПГ-рл. 30–19–655.

⁹ АГ, Дн-Г-кн. 6–29–3.

¹⁰ АГ, ПГ-ин. 60–6–58.

«...Тер обещал послать книжки и монографию о Босхе Pfister'a»¹¹. В марте 1933 г. она же пишет из Лондона: «...Но вот, например, и относительно Bosch'a: Hachette никогда не издавал монографии о нем, так мне, по крайней мере, сказали в Париже у них. Здесь я нашла не очень хорошее, но крупное издание, стоящее 6 фунтов. Послать Вам его? Напишите...»¹² В конце февраля 1936 г. Горький получает из Лондона от М. И. Будберг два письма подряд. В одном — она пишет: «...Посылаю Вам Босха, найденного в Париже. Кажется то, что вы хотели»¹³.

В ноябре 1935 г. Горький посылает П. П. Крючкову переведенный на русский язык ответ Ромена Роллана на свое письмо, из которого следует, что Алексей Максимович обратился к Роллану с просьбой сообщить ему библиографические данные о книгах, посвященных Иерониму Босху. П. П. Крючкову пересылается роллановский список биографий Босха, вышедших к тому времени на французском и немецком языках. Это книги М. Госсара (Жером Бош, Лилль, 1907); П. Лафона (Иероним Бош, Брюссель, 1914), Вальтера Штюрмейера (И. Бош, Мюнхен, 1923) и Макса Фридлендера (Геертген ван Гаарлем и Иероним Бош, Берлин, 1927). Список литературы снабжен припиской Горького: «Дорогой П/етр/ П/етрович/ — пожалуйста, вышлите мне эти книги, — если возможно — скорее! А/лексей/ П/ешков /»¹⁴. Мы не располагаем свидетельствами о том, что Горький получил и прочел книги из роллановского списка, однако в ткань горьковского романа живопись Босха вошла.

Самгин, как мы видим, определяет для себя его живописью явления социальной жизни. Однако большой интерес представляет также сопоставление полотен художника с пейзажем и портретом у Горького, ибо, как уже отмечалось выше, «цитаты» из его полотен становятся художественным приемом, предназначенным для психологической характеристики.

Горький воссоздает действительность, используя живописные образы. Пример тому — изображение природы, имеющее много точек соприкосновения с нидерландской пейзажной живописью. Для того чтобы лучше ощутить разницу в пейзажных зарисовках между романом «Жизнь Клима Самгина» и произведениями более ранними, сравним их с описанием пейзажа «Сказок об Италии» и проследим эволюцию Горького. В «Сказках об Италии» Горький смотрит на природу как уральский подмастерье, который в детстве с избытком налюбовался самоцветными камнями, яшмами и сердоликами; наслушался народных сказок; настоялся в церквях и храмах

¹¹ АГ, КГ-рзн. 1-157-252.

¹² АГ, КГ-рзн. 1-157-256.

¹³ АГ, КГ-рзн. 1-157-283.

¹⁴ АГ, ПГ-рл. 21а-1-459.

в тесноте и свечном мерцании тяжелых чеканных серебряных и позолоченных окладов. Ощущение природы как мастерской, как чего-то рукотворного (из-за овеществленных сравнений цвета) присутствует в ранних горьковских пейзажах:

«Если смотреть на остров издали, с моря, он должен казаться подобным богатому храму в праздничный день; весь чисто вымыт, щедро убран яркими цветами, всюду сверкают крупные капли дождя — топазами на желтоватом молодом листе винограда, аметистами на гроздьях глициний, рубинами на кумаче герани, и точно изумруды всюду на траве, в густой зелени кустарника, на листе деревьев» (X, с. 147).

Позже подобное сравнение стало для Горького невозможным, но «овеществление» цвета сохранилось и перешло на качественно новую стадию. В романе «Жизнь Клима Самгина» Горькому уже свойственно ощущение фактуры цвета: Москва — «чудовищный пряник», «рыхлый», «припудренный опаловый пылью» (взгляд Клима Самгина), и она же — «парчовый город, богато расшитый золотистыми пятнами церковных глав» (взгляд Константина Макарова) (XXI, с. 269). Снежный пригорок в Русь-городе «пышно окутан серебряной парчей» (XXIII, с. 124). В Петербурге — «желтоватый туман за окном, аккуратно разлинованный проволоками телеграфа», напоминает о «старой нотной бумаге» (XXI, с. 201). Часто встречается эпитет «жирный», применительно к огню. Например, «масляные», «жирные» блики огня на речной глади.

Пейзаж редко встречается в романе. Это обусловлено его структурой. Читателю романа передается только то, что может воспринимать Клим Самгин и только тогда, когда он это может делать. Поэтому изображение факта реального мира (действительности), окружающего Самгина (например, Клим рассматривает картину, незнакомого человека, ту или иную местность), одновременно является характеристикой самого Клина через способ восприятия наблюдаемого им факта. Внутренняя «раздробленность» героя ярко проявляется и в восприятии им природы, а значит и в пейзажных фрагментах романа. Эта «раздробленность» выражается в том, что Самгин не любит природу и не чувствует гармонического слияния с ней. Клим с детства не чувствует потребности в сближении с природой. В зрелые годы всеобщее восхищение ее красотами даже будут вызывать у него раздражение. Обнаружив в себе это чувство, Самгин предположит, что «равнодушие к природе внушила ему Лидия Варавка своею враждебностью к ней» (XXI, с. 269). Такова позиция героя.

Отсюда изображения природы в романе кажутся абсолютно чуждыми авторскому чувству. Они бесстрастно-объективны. Избранная повествовательная манера лишает их «романтической пышности вольной природы», свойственной полотнам западноевропейских романтиков. Не прелят

они изысканными сравнениями и тонкими суждениями о цвете, ибо их предназначение — дать скупую, но выразительную декорацию последовательному ряду «сцен», или послужить поводом для диалога-спора персонажей. Таковы как сельские, так и городские пейзажи. Описания города как пространства встречаются у Горького довольно редко, хотя основное действие романа «Жизнь Клима Самгина» разворачивается именно в городах, — Нижнем Новгороде, Петербурге, Москве, Берлине, Женеве, Париже и Риге, в маленьких провинциальных городках. Если же городской пейзаж и появляется на страницах романа, то большей частью характеризует город с отрицательной стороны.

В городском пейзаже, как правило, подчеркивается духота, безликость, равнодушие, или мещанская сытость города. Так характеризуется Берлин, Петербург, Москва и родной город Клима. Чаше детали городского пейзажа даются обобщенно мимоходом: «туманный вечер», «крыльцо неприглядного купеческого дома» (XXI, с. 199), или так: «окно комнаты смотрит на кирпичную стену», или «стена трехэтажного дома, густо облеплена заплатами многочисленных вывесок» (XXI, с. 201).

Осмысление сельского пейзажа у Горького невозможно без сопоставления с традицией голландского пейзажа, берущей свое начало у Босха и Брейгеля. Очевидно, что для Горького общая идея пейзажа выражается в первую очередь через его композицию, ведь именно пространственная композиция наиболее повествовательна. Здесь для него композиция важнее колорита.

В пейзажах Горького также несколько планов, он, как и голландцы, также испытывает потребность в построении «панорамической» композиции с «завышенным первым планом»¹⁵.

«В лесу, на холме, он <Клим. — Е. М.> выбрал место, откуда хорошо видно было все дачи, берег реки, мельницу, дорогу в небольшое село Никонново, расположенное недалеко от Варавкиных дач, сел на песок под березками и развернул книжку... Но читать мешало солнце, а еще более — необходимость видеть, что творится там, внизу.

Около мельницы бородатый мужик в красной рубахе, игрушечно маленький, конопатил днище лодки, гулкие удары деревянного молотка четко звучали в тишине. Такая же игрушечная баба, встряхивая подолом, гнала к реке гусей. Двое мальчишек с удочками на плечах идут берегом, один — желтенький, другой — синий. Вот шагает Макаров, размахивая полотенцем, подошел к мосткам купальни, свесил босую ногу в воду, выдернул и потряс ею, точно собака. Затем лег животом на мостки поперек их, вымыл голову, лицо и медленно пошел обратно к даче, вытирая на ходу волосы: казалось,

¹⁵ Кащук Л. Творческий метод Питера Брейгеля Старшего // Панорама искусств. М.: Сов. художник, 1985. № 8. С. 65.

что он, обматывая полотенцем голову, хочет оторвать ее на берегу реки стоял Турбоев и, сняв шляпу, поворачивался, как на шарнире, вслед Алине Теплеповой, которая шла к мельнице. А влево, вдаль, на дороге в село, точно пыла над землей тоненькая, белая фигурка Лидии» (XXI, с. 326).

Безусловно, здесь можно говорить лишь о композиционном сходстве. С большой осторожностью — о сходстве «социального звучания пейзажа» (выражение Б. Виппера), но ни в коем случае не о философском, мировоззренческом отождествлении «модели мира», изображенного Босхом, с «панорамическим» пейзажем горьковского романа. Сравнивая символику пейзажных планов его полотна с пейзажами Горького, можно лишь утвердиться в том, что философского и мировоззренческого отождествления не может быть еще и потому, что пейзаж у Горького — лишь фрагмент эпического полотна романа, в его функцию не входит сжатая характеристика «модели мира», в то время как у Босха — картина есть идейное целое, а не фрагмент.

Таким образом, сходство изобразительных планов, существующее между пейзажами Босха и Горького, не означает и не может означать внутреннего, т. е. философского родства. Причем, если в пейзаже это родство проявляется наиболее непосредственно (через «пейзажно пространственные» решения в романе), то в обрисовке портрета, социальных отношений и явлений в обществе Горький, используя реминисценции из Босха, проявляет свое зачастую неожиданное восприятие его живописи. Оно свидетельствует о том, что от подлинной трактовки сюжетов и символов картин Босха Горький далек, а с тонкостями современного ему искусствоведческого анализа был знаком недостаточно.

Для портретов персонажей, описания толпы или группы людей в последней части романа Горький избирает более жесткую гротесковую манеру. Теперь его персонажи, увиденные глазами «усталого», «разбитого» и «встревоженного» Клима Ивановича Самгина, отдельными чертами, движением, позой или сумрачным колоритом словесного письма, порой напоминают персонажи босховских картин. Вот Самгин едет в Ригу:

«Вагон был старый, изъездился, скрипел, гремел и подпрыгивал до того сильно, как будто хотел соскочить с рельс. Треск и судороги его вызвали у Самгина впечатление легкости, ненадежности вагона, туго нагруженного людьми. Три лампочки — по одной у дверей, одна в середине вагона — тускло освещали людей на диванах, на каждом по три фигуры, люди качались, и можно было подумать, что это они раскачивают вагон» (XXIV, с. 413). У человека в вагоне лицо напоминает «благородную морду датского дога». «Сумрак показывал всех людей уродливыми, и это очень совпадало с настроением Самгина» (XXIV, с. 413). Он чувствовал, что опускается в «бессмыслицу Иеронима Босха» (XXIV, с. 413).

А вот Клим Иванович в Петрограде на квартире одного из членов Союза докладывает о своей поездке в небольшом собрании. Его слушают «десятка два мужчин и дам». Один из слушателей, названный Тагильским «мудрецом», «сидел на стуле и, подсакивая, размахивая руками, ошупывая себя, торопливо и звонко выбрасывал слова... Его лицо, слепленное из мелких черточек и густо покрытое черным волосом, его быстро бегающие глаза и судорожные движения тела придавали ему сходство с обезьяной “мартышкой...” он непрерывно говорил, подсакивая, дергаясь, умоляюще складывая ладони, разводя руки, обнимая воздух, черпая его маленькими горстями, и казалось, что черненькие его глазки прячутся в бороду, перекатываясь до ушей, опускаясь к ноздрям. “В нем есть нечто от Босха, от гротеска”, — нашел Самгин, внимательно слушая тревожный звон слов» (XXIV, с. 453).

Массовые сцены романа, всегда людные и в предыдущих частях, сейчас написаны эксцентрично, жизненное пространство до отказа заполняется мелкими фигурами разных людей, обозначенных, подобно босховской манере, с подчеркнутой социальной точностью. Таково описание июльской манифестации по Невскому к Зимнему дворцу (XXIV, с. 367–369).

Всегда, когда нужно «объяснить необъяснимое», Горький опирается на Босха. Наблюдая парад кокоток в Булонском лесу, Самгин думает: «Нужен дважды гениальный Босх, чтоб превратить вот такую действительность в кошмарный гротеск» (XXIV, с. 87).

В финальной сцене романа Самгин, находящийся на ступеньках Таврического дворца, всматривается «в лицо толпы» и пытается вылепить из массы костлявых, чумазых, закоптевших, мохнатых лиц 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...» «...Нет, — каким должен быть вождь, Наполеон этих людей? Людей, которые видят счастье жизни только в святости?» (XXIV, с. 565).

Напомним, что с именем Босха в романе связаны две темы: обличение мещанства и тема «художник и власть». Несомненно одно: социальное чутье превалирует над культурой восприятия живописных полотен. Ощущение хаоса и распада, свойственное переломным эпохам, нашло свое выражение в сравнении Горьким современной ему эпохи с фантастическим миром Босха: «...Иероним Босх формировал свое мироощущение смело, как никто до него не решался...» — думает Самгин (XXIV, с. 55).

Ощущение одиночества, измельчения человека и всеобщего распада окружающего — главные ощущения для Самгина последней части романа. Самгин, явившийся по воле автора наблюдать «разлом» прежнего и рождение нового мира, такой Самгин изнутри раскрыт живописью Иеронима Босха.

ГОРЬКИЙ И НИЦШЕ¹

В статье ставится вопрос о влиянии философии Ницше на Горького.

Ключевые слова: Горький, Ницше, философия

1. Ницшеанский пласт в «Исповеди» М. Горького

Вопрос о степени влияния Ницше на М. Горького стал с самого начала творчества писателя предметом исследований и полемики (в статьях Н. Минского, Н. Михайловского, М. Гельрота, Д. Мережковского, А. Луначарского, В. Воровского и др.²). Сразу подмеченное современной критикой, а затем преуменьшенное советскими горьковедомы (после 1928 г.) на основе поздних высказываний самого Горького о Ницше и вследствие использования ходячих идей философа идеологами нацизма³, влияние Ницше на Горького обычно рассматривается преимущественно по отношению к ранним рассказам Горького да и к образу Якова Мякина, притом чаще всего в общих чертах⁴. В работах о Ницше и Горьком «Исповедь» не упо-

¹ Первая публикация: Человек и мир в творчестве М. Горького // Горьковские чтения 2006 года. Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского университета, 2008. С. 35–39.

² Сокращенные ссылки:

Г-30: М. Горький. Собрание сочинений в 30 томах. М., 1949–1955.

Г-25: М. Горький. Полное собрание сочинений. Художественные произведения: в 25 томах. М. Наука, 1968–1976.

Письма: М. Горький. Полное собрание сочинений. Письма: в 24 томах. М. Наука, 1997.

См. Библиографию в конце данной статьи.

³ См. Крутикова Н. Е. В начале века. Горький и символисты. Киев, 1978 (гл. «У истоков мифа», с. 120–201).

⁴ Betty Y. Forman. Nietzsche and Gorky in the 1890s: The case for an early influence // Western Philosophical Systems in Russian Literature (ed. A. M. Mlikotin), Los Angeles: University of Southern California Press, 1979. С. 153–164; Nietzsche in Russia (ed. By B. G. Rosenthal). Princeton University Press, 1986 (ирецензия Р. Ю. Данилевского. Русская литература. 1988. № 4. С. 232–239); Béla Lengyel. Der Mensch Gorkis und Nietzsches Übermensch. Ein hermeneutischer und ideengeschichtlicher Vergleich // Acta

минается⁵. Тем не менее повесть содержит прямые отсылки к Ницше и ряд ницшеанских мотивов.

Начнем с прямых (хотя и без кавычек) цитат. Их, по крайней мере, две, и обе — из «Веселой науки». Они не отмечены в примечаниях «Полного собрания сочинений» в 25 томах (Г-25, т. 9; дальше указывается страница в этом томе):

При первой встрече с Матвеем Иегудиил спрашивает его, указывая на землю:

«— Это что?

— Земля.

— Нет! Выше гляди!

— Трава, что ли?

— Еще выше!

— Ну, тень моя!

— Тень тела твоего, — говорит, — а думы — тень твоей души! Чего боишься?» (с. 335–336).

В «Веселой науке» изречение 179 гласит: «Мысли. Мысли суть тени наших ощущений — всегда более темные, более пустые, более простые, чем последние⁶».

Вторая цитата еще очевиднее: заводской учитель Михайла говорит Матвею:

«— Разрушают народ, едино истинный храм Бога⁷ живого, и сами разрушители гибнут в хаосе обломков, видят подлую работу свою и говорят: страшно! Мечутся и воют: где Бог? А сами умертвили его» (с. 359).

Здесь — отголосок речи «безумного человека» из изречения 125 в той же «Веселой науке»:

«Безумец вбежал в толпу и пронзил их своим взглядом. «Где Бог? — воскликнул он. — Я хочу сказать вам это! Мы его убили — вы и я! Мы все его

Litteraria Acad. Sci. Hung. 1988. т. 30 (3–4). С. 191–209; Колобаева Л. Горький и Ницше // Вопросы литературы. 1990. № 10. С. 162–173; Hans Günther. Der sozialistische Übermensch. Maksim Gor'kij und der sowjetische Heldenmythos. Stuttgart — Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1993; Басинский П. В. К вопросу о «ницшеанстве» М. Горького // Известия Академии наук, серия литературы и языка. 1993. т. 52, № 4. С. 26–33.

⁵ Автор единственной современной монографии об «Исповеди» пишет о «Горьком и Ницше», но не связывает эту тему с повестью (Никитин Е. Н. «Исповедь» М. Горького. М.: ИМЛИ, Наследие, 2000. С. 13–15, 84–91). Некоторые параллели между Иегудиилом и Заратустрой приводит Edith W. Clowes в своей книге *The Revolution of Moral Consciousness. Nietzsche in Russian Literature 1890–1914*. Northern Illinois University Press, 1988. С. 212–214 (русский перевод: Ключ Э. Ницше в России. Революция морального сознания. СПб.: Академический проект, 1999).

⁶ Цитируется по переводу К. А. Свасьяна (Ф. Ницше Ф. Сочинения в 2 т., т. 1, М.: Мысль (Литературные памятники), 1990. С. 608).

⁷ В Сборнике товарищества «Знание» (1908, кн. 23), Бог везде с заглавной буквой.

убийцы! Но как мы сделали это? Как удалось нам выпить море? <...> Бог умер! Бог не воскреснет! И мы его убили! Как утешимся мы, убийцы из убийц! Самое святое и могущественное Существо, какое только было в мире, истекло кровью под нашими ножами — кто смоеет с нас эту кровь? <...> Не должны ли мы сами обратиться в богов, чтобы оказаться достойными его?⁸»

Эти примеры характерны для метода Горького, произведения которого напичканы более или менее скрытыми цитатами, взятыми отовсюду из многочисленных авторов, и которые показывают скорее начитанность самого Горького, дидактизм его персонажей–носителей идей, чем последовательное «влияние» того или другого мыслителя: после ссылки Иегудиила на Ницше идет шопенгауэровская мысль⁹; после упоминания о смерти Бога Михайла вспоминает речи Ионы о «дроблении» народа, — выражение типичное для Богданова, — «кумира» Горького¹⁰.

Упоминая известный ницшеанский тезис о смерти Бога, Михайла, как и «безумец», не одобряет такого уничтожения Бога, ибо для него Бог — это народ. Не отдельные сильные личности призваны стать богами, а сам народ с его волей становится воплощением божественных качеств.

Кроме этих прямых отсылок к Ницше, «Исповедь» содержит ряд ницшеанских мотивов. Путь Матвея можно разделить на три этапа: богоискательский, богоборческий и богостроительский или боготворческий. Богоборческие мотивы имеют много общего с мотивами «Антихриста» Ницше¹¹. Нападки горьковских рупоров (в том числе монаха-вольнодумца Антония, для которого, как и для Фейербаха, Бог — «сон души» человека) против «чёрного Бога», выхолащивающего человека, против религии как «страх перед лицом жизни» (с. 322), напоминает критику христианства и его аскетического пути у Ницше:

«Христианское понятие о божестве (Бог как Бог больных, Бог как паук, Бог как дух), это понятие есть одно из самых извращённых понятий

⁸ Ницше Ф., Сочинения в 2 т., т. 1. С. 592.

⁹ «Мир, в котором живет человек, зависит прежде всего от того, как его данный человек понимает, а следовательно, от свойств его мозга: сообразно с последним мир оказывается то бедным, скучным и пошлым, то наоборот, богатым, полным интереса и величия» (Шопенгауэр А. Афоризмы житейской мудрости, гл. 1, Основное деление). Ср. «Исповедь», с. 337: «не то важно, как люди на тебя смотрят, а то, как ты сам видишь их».

¹⁰ «Вижу Луначарского ежедневно <...> Вообще он и Богданов — мои кумиры» (письмо Горького Р. П. Аврамову от 16(29) ноября 1907. Письма. Т. 6. С. 109). См. Богданов А. Собираение человека [1904] // Вопросы социализма. Работы разных лет. М.: Политиздат, 1990. С. 33 след.

¹¹ Книга была дважды переведена на русский язык в 1907 г. Экземпляр Горького носит пометки (см. Крутикова Н. Е. В начале века. Горький и символисты. С. 159–160). Мы все их привели в нашей статье *Qu'nest-ildel'influencede Nietzschesur Gor'kij?* // *Slavicaoccitania*, Toulouse. 2006. № 22. С. 401–426

о божестве, какие только существовали на земле. <...> Бог, выродившийся в противоречие с жизнью, вместо того чтобы быть её просветлением и вечным её утверждением! Бог, объявляющий войну жизни, природе, воле к жизни! Бог как формула всякой клеветы на “посюстороннее“, для всякой лжи о “потустороннем“! Бог, обожествляющий “ничто“, освящающий волю к “ничто“!¹²»

Исходя из борьбы Ницше против ложных представлений о Боге, против «идолов», которые подменили его, Горький не отвергает ни идею Бога, ни необходимость религии, а пересоздаёт ее в образе не «сверхчеловека», а коллективного бога, одновременно напоминающего понятие народа-богоносца у Шатова («Бог есть синтетическая личность всего народа») и обожествление потенции народа у утопических социалистов (Мишле, Леру) и у Фейербаха (*Populus homini deus est*: Народ — бог для человека). И в отличие от Фейербаха и Ницше, для Горького Бог — создан на бессилием людей, а «от избытка сил», и живет в каждом человеке (с. 341).

Ряд других мотивов имеют аналогичное значение у Горького и у Ницше: мотив детей (который присутствует уже в «Матери» и в эпилоге «Братьев Карамазовых»), способных создавать новые ценности¹³; критика «хозяев жизни» (Горький противопоставляет им человека — «хозяина земли»); критика христианской морали (в образах Тани-проститутки и Христины-клирошанки).

Наконец поведение и образная, афористическая речь проповедников и пророков новой веры сильно напоминают Заратустру. За Иегудиилом, бойким как козёл, с дионисийским началом, выступает образ Заратустры, как и за Матвеем, проповедующим и пророчествующим на площадях после пребывания на заводе. Веселье Лариона и Иегудиила соответствует ницшеанскому *Heiterkeit* и противостоит *ressentiment* (это слово, которое Ницше употребляет по-французски, обозначает ненависть к внешнему миру, якобы присущему монахам); смех и отсутствие страха у «пророков», с которыми Матвей общается на заводе и впоследствии, тоже характерны для Заратустры, как и лейтмотив огня, пламени нового откровения, которое захватывает Матвея¹⁴.

Как видно по этому беглому обзору ницшеанских мотивов в «Исповеди», Ницше остаётся значимой фигурой и после того, как Горький пре-

¹² Ницше Ф. Сочинения в 2 т. Т. 2 («Антихрист», § 18, перевод В. А. Флёповой). Воля к «ничто» и есть «нигилизм», против которого выступает и Горький.

¹³ Ср. «Так говорил Заратустра» (гл. «О трёх превращениях»): «Дитя есть невинность и забвение, новое начинание, игра, самокатящееся колесо, начальное движение, святое слово утверждения». В «Исповеди» заводские дети любознательны и все время играют.

¹⁴ См. стихотворение Ницше «Ессе homo» в конце Пролога в стихах «Весёлой науки».

одолеет соблазн сверхиндивидуализма. Как философский эклектик Горький оперирует понятиями и мотивами, которые были распространены в его время. Среди них ницшеанские мотивы занимают важное место. Горький свободно обращается к ним (и с ними), присваивая их (это относится прежде всего к критике религии) или отвергая их, и сочетая их с социальными и марксистскими идеями¹⁵. В этом сочетании (свойственном и Луначарскому) — главная оригинальность Горького:

«А. В. Луначарский, как и А. М. Горький, никогда не был ницшеанцем в строгом смысле слова. Но он, как и многие в русском духовном ренессансе начала XX века, был захвачен ницшеанским порывом отвержения старых и созидания новых ценностей, раскрепощающих человека в аспекте свободного художественного и философского творчества, но еще более — в аспекте творчества социального и политического. Этот небольшой доводок к традиционному (богемному) ницшеанству и предопределил его далеко не случайный синтез (захват, сцепление) с другим популярным течением российской общественной мысли — русским марксизмом»¹⁶.

Пример этого синтеза — бог Иегудила, «бог красоты и разума, справедливости и любви» (с. 341), который соответствует только наполовину категориям философии Ницше (красота и разум).

Философский подтекст «Исповеди» и вообще других произведений Горького (за исключением «Жизни Клим Самгина») еще мало конкретно изучен. Выявленный здесь (частично) ницшеанский пласт представляет собой лишь один слой этой многослойной повести, началам и чаяниям которой Горький останется верным всю жизнь.

2. Маргиналии Горького на страницах «Антихриста» Ницше

Тема «Горький и Ницше» теперь объективно и всесторонне обсуждается в литературе о Горьком. Высказывания самого Горького, следы ницшеанства в раннем творчестве писателя, оценки ранней критики служат основной базой для исследования данной темы. Но еще не проведен систематический анализ маргиналий Горького на страницах прочитанных им переводов Ницше. Экземпляр «Антихриста» Ницше, хранившийся в Личной библиотеке А. М. Горького в Доме-музее Горького в Москве¹⁷ содер-

¹⁵ Отметим всё-таки критику экономического детерминизма марксизма в устах Михайлы (с. 361).

¹⁶ Жукоцкий В. Д. О тождестве противоположностей. К диалогике ницшеанства и марксизма в России // *Общественные науки и современность*. 2002. № 4. С. 125–144 (цит. по: <http://archive.fo/Ciocrp>). См. *Hans Günther. Der sozialistische Übermensch. Maksim Gor'kij und der sowjetische Heldenmythos*. Stuttgart — Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1993.

¹⁷ Фр. Нитче. Антихрист. Перевод Н. Н. Полилова. Кн-во Прометей. СПб 1907 (Личная библиотека А. М. Горького в Москве. Описание. Т. 1. М. 1981. № 95

жит 35 помет. По всей вероятности, книгу Горький прочел, с карандашом в руке, при ее выходе: в «Исповеди» есть отсылки к «Антихристу».

Маргиналии (заметки на полях книги) Горького сводятся главным образом к вертикальным линиям, проведенным красным карандашом напротив строк или абзацев книги (на 28 страницах книги из 157). Если трудно определить, какое отношение писателя к прочитанному означают эти черточки, то по ним можно судить о темах или мыслях, которые привлекли внимание писателя. Главная группа относится, естественно, к критике христианства. Это главная тема книги, и она всегда занимала Горького.

Вот то, что подчеркивает Горький:

Быть может оно [христианское понятие «Бог»] представляет собою даже мерило глубины нисходящего развития божественного типа. Бог, выродившийся в противоречие жизни, *вместо того, чтобы быть ее прославлением и вечным Да!* (§ 18, с. 35; напротив этих строк Горький поставил NB на полях).

Как должны мы презирать религию, которая не хочет освободиться от суеверного понятия «душа»! которая делает «заслугу» из недостаточного питания! Которая борется со здоровьем, как с врагом, дьяволом, искушением! Которая внушила себе, что можно носить «совершенную душу» в теле подобном трупу, для чего ей понадобилось смастерить себе новое понятие «совершенства», нечто бедное, болезненное (§ 51, с. 118).

Номер 41-й главы (с. 88) обведен красным кругом. Тема главы — о жертве «невинного за грехи виновных» и о роли апостола Павла в этом толковании христианства: «Какое страшное язычество! — восклицает Ницше. — Ведь Иисус уничтожил самое понятие «вины»¹⁸, — он отвергал всякую пропасть между Богом и человеком, он переживал это единство Бога и человека, как свою «благую весть»... А не как преимущество! — С этих пор в тип Спасителя шаг за шагом входит учение о суде и втором пришествии, учение о смерти, учение о воскресении, которым выкрадывается все понятие «блаженства», вся единственная реальность евангелия — в пользу состояния после смерти!..»

В другом месте Горький отметил следующие слова о теологах:

В ком течет кровь теолога, тот заранее относится ко всем вещам криво и нечестно (§ 9, с. 16).

Горький еще отмечает следующий перечень «грехов» христианства:

Христианству понадобилось варварские понятия и ценности, чтобы подчинить себе варваров: таковы принесение в жертву первенцев¹⁹, *пи-*

(ИНБ 4215). Благодарю Л. А. Спиридонову и С. М. Дёмкину за их любезную помощь.

¹⁸ В гл. 33 (с. 71) Горький поставил вопросительный знак напротив следующего утверждения Ницше: «Во всей психологии “евангелия” отсутствует понятие вины и наказания; равным образом понятие награды».

¹⁹ В оригинале: *das Erstlingsopfer* (см. Второзаконие 12,6).

ть крови во время причащения, презрение к уму и культуре; пытка во всех формах, чувственных и нечувственных; великая пышность культа (§ 22, с. 42).

Повествования о святых представляют собою самую двусмысленную литературу, какая только вообще существует (§ 28, с. 60).

Ницше не идеализирует первых христиан, и Горький это подчеркивает, ничем не отмечая антиеврейское высказывание Ницше:

Мы так же избегали бы знакомство с «первыми христианами», как с польскими евреями: без того, чтобы тут нужна была хоть какая-нибудь отговорка... И те и другие нехорошо пахнут (§ 46, с. 104).

И наконец Горький отметил волнистой линией предпоследний абзац книги:

Я называю христианство одним великим проклятием, одной великой внутренней порчей, одним великим инстинктом мести, для которого недостаточно ядовиты, тайны, подземны, низменны никакие средства, я называю его одним несмываемым позорным пятном человечества... (§ 62, с. 155).

Суждениям Ницше о религии Горький, по-видимому, сочувствует. Он находит у Ницше подтверждение своих основных мыслей, хотя в отличие от Ницше, он не отказывался от самой идеи Бога, понятого в духе Фейербаха²⁰. «Антихрист», в сущности, скорее направлен против исторического христианства, восходящего к апостолу Павлу, против «моралина»²¹ и аскетизма, против христиан, но не против Христа. И эта позиция близка Горькому, и не только в эпоху богостроительства.

Критика исторического христианства тесно связана с понятием Горького о человеке, с его антропологией. Для Ницше (как и для Горького) историческое христианство противоречило «воле к жизни» человека:

Нужно превосходить [überlegen] человечество²² силой, возвышенностью души, — презрением (с. II).

²⁰ См. Архив А. М. Горького. М. 1969. Т. XII. С. 104.

²¹ Т. е. морализма (выражение Ницше). На стр. 20 (§ 11) Горький подчеркнул красной линией выражение «кенигсбергский китаизм» (намек на Канта-моралиста).

²² Заратустра говорил уже то же самое (Так говорил Заратустра, Пролог, гл. 3), и Горький его цитировал в письме сентября 1898 г. к Ф. Д. Батюшкову (без ссылки на источник): «Человек есть нечто такое, что должно быть превзойдено [überwunden]» (Письма. Т. 1. С. 273). В. А. Поссе он говорил: «Это, братец ты мой, здоровосказано!» (Поссе В. А. Мой жизненный путь. М. — Л. 1929. С. 151, цит. в кн.: Ключ Эдит. Ницше в России. Революция морального сознания (1999), с. 172. Это же высказывание отмечено синей чертой в переводе «Заратустры» 1911 г. (Личная библиотека А. М. Горького). В 1935 г. Горький иронизирует над этим учением о сверхчеловеке (Шкапа И. Семь лет с Горьким. М., 1966. С. 288).

Я называю животное, род, индивида испорченным, если он теряет свои инстинкты²³ (§ 6, с. 9).

Христианство приняло сторону всего слабого, низкого, неудачного, оно сделало идеал из противоречия инстинктам самосохранения сильной жизни (§ 5, с. 8).

Религиозный человек думает только о себе (§ 61, с. 152; фраза подчеркнута красной линией).

Ницше отрицает духовный монизм (который, кстати, не присущ христианству), и Горький отмечает фразу черточкой на полях и подчеркивает ее красной линией:

Чистый дух есть чистая ложь (§ 8, с. 15).

Ницше отвергает страдания и, что важно для Горького, сострадание, вопрос о котором лежал уже в основе притчи 1893 г. «О Чиже, который лгал, и о Дятле — любителе истины» и пьесы «На дне»²⁴:

Тот странный и больной мир, в который вводят нас евангелия, — мир словно из русского романа, где как будто происходит rendez-vous отбросов общества, нервных страданий и «детского» идиотизма²⁵ (§ 31, с. 65).

Что хорошо? — Все, что усиливает чувство власти, волю к власти, саму власть в человеке. <...> Что вредоноснее какого-то ни было порока? — Деятельное сострадание ко всем не удавшимся и слабым: — христианство... (§ 2, с. 5)

Нет ничего более нездорового в нашей нездоровой современности, чем христианское сострадание (§ 7, с. 13).

В 30-й главе отмечен второй абзац — критика непротivления злу (с. 60). В связи с этим интересны пометки об учении Будды:

Ни от чего так не обороняется его [Будда] учение, как от чувства мести, нерасположения, ressentiment (§ 20, с. 39).

Он [Будда] применяет против этого [депрессия] свободную жизнь, жизнь странника; праздность и выбор в пище; избегание всего спиртуозного; равным образом избегание всех аффектов, возбуждающих желчь, разгорячающих кровь; никакой заботы ни о себе, ни о других (§ 20, с. 38).

²³ В рассказе «У схимника» (1896) старый аскет говорит молодому автору: «Цени желания твои, — они залог твоего успеха, и чем больше их, тем многообразнее жизнь твоя» (Г-25, т. 2, с. 407).

²⁴ «Основной вопрос, который я хотел поставить, это — что лучше: истина или сострадание? Что нужнее? Нужно ли доводить сострадание до того, чтобы пользоваться ложью, как Лука? Это вопрос не субъективный, а общеполитический. Лука — представитель сострадания и даже лжи как средства спасения, а между тем противостояния проповеди Луки представителям истины в пьесе нет. Клещ, Барон, Пепел — это факты жизни, а надо различать факты от истины. Это далеко не одно и то же» (Г-25, т. 7, с. 617–618, интервью Горького 1903 г.)

²⁵ Намек на романы Достоевского.

Из критики христианства вытекает и критика анархизма:

Анархист и христианин одного происхождения... (§ 57, с. 141)

Между христианином и анархистом можно установить полное равенство: их цель, их инстинкт сводится лишь к разрушению (§ 58, с. 142).

Единственную прямую оценку прочитанного мы находим в конце гл. 48 (с. 111), посвященной отношению Бога к науке²⁶ (древо познания) и его усилиям, чтобы человек не стал всеведущим, как он: «Как это скучно и плохо!» пишет Горький красным карандашом под концом главы. Что он имел в виду? Само содержание главы, или довольно примитивное изложение мифов о древе познания и всемирном потопе? Скорее всего упрощенческий взгляд Ницше.

Более неожиданны суть пометки (красные линии) на полях высказываний с политическими оттенками, которые сводятся к критике догматизма: Убеждения суть тюрьмы (§ 54, с. 127).

Это нежелание видеть так, как видишь, является почти первым условием для людей партийных в каком-либо смысле: партийный человек необходимо становится лжецом. Немецкие историки, например, убеждены, что Рим был деспотией, что германцы принесли в мир дух свободы: какая разница между этим убеждением и ложью? (§ 55, с. 131)

Кого ненавижу я больше всего из современной сволочи? Социалистическую сволочь, апостолов чандалы, подрывающих инстинкт, охоту, чувство удовлетворенности рабочего с его маленьким бытием, — делающих его завистливым, учащих его мщенью... (§ 57, с. 141)

Отмеченные Горьким высказывания Ницше нельзя безоговорочно считать соответствующими мировоззрению русского писателя. Из них видно, прежде всего, какие вопросы занимали его. И в сущности, это те же самые вопросы о человеке и о религии, которые занимали Горького в 90-е годы XIX века и в 30-е годы XX века. При этом надо учитывать разницу, а то и противоположность публичных и частных суждений Горького о Ницше. В тридцатые годы Горький связывает ницшеанство с фашизмом, говорит о «большом» или «сумасшедшем» Ницше (см. речь на Первом съезде писателей). Но в частном письме к князю Д. Святополку-Мирскому, который делал из Ницше декадента, Горький пишет в 1934 г.: «Ницше Вы зачислили в декаденты, но это очень спорно, Ницше проповедовал “здоровье”²⁷». И именно такие места о «сильной жизни» (§ 5, с. 8) он отметил в издании «Антихриста» 1907 г.

²⁶ В предыдущей главе (47, с. 107) Горький отметил слова: «Религия, подобная христианству <...> само собою разумеется, должна быть смертельным врагом “мудрости мира”, т. е. науки».

²⁷ Неизданное письмо от 8 апреля 1934 г., цит. в статье П. В. Басинского, К вопросу о «ницшеанстве» М. Горького // Известия Академии наук, серия литера-

3. Горький и Ницше. Библиография 1898–2018 гг.*

Эта библиография не претендует на полноту. Из работ «Ницше в России» учтены только те, в которых Горькому отведено подобающее место. Не приводятся интернет-публикации (но даны ссылки на электронные версии печатных работ) и авторефераты диссертаций.

1898

МИНСКИЙ Н. М. Философия тоски и жажда воли // Новости. 21 мая. № 138. Статья перепечатана в: Гринберг С. (ред.) Критические статьи о произведениях Максима Горького. СПб, 1901. С. 17–26, и в кн.: Максим Горький: Pro et contra (изд. подготовил Ю. В. Зобнин). СПб: Изд-во Христианского гуманитарного института (Русский путь), 1997. С. 305–314. http://russianway.rhga.ru/upload/main/16_Minsky.pdf

МИХАЙЛОВСКИЙ Н. О г. Максиме Горьком и о его героях // Русское богатство. № 9–10. Перепечатка: Максим Горький: Pro et contra. 1997. С. 325–380 (О Горьком и Ницше см. с. 370–379). http://russianway.rhga.ru/upload/main/18_Mikhailovsky.pdf

1900

МИНСКИЙ Н. М. Фридрих Ницше // Мир искусства. № 19–20. С. 139–147.

ТРОЦКИЙ Л. Д. Кое-что о философии «сверхчеловека» // Восточное обозрение. № 22, 30 декабря. И в: Троцкий Л. Д. Сочинения. М., 1926. Т. 20 (Проблемы ультуры. Культура старого мира); <http://www.marxists.org/russkij/trotsky/1926/trotl468.htm>

1903

ГЕЛЬРОТ М. В. Ницше и Горький (Элементы ницшеанства в творчестве Горького) // Русское богатство. № 5, часть II. С. 24–68. И в: Максим Горький: Pro et contra. 1997. С. 381–429. http://russianway.rhga.ru/upload/main/19_Gelrot.pdf

1931

МИХАЙЛОВСКИЙ Б. В. Ницше в России // Литературная энциклопедия. Т. 8, стб. 105–108.

туры и языка. 1993. Т. 52, № 4. С. 31. См.: Спиридонова Л. М. Горький: новый взгляд. М. 2004. С. 200.

*Впервые напечатано как приложение к статье M. Niqueux, Qu'en est-il de l'influence de Nietzsche sur Gor'kij? // Slavica occitania, Toulouse. 2006. № 22. С. 401–426. Печатается с дополнениями.

1953

PÉRUS Jean. Les débuts de Gor'kij en France et l'influence de Nietzsche // Revue de littérature comparée. T. 27, № 2. С. 160–168.

1966

ПИСКАНОВ Н. К. Идейная история поэмы М. Горького «Человек»: Ницшеанские мотивы в раннем творчестве Горького и их преодоление // Вопросы русской литературы. Львов. 1966. Вып. 2. С. 5–40.

1967

ГОРБАЧЕВ В. В. О философско-этических взглядах раннего А. В. Луначарского (Горький и Ницше) // Ученые записки Московского областного пед. института. 1967. Т. 192 (философия). Вып.10. С. 511–532.

1969

KLINE George L. Nietzschean Marxism in Russia // Adelman F. S. (ed.), Demythologizing Marxism. Boston/TheHague. С. 166–183.

1974

МАКАРОВА А. Измышления и действительность (Разоблачение буржуазной легенды о ницшеанских увлечениях Горького) // Эстетика и Жизнь. № 3. С. 334–376.

SZILARD Léna. Nietzsche in Russland // Deutsche Studien. № 46. С. 160–164.

1976

DAVIES Richard D. Nietzsche in Russia, 1892–1917. A Preliminary Bibliography // Germano-Slavica. № 2. С. 107–146 и 1977. № 3. С. 201–220 (с дополнениями в Rosenthal, 1986).

LENGYEL Béla. Gemeinsame Züge in der Wertung Nietzsches und Gor'kij's // Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae. № 18 (1–2). С. 157–190. [в основном о влиянии Ницше и Горького на поэта Endre Ady]

1978

КРУТИКОВА Н. Е. В начале века. Горький и символисты. Киев. (глава «У истоков мифа», с. 120–201).

SCHERRER Jutta. «Ein gelber und ein blauer Teufel». Zur Entstehung der Begriffe «bogostroitel'stvo» und «bogoiskatel'stvo» // Festschrift für Werner Philipp. Forschungen zur osteuropäischen Geschichte. № 25. С. 319–329.

1979

FORMAN Betty Y. Nietzsche and Gorky in the 1890s: The case for an early influence // *Western Philosophical Systems in Russian Literature* (ed. A. M. Mlikotin). Los Angeles: University of Southern California Press, C. 153–164.

1982

SESTERHENN Raimund. Das Bogostroitel'stvo bei Gor'kij und Lunačarskij bis 1909. Zur ideologischen und literarischen Vorgeschichte der Parteischule von Capri. München: Otto Sagner. 366 с. 1983

LENGYEL Béla. Gor'kij und Nietzsche. Zwei Hymnen vom Menschen // *Neohelicon*. 1 Budapest. Т. X, 2. С. 275–294.

ЗЛОБИН В. А. Миф или реальность? К вопросу о «нищестанстве» Горького // *Горький и современная советская литература. Межвузовский сборник. Горький*. (не просмотрено).

1986

LOE Mary Louise. Gorky and Nietzsche: The Quest for a Russian Superman // в *нижеслед. книге*, с. 251–273.

ROSENTHAL B. G. (ed.). Nietzsche in Russia. Princeton University Press. 426 с. 1987

BARRATT Andrew. Games Tramps Play: Master and Man in Gorky's Chelkash // *Fifty Years on: Gorky and His Time* (ed. N. Luker). Nottingham. C. 163–191.

CLOWES Edith W. Gorky, Nietzsche, and God-Building // *там же*. С. 127–144.

1988

CLOWES Edith W. The Revolution of Moral Consciousness. Nietzsche in Russian Literature 1890–1914. De Kalb, Illinois: Northern Illinois University Press. 268 с. (гл. 6: «The Revolutionary Romantics. Social Rebellion and Mythopoetry», с. 175–223). Русский перевод: КЛЮС 1999.

ДАНИЛЕВСКИЙ Р. Ю. К истории восприятия Ницше в России // *Русская литература*. № 4. С. 232–239 (рецензия на кн. ROSENTHAL 1986).

LENGYEL Béla. Der Mensch Gor'kij's und Nietzsches Übermensch. Ein hermeneutischer und ideengeschichtlicher Vergleich // *Acta Litteraria Acad. Sci. Hung.* Т. 30 (3–4). С. 191–209.

ПАРАМОНОВ Борис. Горький, белое пятно // *Континент*. № 4. С. 303–354 (статья перепечатана в ж. *Октябрь*. 1992. № 5); <https://public.wikireading.ru/123034>

РАВДИН Б. Н. К проблеме «Горький и Ницше» // *Четвертые Тыняновские чтения. Тезисы докладов*. Рига. С. 17–20.

1990

КОЛОБАЕВА Л. Горький и Ницше: К обсуждению проблемы нищезанства в творчестве молодого А. М. Горького // Вопросы литературы. № 10. С. 162–173.

1991

ДАНИЛЕВСКИЙ Р. Ю. Русский образ Фридриха Ницше (предыстория и начало формирования) // На рубеже XIX и XX веков. Из истории международных связей русской литературы. Л. С. 5–44.

1993

БАСИНСКИЙ П. В. К вопросу о «нищезанстве» М. Горького // Известия Академии наук. Серия Литературы и языка. Т. 52. № 4. С. 26–33.

GÜNTHER Hans. Der sozialistische Übermensch. Maksim Gor'kij und der sowjetische Heldenmythos. Stuttgart — Weimar: Verlag J. B. Metzler. 240 с.

ПОЛУЯХТОВА И. К. Горький и Ницше (язык поэзии) // Ранний Горький. Горьковские чтения. Нижний Новгород. С. 102–107.

1994

ЕГОРОВА Л. П. М. Горький и Ф. Ницше (к проблеме творческого метода) // Горьковские чтения. Нижний Новгород. С. 65–69.

ROSENTHAL Bernice. Nietzsche and Soviet Culture: Ally and Adversary. Cambridge — New York: Cambridge University Press. 439 с. (см. рецензию Е. Добренко в Литературной газете от 20 сентября 1995).

СПИРИДОНОВА Л. М. Горький: диалог с историей. М.: Наука (с. 76–82).

1995

ЕРЕМИНА И. Ф. М. Горький и П. Славейков (черты нищезанства в образах романтических героев) // Горький и его эпоха. Материалы и исследования. Вып. 4. С. 206–214.

МИНЕРАЛОВА И. Г. Философский спор о человеке в драме М. Горького «На дне»: В. Соловьев и Ф. Ницше // Проблемы эволюции русской литературы XX века. Московский пед. ун-т. Вып. 2. С. 140–142.

СИНЕОКАЯ Ю. В. Ницше в России // Русская философия: Малый энциклопедический словарь. М.: Наука. С. 377–383.

1996

АЗАДОВСКИЙ К. М. М. Горький в «Архиве Ницше» // Литературная газета. № 1–2, 10 января. С. 6. Дополнено в: Русские в «Архиве Ницше» // Фридрих Ницше и философия в России. СПб. С. 109–129.

ЗАИКА С. Горький и Ницше (по материалам дооктябрьской критики) // Максим Горький сегодня. Горьковские чтения 1995. ННГУ. С. 40–47.

ИЕЗУИТОВ С. А. Максим Горький и Фридрих Ницше: литература и философия в поисках совершенного («сверх»)человека // Русское художественное слово: многообразие литературовед. и лингвометодолог. методов. СПбГУ. С. 28–29.

1997

Максим Горький: Pro et contra. СПб: Изд-во Христианского гуманитарного института (Русский путь). Перепечатка статей: Минский 1898, Михайловский 1898, Гельрот 1903. <http://russianway.rhga.ru/section/katalog/gorkiy-m.html>

1998

ДАРЬЯЛОВА Л. Н. Эрос М. Горького: к природе художественного мышления человека (на материале рассказов 1922–1924 гг.) // Горьковские чтения 1997 г. Нижний Новгород. С. 104–109.

СУХИХ О. С. Ницшеанские мотивы в раннем творчестве М. Горького // Вопросы взаимовлияния литератур Западной Европы и Америки. Нижний Новгород: ННГУ. С. 46–50.

1999

КЛЮС Эдит. Ницше в России. Революция морального сознания. СПб.: Академический проект. 240 с. (перевод CLOWES1988). <http://www.nietzsche.ru/around/russia/klust/>

2000

НИКИТИН Е. Н. «Исповедь» М. Горького. М.: ИМЛИ, Наследие. 164 с. (см. с. 13–15, 84–91).

СИНЕОКАЯ Ю. В. Восприятие идей Ницше в России: основные этапы, тенденции, значение. <http://nietzsche.ru/around/russia/ideas/>

2001

ПОЛОНСКИЙ В. В. «О, Заратустра... посмотри на себя в зеркало!» (Ницше в России) // Вопросы литературы. № 6. С. 354–362.

СИНЕОКАЯ Ю. В. Библиография работ о философии Фридриха Ницше, вышедших в России с 1892 по 1998 г. // Ф. Ницше: Pro et Contra (под ред. Ю. В. Синеокой). СПб.: РХГИ. http://russianway.rhga.ru/upload/main/27_Biblio.pdf

2002

БЕЛОВА Т. К вопросу о «нищезанстве» М. Горького // Максим Горький и литературные искания XX столетия. Горьковские чтения 2002. Нижний Новгород. С. 167–178.

ПЕВЦОВА Р. Т. Максим Горький и Фридрих Ницше. М.: Альфа. 65 с.

ROSENTHAL Bernice. *New Myth, New World: from Nietzsche to Stalinism*. University Park (Pennsylvania): The Pennsylvania State University Press. 464 с. (см. рецензию Е. Добренко в ж. Новое литературное обозрение. 2004. № 67 (<http://magazines.russ.ru/nlo/2004/67/obr23.html>))

2003

ЖУКОЦКАЯ З. Р., ЖУКОЦКИЙ В. Д. Максим Горький: от «сверхчеловека» к «всечеловеку» в зеркале символических форм // Философские науки. No 1.

МАТЕВОСЯН Е. Р. Нигилизм начала XX века как вариант русского нищезанства (Горький — Красин: архивные материалы) // Научно-практический семинар «Русский Ницше»: Русская литература XX века и «кризис ценностей» европейской культуры. Великий Новгород.

СЕМЕНОВА А. Л. Максим Горький: от Ницше к Марксу (к вопросу о проблематике поэмы «Человек»). Там же.

2004

AUCOUTURIER Michel. *Lestros Nietzsche russes* // *Le rayonnement européen de Nietzsche* (ed. Gilbert Merlio et Paolo D'Iorio). P.: Klincksieck. С. 89–99.

2005

БАСИНСКИЙ Павел. Горький. М.: Молодая гвардия (Жизнь замечательных людей). С. 148–152 (=БАСИНСКИЙ 1993, без примечаний).

2006

МИХЕИЧЕВА Е. А. Герой-«нищезанец» в раннем творчестве М. Горького // Творчество Максима Горького в социокультурном контексте. Горьковские чтения 2004. Нижний Новгород. С. 172–184.

NIQUEUX Michel. *Qu'en est-il de l'influence de Nietzsche sur Gor'kij?* // *Slavica occitania*. Toulouse. № 22. С. 401–426.

POLJAKOVA Ekaterina. *Die Bosheit der Russen Nietzsches Deutung Russlands in der Perspektive Russischer Moralphilosophie* // *Nietzsche-Studien*. T. 35. С. 195–217.

2008

НИКЁ М. Ницшеанский пласт в «Исповеди» М. Горького // Человек и мир в творчестве М. Горького. Горьковские чтения 2006 года. Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского университета. С. 35–39.

2016

СПИРИДОНОВА Л. А. Настоящий Горький. Мифы и реальность. Нижний Новгород: Бегемот НН. По указателю имён.

2018

БОГДАНОВА Ольга Владимировна. Морфология горьковской сказки: «Старуха Изергиль». СПб.: Санкт-Петербургский гос. ун-т. 28 с.

УРАЛЬСКИЙ Марк. Горький и евреи. СПб.: Алетейя. О Горьком и Ницше, см. с. 111–139.

Примочкина Наталья Николаевна,
доктор филологических наук,

Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук

ФИЛОСОФСКАЯ ДРАМА М. ГОРЬКОГО «СТАРИК»: ТЕКСТ, КОНТЕКСТ, ИНТЕРТЕКСТ¹

В данной статье мы попытались наметить новые вехи в исследовании одной из самых «загадочных» пьес Горького «Старик», рассмотреть ее сложнейшую морально-философскую проблематику в контексте революционного времени, в сопоставлении с другими произведениями писателя, написанными в те же годы.

Ключевые слова: Горький, текст, контекст, интертекст

Последнее двадцатилетие обогатило горьковедческую литературу большим числом серьезных исследований и популярных книжек, в которых решались вопросы пересмотра и переосмысления биографии писателя, его религиозных, философских, политических взглядов, общественной позиции и литературных связей. Гораздо меньше Горький привлекал внимания как художник, как оригинальный, ни на кого не похожий творец новой эстетической реальности. Особенно мало новых исследований появилось в это время о его драматургии. Последние фундаментальные монографии на эту тему Ю. Юзовского «Максим Горький и его драматургия» и Б. Бялика «М. Горький — драматург» вышли более 50 лет назад. И даже о самой знаменитой горьковской пьесе «На дне», которую не обходят вниманием и современные исследователи, наиболее интересные и значительные работы были написаны И. К. Кузьмичевым и Г. Д. Гачевым задолго до «перестройки»². Поэтому актуальной задачей современного горьковедения является глубокий и объективный анализ драматургического творчества Горького в более широком, чем это делалось ранее, историко-литературном контексте.

В данной статье мы попытались наметить новые вехи в исследовании одной из самых «загадочных» пьес Горького «Старик», рассмотреть ее сложнейшую морально-философскую проблематику в контексте революционного времени, в сопоставлении с другими произведениями писателя, написанными в те же годы.

¹ Впервые: Драматургия М. Горького в историко-функциональном аспекте (Материалы и исследования). Вып. 13. М.: ИМЛИ РАН, 2017. С. 122–143.

По воспоминаниям В. А. Десницкого, осенью 1914 г. Горький, прочитав газетную заметку о бежавшем с каторги, жившем под чужим именем и разбогатевшем купце П. В. Рябинине, задумал написать роман о русском Жане Вальжане³. Этот замысел остался неосуществленным, но сюжет о беглом каторжнике, пережившем глубокий внутренний перелом и всю дальнейшую жизнь посвятившем искуплению греха, помощи людям, работе для их блага, писатель позже использовал в пьесе «Старик».

Следует попутно отметить, что роман В. Гюго «Отверженные» и пьесе Горького «Старик» сближает не только сходство судьбы Ивана Мастакова и Жана Вальжана, их мучительное прошлое каторжников, но и композиционная расстановка персонажей, и основной сюжетный конфликт. Обоих главных героев преследует неумолимый рок, воплощенный в одном случае в образе полицейского инспектора Жавера, в другом — в облике старика Питирима. Несмотря на все их видимые различия, Старика сближает с Жавером вера в собственную непогрешимость, в свое право преследовать и судить других людей. Но если у романтика Гюго доброта и благородство в финале торжествуют, а Жавер терпит полное моральное фиаско и кончает жизнь самоубийством, то в горьковской реалистической драме конец более трагичен. Добрый деятельный Мастаков, боящийся огласки своего прошлого и связанного с этим позора, под угрозой разоблачения кончает с собой, а его антипод Старик не испытывает при этом никаких угрызений совести и лишь досадует, что сорвались его планы обогатиться за счет затравленного им бывшего товарища-каторжанина.

Несмотря на видимое сюжетное сходство «Старика» с романом «Отверженные», исследователи драматургии Горького, как правило, связывают основную морально-философскую проблематику этой пьесы не с Гюго, а прежде всего с Ф. М. Достоевским, с его теорией «очищения души страданием». Поскольку настоящим главным героем этой драмы является не беглый каторжник Мастаков, а его преследователь старик Питирим, поборник этой теории. Исследованию психологии и характера пострадавшего в жизни, озлобленного и обиженного человека, а потому решившего, что он имеет право судить других людей и мстить им за свои обиды, разоблачению его «правды» и веры в «святость страдания», и посвятил свою пьесу Горький.

Авторы вышеупомянутых книг о драматургии Горького, Ю. Юзовский и Б. Бялик, справедливо рассматривали «Старика» как третью, заключительную часть «антидостоевской драматической трилогии»⁴ писателя, куда также входят пьесы «Зыковы» и «Фальшивая монета».

В пьесе «Зыковы» (1912), хронологически наиболее близкой к публицистическим выступлениям Горького против Достоевского в статьях «О «карамазовщине»» и «Еще о «карамазовщине»» (1913), тема смирения, «свя-

тости страдания», искупления «греха» только намечена. Она проявляется в линии поведения Павлы, которая считает себя вправе винить и судить Шохина, когда-то убившего человека, но понесшего за это наказание и полностью осознавшего свою вину. В конфликте Шохина с Павлой симпатии автора отнюдь не на стороне этой эгоистичной, инфантильной, только с виду кроткой девушки.

В «Фальшивой монете» (первая редакция — 1913, последняя, третья — 1926) роль судьи своей молодой, красивой жены Полины берет на себя жадный, лицемерный «жрец морали» — старый кривой часовщик Яковлев. Когда-то у Полины умер при родах ребенок — плод «незаконной» любви. Ее заподозрили в убийстве младенца, но в ходе суда оправдали. С тех пор Полина живет с чувством собственной вины, а старик Яковлев, чтобы сохранить свою власть над женой, постоянно корит и мучает ее этим «грехом». В образе Полины Горький показывает, что происходит с человеком, который добровольно становится жертвой «греха», несчастья, страдания, смиряет свою гордость, ломает характер. Недаром писатель, дорабатывая в 1926 г. пьесу, усиливая ее морально-психологический посыл, приводит Полину к трагическому финалу — самоубийству. Хотя, с другой стороны, этот ее жест можно рассматривать и как протест против гнетущей ее реальности, против мучителей — старика Яковлева и бывшего возлюбленного Стогова.

Пьесы «Фальшивая монета» и «Старик» связывает не только сходная нравственная и философская проблематика, не только образы моральных садистов — часовщика Яковлева и старика Питирима, но и общий сюжетный мотив смерти младенца. У спутницы Старика девицы Марины тоже умер при родах «случайно» прижитый ею ребенок, но ее не оправдали, а осудили на каторгу. До конца не ясна степень ее вины. Сама Девица рассказывает, что младенец якобы умер от холода, но, судя по ее характеру и поведению, представляется более вероятным, что она его убила. Девица составляет яркую пару со страшным Стариком и в то же время оттеняет особенности его характера. Если Питирим — идейный мучитель и садист в духе Достоевского, то его спутница Марина лишена каких-либо духовных качеств. Душа ее мертва, она думает и мечтает лишь о мелкой корысти и материальной обеспеченности. Давая пояснения к ее образу, Горький писал: «Д е в и ц а — тупое, животное лицо с неподвижными глазами. Жадна, чувственна, глупа. Держится почти неподвижно и мертвыми глазами щупает все вещи, всех людей» (XIII, с. 555)⁵.

Старик и Девица — это образы-символы — «перевертыши». Старик, старец — согласно религиозной, фольклорной и литературной традиции воплощение снисходительной мудрости, жизненного умиротворения — оказывается в драме Горького жестоким разрушителем спокойного те-

чения жизни, ее созидательных, деятельных начал. Девушка, в контексте тех же культурных традиций всегда олицетворявшая невинность, чистоту и непорочность, превращается у Горького не просто в грешницу, блудницу, но и в убийцу собственного ребенка. Символический, обобщающий смысл этих образов автор намеренно подчеркивает уже в перечне действующих лиц пьесы, еще до ее начала. Все остальные персонажи выступают в этом перечне под своими именами, только Старик и Девушка их лишены. (Правда, то же самое относится к немногословному и на первый взгляд второстепенному персонажу — Каменщику, образ которого, как выразителя спокойной, но косной народной силы и мудрости, также обобщен и символичен.)

По ходу горьковской пьесы выясняется, что Старик был осужден за самое омерзительное человеческое преступление — изнасилование несовершеннолетней. Этот факт его преступного прошлого также отсылает нас к Достоевскому, к эпизодам надругательства Свидригайлова в «Преступлении и наказании» и Ставрогина в «Бесах» над маленькими девочками. Но и здесь мы видим не столько следование Горького за Достоевским, сколько спор с ним, переосмысление этого мотива. Достоевский показывает нам, что даже таких мерзавцев, как Свидригайлов и Ставрогин, мучает совесть, тяготит чувство неизбывной вины, ужасного греха, что и приводит обоих к страшному концу — самоубийству. В отличие от этих героев Достоевского, горьковский Старик совсем не мучается совершенным злодеянием, он даже склонен считать, что пострадал невинно, наказан излишне сурово, и судит самым строгим судом не себя самого, а всех остальных людей.

Что касается Мастакова, то из его признаний любимой женщине Софье Марковне становится понятным, что он был обвинен в убийстве и отправлен на каторгу по ошибке. Но для Старика это не имеет значения. Для него главное — это исполнение закона. По его мнению, все виноваты друг перед другом, каждый человек греховен от природы и должен страдать. Старик, который отбывал каторгу в течение 12 лет, уверен, что теперь, пострадав, он имеет полное право мстить другим за свои обиды, судить и мучить Мастакова. Недаром слово «судья» неоднократно звучит в пьесе, а в американском издании она так и называлась — «Судья».

В третьем действии происходит кульминационная встреча и разговор Мастакова со Стариком. Мастаков пытается выяснить, чего от него хочет Старик. Он готов отдать своему мучителю все заработанное за долгие годы труда богатство. Но Старик, садистски наслаждаясь страхом противника, продолжает запугивать его и держать в неопределенности. Он хочет завладеть не только имуществом, но и душой Мастакова, лишить его гордости, человеческого достоинства, унижить и растоптать его личность. Добрый, слишком мягкий и совестливый Мастаков, которого мучает не только страх перед разоблачением, но и чувство вины перед пострадавшим на ка-

торге Стариком, не находит иного выхода кроме самоубийства. В борьбе со Стариком он оказывается побежденным. Но и Старика постигла неудача в его мщении, ибо он не смог до конца насладиться мучениями своей жертвы, уловить и покорить душу противника. Терпят крах и его планы обогатиться за счет бывшего товарища, сорвать с него куш. Опасаясь полиции, Старик и Девица в финале незаметно скрываются из усадьбы Мастакова. Причем Старик отнюдь не чувствует себя виноватым в самоубийстве бывшего товарища, не испытывает ни малейшего раскаяния, а продолжает посылать проклятья не только в адрес Мастакова, но и всего рода человеческого. «Ах, еретик, а? Покарал Господь? Ага! (*Грозит палкой дому.*) Насорил вас Господь на земле, окаянных, насорил червей. Сметет он вас в геенну рую своей, сорье... хлам червивый!» (XIII, с. 428).

Дорабатывая и редактируя пьесу в 1919 г., Горький постарался еще более снизить образ Старика, усилить отвратительные черты его характера. Готовя в 1923 г. пьесу для издания в Нью-Йорке, писатель внес в текст ряд существенных дополнений, которые проясняли философию страдания, исповедуемую Стариком. Например, в четвертом акте Софья Марковна, обращаясь к Мастакову, говорит: «Я не отдам Вас этому старику на истязание. Он считает себя мстителем, он — страдал! Ненавижу страдание. В нем нет правды, нет! <...> Старик — замучен, он больной, болен от злобы, неизлечимо болен. Он может только страдать, он ни на что не способен, кроме этого; страдание для него профессия, мастерство. О, таких людей много! Они любят страдание, потому что оно дает им право мстить, право портить людям жизнь...»⁶.

Кажется, здесь устами героини заговорил сам автор, высказывая свои заветные мысли, выстраданные за многие годы наблюдений над психологией русского, обиженного жизнью, человека. Это подтверждается почти дословным совпадением приведенного текста с авторским пояснением к образу Старика, которое Горький счел нужным дать для иностранных читателей: «Старик — лет 60–65. <...> Считает себя пострадавшим невинно и любит заставить людей страдать, любит мучить их. В этом — все наслаждения его жизни. Мастер, художник страдания. В минуты возбуждения отвратителен и страшен, как всякий садист» (XIII, с. 554–555).

Раскрывая морально-психологический и философский смысл своей драмы, Горький писал в предисловии к ее американскому изданию: «Мне кажется, что в этой пьесе я хотел показать, до чего отвратителен человек, влюбленный в свое страдание и поэтому считающий себя вправе мстить всем и каждому за то, что лично ему пришлось потерпеть в жизни». И далее писатель объяснял, насколько актуальной именно для России является проблематика его пьесы, и выражал надежду, что русский народ, так тяжело пострадавший в годы революции и гражданской войны, излечится,

наконец, от «достоевщины», от болезненных, уродливых сторон своей психики. «...кажется, — писал Горький, — среди американцев не так популярна теория очищения души страданием, как была популярна эта теория в России. Говорю — была, в надежде, что Россия измучена вполне достаточно для того, чтоб почувствовать органическое отвращение к страданию» (XIII, с. 554).

Чтобы более глубоко понять идейное содержание пьесы «Старик», нужно прежде всего определить хронологические рамки ее создания, рассмотреть ее в определенном временном контексте. Между тем в истории создания пьесы много неясного. Точно не известны не то что дата, но даже год ее написания. К сожалению, ни черновой, ни белой автографы этой драмы не сохранились. Архив А. М. Горького в Москве располагает лишь двумя недатированными машинописными рукописями «Старика» с правкой рукой неизвестного лица, с которых, видимо, и набиралось его первое издание.

Судя по сообщению в журнале «Дом искусств» за 1921 г., пьеса была написана в 1915 г.⁷ Но, хотя Горький входил в редакцию этого журнала, и время создания «Старика» было указано, вероятно, им самим, все же оно вызывает серьезные сомнения. Например, исследователь горьковской драматургии Б. А. Бялик в свое время утверждал, что первые сохранившиеся записи к «Старику» относятся будто бы ко второй половине 1917 г. Их датировку ученый установил по упоминанию в них, среди прочего, семьи Артамоновых (ср. название будущего романа Горького «Дело Артамоновых»), которые ранее, еще в первой половине года, именовались писателем Атамановыми⁸. Однако Бялик не обратил внимания на тот факт, что на листке из блокнота, в котором упоминается некая «Пьеса» и рядом «Артамоновы», текст написан по новой орфографии, без твердых знаков на конце слов. Работая в течение ряда лет над текстологией горьковских писем, наблюдая за ежедневными изменениями его правописания, мы пришли к выводу, что Горький перестал писать твердый знак на конце слов только со второй половины 1920 г. Следовательно, упомянутая запись относится не к 1917, а скорее всего к 1923 или 1924 г. Осенью 1923 г. Горький вновь возвращается к работе над «Делом Артамоновых», а весной уже всю пишет этот новый роман. В это же самое время Горький перерабатывал и редактировал своего «Старика» для американского издания, и слово «Пьеса» могло относиться именно к нему. Впрочем, речь могла идти и о пьесе «Фальшивая монета», над второй редакцией которой он также работал в это время. Единственная фраза на вышеупомянутом листке из блокнота, которая имела прямое отношение к слову «Пьеса»: «Чужим грехом праведность искупаешь»⁹, зачеркнутая Горьким (как правило, он делал это, когда считал материал использованным), — могла в равной мере иметь касательство и к «Старику», и к связанной с ним своей морально-фило-

софской проблематикой «Фальшивой монете». Хотя ни в той, ни в другой пьесе эта фраза дословно не повторяется, но она довольно точно выражает их главный идейный смысл.

Таким образом передатировка пьесы «Старик» на основании упомянутого листка с записью «Пьеса» представляется неубедительной, и нам придется вернуться к датировке, указанной Горьким. Возможно, в 1915 г. была действительно начата работа над пьесой и даже создана ее первоначальная (не дошедшая до нас) редакция. Но произведение в то время еще не было завершено и окончательно отделано, не было готово для постановки на сцене или публикации. Настораживает и тот факт, что в сохранившихся письмах писателя за 1915–1916 гг. нет ни одного упоминания о «Старике». Завершение, окончательная «доводка» пьесы действительно была осуществлена только в 1917 г. Видимо, Горького заставили вернуться к ней революционные события, изменившиеся исторические обстоятельства. Он сразу почувствовал особую актуальность и значительность своей пьесы в условиях разгула стихийной уличной демократии.

Возможно, указывая в 1921 г., что «Старик» создан еще до революции, писатель немного лукавил, хотел «подстраховаться», ибо прекрасно сознавал, что для многих людей, особенно для «сильных мира сего», его философская драма звучит теперь слишком «несвоевременно».

Сходная история произошла с очерком Горького «Убийцы». Очерк был создан в 1925 г., однако звучал столь пессимистично, а местами даже антиреволюционно, что редакция журнала «Молодая гвардия», где впервые появился его полный текст, была вынуждена, вероятно, по согласованию с автором, предварить публикацию примечанием, что он был написан, якобы, «до революции»¹⁰.

Так же поступил Горький с датировкой пьесы «Фальшивая монета». Написав в 1913 г. ее первую редакцию, он в 1923–1924, а затем и в 1926 г. значительно переработал ее: ввел новых действующих лиц, изменил сюжет и общее эмоциональное звучание, то есть, по сути, создал новую пьесу. Она еще не была напечатана или поставлена на сцене, когда нарком просвещения А. В. Луначарский, вероятно, безошибочным классовым чутьем уловив ее «несвоевременность», грубо обругал новое произведение в прессе за отсутствие в нем изображения революции¹¹. После этого Горький стал всех уверять, что это его дореволюционная пьеса и попросил специально поместить на шмуцтитуле ее первого издания в 1927 г., что пьеса была написана в 1913-м. Авторскую хитрость сразу «раскусил» тонкий литературный критик Д. А. Лутохин, написавший по этому поводу Горькому: «Вы поместили «Монету» 13 г.? Но разве Вы не перерабатывали ее: особенно в первых двух сценах простота приемов, та мудрая скупость, к которой и гении подходят только в более зрелую эпоху творчества» (XIII, с. 541).

Кстати, отметим, что и «Старик», и «Фальшивая монета» напечатаны в Полном собрании сочинений М. Горького в соответствии с авторскими датировками, среди его дореволюционных пьес.

Итак, как уже говорилось, пьеса «Старик» была написана, вероятно, во второй половине 1917 г., в разгар революционных событий. 9 октября Горький сообщил Е. П. Пешковой, что вскоре придет ей пьесу для передачи в московские театры, а 23 октября, самолично приехав в Москву, прочитал ее артистам Первой студии МХТ. Однако молодые актеры без энтузиазма приняли новое произведение писателя, вероятно, почувствовали его несоответствие, даже оппозиционность революционному духу времени. Тем не менее Горький не прекратил упорных попыток «продвинуть» пьесу к зрителю и читателю. В конце 1917 г. он намеревался опубликовать ее текст в издательстве «Парус», но издание не состоялось. Тогда писатель в начале лета 1918 г. напечатал пьесу «Старик» в берлинском издательстве И. П. Ладыжникова. Тогда же он публично читал ее в Тенишевском зале в Петрограде, а в октябре вновь приехал в Москву, предлагая ее для постановки теперь уже в Малом театре.

1 января 1919 г. на сцене этого театра состоялась премьера «Старика». Постановщиком спектакля был И. С. Платон, художником-декоратором — К. Ф. Юон. Роль Старика исполнял С. А. Головин, Девицы — В. Н. Пашенная, Мастакова — П. М. Садовский и И. А. Рыжов, няньки Захаровны — О. О. Садовская и В. Н. Рыжова, Харитоновна — Н. К. Яковлев. Ведущие актеры театра были не слишком довольны постановкой. «Несмотря на то, что спектакль готовили около двух месяцев, при ежедневных репетициях, — вспоминал Садовский, — театру не удалось верно и глубоко раскрыть идею пьесы. Ее трактовали как семейно-бытовую драму и несчастье в одном доме, случай в семье Мастакова» (XIII, с. 559).

Почти сразу после премьеры Горький начал править и редактировать пьесу для готовящегося в издательстве З. И. Гржебина «Петербургского альманаха». Альманах вышел с опозданием, в 1922 г., а в 1923-м писатель опять переделывал и дорабатывал «Старика», теперь уже для перевода его на английский язык и издания в США. Однако при последующих изданиях этой драмы Горький использовал текст, сохранившийся в его архиве и напечатанный впервые в 1918 г. в берлинском издательстве И. П. Ладыжникова. Возможно, у писателя просто не было под рукой отредактированных и доработанных позже редакций. Однако мы не можем исключить варианта, что он выбрал этот первоначальный текст для последующих публикаций сознательно.

Непростая история создания и бытования текста драмы поставила перед текстологами и историками литературы ряд сложных, почти неразрешимых вопросов. Главный из них — какой из трех сохранившихся текстов

считать каноническим? В результате в наиболее доступных для широкого читателя и наиболее авторитетных изданиях произведений Горького была нарушена его последняя авторская воля: в 30-томном собрании сочинений писателя опубликован текст, подготовленный им для американского издания, а в Полном собрании сочинений в 25 томах напечатан текст из «Петербургского альманаха».

Как видно из вышесказанного, история создания пьесы позволяет отнести ее не столько к дореволюционному творчеству Горького, сколько к 1917–1923 гг. И рассматривать ее сложную нравственно-философскую проблематику следует с учетом умонастроений писателя этого времени, в контексте других его произведений начала 1920-х гг.

Тяжелое морально-психологическое состояние Горького периода революции и первых послереволюционных лет, причины охватившего писателя глубокого духовного и творческого кризиса верно, на наш взгляд, охарактеризовала современная исследовательница Ли Ми Э. «Если дореволюционный этап творчества, — полагает ученый, — был, с некоторыми нюансами, оптимистическим проектом, в основе которого было ощущение приближения судьбоносного События, Революции, то теперь история подошла к своему логическому финалу. Все, о чем мечтали герои Горького, и отчасти он сам, сбылось.

Не нужно преувеличивать идею конфронтации художника с властью и наивно полагать, что Горький послереволюционного периода был только лишь разочарован зверствами большевиков. Его разочарование и наступивший после него экзистенциальный скепсис имели глубинную психологическую мотивировку и происходили из ощущения завершенности исторического времени. <...> Из крупных художников, пожалуй, только А. Платонову, вслед за Горьким, удалось передать в «Чевенгуре» (1928) это ощущение прекращения движения, «осени истории». <...> Горьковское «молчание» и духовный кризис начала двадцатых годов <...> был вызван экзистенциальным ощущением не столько «давления реального», сколько материализацией символического. Горький вдруг осознал, что часть воображаемого мира его произведений воплотилась в конкретных социальных условиях. В результате революционного «карнавала» его герои оказались на улицах. Оттого, что они буквально жгли и убивали, Горький бессознательно переживал и собственную вину. Отсюда почти зеркальный поворот эстетических оценок и воплощение <...> мироощущения, которое до революции опознавалось Горьким как пессимистическое и пораженческое»¹².

Впрочем, хватало и вполне реальных большевистских зверств, которые больно ранили сверхчувствительную душу писателя. Горький, как мог, публично протестовал против организованного большевиками крас-

ного террора, против многочисленных арестов «классово-неблагонадежных элементов», в том числе и интеллигенции. В очерке «Отработанный пар», написанном в 1918–1919 гг., писатель рассказал о судьбе некоторых русских интеллигентов старшего поколения, которые боролись с царским режимом, сидели в тюрьмах, как могли, приближали революцию, а после ее свершения оказались вдруг никому не нужными, презируемыми новой властью людьми. Внешне спокойное, нейтральное описание пронизано глубокой личной горечью автора. Он и сам в это время, регулярно поносимый большевистской печатью за свои публичные протесты и выступления, ощущал себя таким же «отработанным паром».

С учетом подобных умонастроений писателя становится понятнее, почему Горький с таким упорством в течение нескольких революционных лет продвигал именно «Старика» в печать и на сцену. Ответ следует искать не только в полемической направленности пьесы против идей Достоевского, как это делали прежде горьковеды, но в ее явной переключке с другими произведениями писателя, созданными в те же годы. Конечно, в первую очередь речь идет о публицистическом цикле «Несвоевременные мысли», в котором Горький прямо выражал свою тревогу за судьбу культуры и демократии в России, на глазах поглощаемых анархической революционной стихией, откровенно писал о своем несогласии с политикой раздувания классовой ненависти и террором, осуществляемых новой властью. Но еще более важны и показательны его художественные тексты, в которых с особой силой отразилось глубоко пессимистическое мироощущение писателя, вся глубина его экзистенциального отчаяния. В дневниковых портретных и жанровых зарисовках 1917–1919 гг., которые Горький отредактировал и опубликовал в книге «Заметки из дневника. Воспоминания» в 1924 г., находясь уже за границей на положении полуэмигранта, он выразил свой трагический взгляд на происходящее в родной стране, свое пророческое предчувствие художника, что Россия, ее народ не готовы к социалистическим преобразованиям общества. Горький видел и пытался показать другим, что революция приобретает все более жестокие формы, что она не несет в себе не только духовного освобождения человека, но зачастую высвобождает в нем самые низменные, звериные, мстительные начала. В очерках и дневниковых заметках «Законник», «Петербургские типы», «Мечта», «Быт», «Из письма» он нарисовал портреты «людей фантастических, людей жутких», изобразил тип человека, который «вылез из какого-то темного угла, куда его затискала жизнь и где он годы одиноко торчал, корчился, накапливая злобу и месть» (XVII, с. 204, 212). Наблюдая на улицах революционного Петрограда ежедневные поджоги, грабежи, самосуды и убийства невинных людей, Горький видел, как особая жестокость, страсть к мучительству, по его мнению, вообще свойственные русскому народу, превращалась

из черты национальной, психологической в явление общественно-политическое, а потому особенно опасное. Горьковский Старик в этом контексте превращался в зловеющий символ восставших народных низов, в типичного представителя обиженных и пострадавших, а потому готовых мстить всем без разбора. В финале очерка «Петербургские типы» (который, кстати, ошибочно датирован в Полном собрании сочинений весной 1917 г., а, судя по отдельным реалиям, по крайней мере последние его фрагменты относятся к весне следующего, 1918 г., ко времени правления большевиков) Горький почти буквально повторяет слова, которыми он характеризовал своего Старика: «Страшен обиженный человек, когда он чувствует свое право мстить и получил свободу мести. Вот бы об этом человеке прежде всего надо подумать социальным реформаторам и политическим вождям» (XVII, с. 213).

Как видим, нельзя сводить идейную проблематику «Старика» только к полемике с Достоевским, как это сделано в книге Ю. Юзовского «Максим Горький и его драматургия», в комментариях к пьесе в Полном собрании сочинений М. Горького и некоторых других исследованиях. Ее философско-психологическое содержание и общественно-политический смысл на самом деле гораздо шире. Вернее, исследователи горьковской драматургии были отчасти правы, связывая пьесу «Старик» с полемикой ее автора с идеями Достоевского. Но им следовало бы уточнить, что это было не первое — дореволюционное, широко известное, публичное выступление Горького против «карамазовщины», — а новый прилив его острого интереса к этому писателю, возникший у Горького в годы революции и гражданской войны.

В мучительных попытках постичь душу русского народа, которая так страшно развернулась и показала себя во всех ее ужасающих, жестоких проявлениях в годы революционной смуты, Горький в пьесе «Старик» вновь обратился к наследию Достоевского. Хотя он продолжал уверять читателей, что не любит «жестокий талант» этого русского гения, он явно гораздо более внимательно стал относиться в это время к творчеству Достоевского как выразителя важных, существенных и весьма болезненных сторон русского национального характера. В это время Горький вновь перечитывает некоторые произведения писателя, о чем свидетельствуют, например, его пометы на тексте романа «Братья Карамазовы», изданном в 1921 г. Возможно, тогда же Горький познакомился и с «Исповедью Ставрогина», которая была в свое время изъята автором из романа «Бесы» по настоянию издателя, а затем, в 1922 г., впервые опубликована в первом выпуске «Документов по истории литературы и общественности» и в журнале «Былое», № 18.

Мало того, Достоевский становится «героем» ряда произведений Горького, написанных в начале 1920-х гг. Под влиянием этого писателя и в поле-

мике с ним Горький пишет в 1923 г. рассказ «Карамора», в котором изображает исповедь «человека из подполья», человека с «вывихнутой душой», зримо показывает «поток сознания» революционера-provokatora, законного наследника героев романа «Бесы». Многие современные критики указывали на тесную связь рассказа с творчеством Достоевского. Действительно, она бросалась в глаза. Например, 9 марта 1928 г. писатель В. Я. Зазубрин писал Горькому по поводу его сборника рассказов начала 1920-х гг. и, в частности, «Караморы»: «Мне почудилось, что у Вас отросла борода того самого писателя, которого Вы так не любите, — борода Ф. М. Достоевского» (XVII, с. 616).

Герой горьковского рассказа в предсмертных записках попытался передать свое восприятие особого художественного дара Достоевского, в которое автор, несомненно, внес нечто от собственного видения и создал в результате портрет подлинного творческого гения. «Вот когда я чувствую Достоевского, — рассуждает Карамора, — это был писатель, наиболее глубоко опьянявшийся сам собою, бешеной, метельной, внеразумной игрою своего воображения, — игрою многих в себе одном.

Раньше я читал его с недоверием: выдумывает, страшает 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» (XVII, с. 386).

Главное здесь, конечно, не в прямом обращении к фигуре и творчеству Достоевского, а в особом внимании Горького к миру его художественных идей, в признании (задолго до литературоведческих открытий М. М. Бахтина!) уникальной полифоничности его романов (ср., например, приведенное выше наблюдение о Достоевском-писателе, «опьянявшемся» «игрою своего воображения, — игрою многих в себе одном»).

Имя Достоевского возникает и в очерке Горького 1925 г. «Убийцы». Иронически описывая художника М., убившего из-за ревности человека, Горький воспроизводит следующий разговор с этим убийцей: «После Николая Некрасова он вспомнил о Федоре Достоевском, спросил: люблю ли я Федора? Нет, я Федора не люблю.

Тогда он любезно и внушительно напомнил мне, что Федор Достоевский — глубокий психолог, да, но что он, М., вполне согласен с критической оценкой Н. К. Михайловского:

— Это действительно «жестокий талант».<...>

Затем он сказал, что «Преступление и наказание»:

— В сущности — вредная книга; ее тенденцию можно понять только так: убивать человека — грех, но чтобы внутренне почувствовать это, все-таки необходимо убить хотя бы какую-нибудь паршивую старушку» (XVIII, с. 30).

В этом тексте читается не просто отсылка к роману Достоевского «Преступление и наказание», но и переосмысление, «снижение» его основных идей. Горьковский убийца художник М., в отличие от Родиона Раскольников, не мучается своим грехом, он самодоволен и циничен.

К сказанному следует добавить, что главный «антигерой» пьесы «Старик» как бы завершал целую плеяду драматургических образов горьковских стариков. От старика Бессеменова из первой пьесы писателя «Мещане» ниточка тянется к владельцу ночлежки Костылеву и, отчасти, к «вредному» старичку-утешителю Луке из «На дне», затем к кривому часовщику Яковлеву из «Фальшивой монеты» и, наконец, к старику Питириму, образ которого подводит некий итог размышлениям Горького на эту тему. Все упомянутые герои объединяются определенными, не приемлемыми для их создателя чертами — морализаторством и показной набожностью, жестокостью и жадностью, недоверием и ненавистью к людям.

Все, кроме человеколюбивого старца Луки, яркий, но противоречивый образ которого приводил и продолжает приводить в восхищение не только многие поколения зрителей, но и придирических критиков. Неразрешимая двойственная сущность этого образа сказала даже в его имени. С одной стороны, оно вызывало ассоциацию с евангелистом Лукой. С другой — напоминало по созвучию о Лукавом — одном из многих названий искуителя Сатаны. Встревоженный однозначным восприятием Луки только как положительного героя, Горький в многочисленных интервью и отзывах пытался «развенчать» своего старца. Во «вредности» его «утешительной лжи» писатель продолжал убеждать читателей до конца жизни. Неудовлетворенность Горького этим образом повлияла на его общее отношение к пьесе «На дне». В 1930-е гг. писатель отзывался о ней в основном отрицательно.

Исходя из вышесказанного, представляется весьма вероятным, что Горький, создавая своего отвратительного Старика, хотел заодно «разделиться» и с созданным им ранее слишком положительным Лукой. На сложную, даже парадоксальную связь этих образов в свое время указал Б. Бялик. «Поучительно, — писал ученый, — сопоставить Старика с Лукой — человеком как будто во всем ему противоположным. Лука был склонен всех оправдать и простить, а Старик безжалостно всех осуждает. Лука считал, что человек «всегда своей цены стоит», что «ни одна блоха — не плоха», а Старик называет людей «хламом червивым». В Луке говорили жалость

и сострадание, а в Старике — зависть и злоба. Лука утешал, а Старик устрашает. И все же образ Старика был создан М. Горьким не в противовес образу Луки, а в развитие его. Пусть Лука видит людей в каратаевском обличье, а Старик — в карамазовском, — они совершенно сходятся в низкой оценке человека, в убеждении, что человек нуждается либо в утешительной лжи, либо в «обуздании»¹³.

О том, что Горький, создавая страшный образ Старика, думал и о Луке, можно судить по его собственному признанию. Во время авторского чтения пьесы в Первой студии МХТ в октябре 1917 г. К. С. Станиславский спросил Горького, как, по его мнению, должен выглядеть на сцене Старик. Писатель ответил: «Точно так же, как Москвин сделал Луку. С котомкой, с лубяным лукошком» (XIII, с. 552). Действительно, бросается в глаза, что описание внешнего облика героя в пьесе «Старик» почти дословно совпадает с описанием Луки. Вот авторская характеристика Луки при его первом появлении в пьесе «На дне»: «...Лука с палкой в руке, с котомкой за плечами, котелком и чайником у пояса» (VII, с. 120). Первое появление Старика сопровождается следующей авторской ремаркой: «Из-за сторожки выходит странник — Старик, с котомкой на спине, с котелком и чайником у пояса» (XIII, с. 387). При втором появлении Старика из авторской ремарки узнаем, что в руках у него тоже была палка (XIII, с. 392).

Но дело не только во внешнем сходстве этих двух горьковских персонажей. Еще одно доказательство какой-то глубинной связи Луки со Стариком — неоконченный сценарий Горького для кинематографа «По пути на дно», в котором писатель попытался проследить судьбы героев своей знаменитой пьесы до того, как они оказались «на дне» ночлежки. Сценарий был написан в 1925 г., вскоре после доработки Горьким пьесы «Старик» для американского издания. Из этого сценария видно, что у Луки, как и у Старика, было криминальное прошлое, что он, будучи деревенским старостой, довел до самоубийства бедного мужика, с женой которого имел интимную связь. За это он был арестован полицией, но сбежал из-под стражи и пустился в бег, стал странником. (См.: XIX, с. 304–309).

Отрицательное отношение Горького к созданной им галерее образов русских стариков подтверждается, среди прочего, и воспоминаниями К. И. Чуковского о вечере, устроенном в редакции издательства «Всемирная литература» в марте 1919 г. в честь юбилея писателя. Когда профессор Ф. Д. Батюшков, выступая с хвалебной речью, стал утверждать, что Горький в своей последней пьесе будто бы озарил Старика «чеховским кротким сиянием», юбиляр не выдержал, перебил оратора и сердито сказал: «Прошу прощения! Это не так! Вы не поняли того, что прочли. «Униженных и падших» я терпеть не могу... И этого вашего старика ненавижу. Вообще русские старики для меня отвратительны, да, отвратительны. Особенно эти...

гуманные»¹⁴. (Последняя фраза относилась, видимо, уже не к старику Питириму, а к Луке.)

При обращении Горького к теме стариков не следует, видимо, пренебрегать и учением Зигмунда Фрейда о подсознании, где бережно хранятся все наши детские психологические травмы. (Горький, кстати, был знаком с его трудами и упоминал имя австрийского ученого в письмах.) Какие болезненные, незаживающие раны были нанесены чувствительной душе маленького Алеши Пешкова в доме деда, мы хорошо помним по его автобиографическим повестям «Детство» и «В людях», написанным, кстати сказать, незадолго до пьесы «Старик». Черты характера деда Горького — Василия Васильевича Каширина, у которого с малых лет воспитывался будущий писатель — злого, жестокого, патологически жадного и неистово набожного — в той или иной мере нашли отражение во всех вышеупомянутых образах горьковских стариков. Недаром в пьесе «Мещане» Горький отдал старику Бессемёнову не только имя-отчество, но и социальный статус, и профессию своего деда («зажиточный мещанин, старшина малярного цеха») (VII, с. 6).

Д. С. Мережковский в статье 1916 г. «Не святая Русь (Религия Горького)» попытался доказать, что Бабушка и Дедушка из горьковского «Детства» символизируют две стороны души России. Бабушка — святую, покорную, кроткую, но бесформенную и пьяную душу Руси прошлого, а Дедушка — не святую, но деятельную и активную душу России будущего¹⁵. Продолжая эти аналогии, можно предположить, что в образе старика Питирима писатель тоже воплотил какие-то черты души России, — России революционной, — той, которая предстала перед ним в 1917–1921 гг. И Горький, увидев эту болезненно исковерканную веками страданий анархическую душу народа, ужаснулся и отшатнулся.

Критикуя в предисловии к американскому изданию свою драматургию за недостаток «сюжетности», Горький писал, что считает «Старика» в этом отношении «интереснее» других его пьес (XIII, с. 554). Действительно, драматургическое действие в ней развивается стремительно, драматический конфликт отличается остротой и напряженностью. Как будто стремясь еще больше усилить композиционную цельность произведения, автор обратился к эстетическим канонам классицизма о единстве места и времени драматургического действия. Первое действие пьесы происходит в полдень недалеко от дома Мастакова, второе — «там же, в тот же день» часов в «пять вечера» (XIII, с. 383), третье действие — глубоким вечером того же дня в одной из комнат этого дома и четвертое, заключительное — в тот же самый день, поздней ночью, на заднем дворе того же дома.

Завязка основного конфликта вынесена за пространственно-временные пределы пьесы, что придает действию еще большую стремительность. Мастаков с самого первого момента уже знает, что старик Питирим, с ко-

торым он вместе отбивал каторгу, теперь нашел его и может разоблачить, донести на него полиции. То же самое можно сказать и о конце пьесы. Ее действие внезапно обрывается выстрелом Мастакова. Но трагические последствия его смерти достаточно ясно просматриваются, далеко выходя за пространственно-временные рамки драмы. Для зрителя и читателя пьесы подобный финал не оставляет сомнений, что налаженная благополучная жизнь мастаковского дома непоправимо и навсегда разрушена. Поневолле возникает вопрос: что будет с делом и с капиталами купца-строителя? Вероятно, все приберет к своим нечистым рукам и вскоре промотает мошенник и ничтожный болтун Харитонов. И, главное, что станет с приемными детьми Мастакова — злым, но наивным Павлом и чистой, изнеженной Татьяной? Скорее всего, Тане придется выйти замуж за развратного, невыносимо пошлого и глупого племянника Харитонова — Якова. Подобная безрадостная перспектива будущей жизни героев еще больше усиливает трагическое звучание финала.

Горький не раз признавался в письмах своим корреспондентам, что пьесы писать вообще гораздо труднее, чем прозу, так как в драматическом произведении каждый персонаж должен как бы характеризовать себя сам, при помощи собственной речи, без дополняющих его образ авторских описаний и пояснений. Известно, что Горький является признанным мастером таких ярких, зримых речевых самохарактеристик своих драматических героев. Горьковеды, как правило, всегда отмечают особую, повышенную афористичность речи его драматических персонажей, а также пристрастие писателя к украшению этой речи многочисленными народными или придуманными им самим пословицами и поговорками.

Пьеса «Старик» не стала исключением из правила. Богатство языка персонажей, яркость и меткость их словесных самохарактеристик здесь просто поразительны. Приведем только наиболее значимые выражения, пословицы, поговорки и прибаутки, которыми пользуются главные действующие лица этой драмы.

Наиболее близкий автору Мастаков лучше всего говорит о деле, о ценности таланта, творческой работы: «работа дороже денег», «счастливый человек больше несчастного достоин помощи Божией», «наказано, чтобы таланта в землю не зарывать», «людей надо различать не по словам, не по одежде, а по работе» (XIII, с. 370, 372, 373). Отдельные реплики этого героя, особенно к концу пьесы, характеризуют его неустойчивое психологическое состояние, чувства подавленности и страха перед разоблачениями Старика: «один — на горе, другой — в болоте», «бывший друг — злейший враг» (XIII, с. 398, 423).

Яркая, выразительная речь Старика характеризует его как мстительно-го человеконенавистника и религиозного ханжу: «всякая птица по-своему

поет», «и ты сердита! Давно не бита?», «Христос за чужие грехи отстрадал, а ты за свой — не восхотел», «не лайся, я смолоду облаян», «коли я — в горе, так ему — вдвое!», «утопить бы вас всех надо, да поганого болота нет», «волка клюквой не накормишь», «всяк милостив будет, коли его за горло взять» (XIII, с. 388, 394, 401, 402, 404). Старику вторит Девнца: «Все добры по нужде, а по своей воле — звери» (XIII, с. 411).

Пересыпанная народными прибаутками речь няньки Захаровны свидетельствует о ее любви к опекаемым детям, а также о веселом нраве и весьма фривольном поведении в прошлом: «И у родной матери не всегда дитя свято», «где не поселюсь — веселюсь», «Жених — не бородавка, коли его нет — хвастать нечем», «Девушка не цыган, зачем ей хитрость?», «Бабы погудки, курицы да утки, как коров доить, как парней любить» (XIII, с. 374, 380, 408, 416).

Из реплик хитрого, подловатого Харитоновна становится ясно, что он мечтает о падении Мастакова и захвате его дела и капиталов, поэтому всячески усугубляет его тяжелое моральное состояние, пугает возможным разоблачением: «Кум, ты чего угрюм?», «хороша Аннинька, а прошлое — дрянненько», «Наше прошлое — не деготь на воротах, его не выскоблишь» (XIII, с. 378, 386).

Словесные «придумки», или «бонмо», племянника Харитоновна, Якова, характеризуют его как отвратительного пошляка и глупца. Желая «удивить» свою невесту Татьяну, он говорит ей: «Послушайте: лягушку, животное болотное, склизкое, тискаая — получаем ощущение отвращения», или: «Лучше иметь небольшой ум, чем большой чирей», на что Таня отвечает: «Фи, какая гадость!» (XIII, с. 385).

Вообще в пьесе «Старик» яркими словечками и выражениями сыплют почти все действующие лица. Исключение составляет только любимая женщина Мастакова Софья Марковна, интеллигентная речь которой лишена богатства разнообразных оттенков и народной окраски. Недаром ее попытки образумить Старика, поговорить с ним по-человечески ни к чему не приводят и терпят полный крах. Старик не верит ей и очень скоро начинает понимать, что она ему не страшна.

Театральные критики первых революционных лет не увидели в «Старике» ничего нового. В большинстве рецензий или отмечалась «несвоевременность» пьесы, или ей давались совсем уж фантастические трактовки в духе новой революционной идеологии. Например, в пролеткультовском журнале «Гудки» некий Амчер писал, что в горьковской пьесе противопоставлены будто бы два мира — «мещанский, обывательский мир Мастаковского дома» и «буйно протестующий мир Старика»¹⁶.

А. Треплев (псевдоним А. А. Смирнова) увидел в образе Старика отражение черт «старца» Григория Распутина и в заключение приходил к вы-

воду, что пьеса в целом, якобы, утверждала идею: «На слом “карету прошлого”!»¹⁷. Впрочем, сближение Старика как символа народного мщения, символа разрушительных сил, губящих дом и дело Мастакова, с сибирским мужиком Григорием Распутиным, немало способствовавшим гибели дома Романовых, а вместе с ним и всей Российской империи, вероятно, не было лишено оснований. Интересно отметить, что в романе «Дело Артамоновых», над которым Горький начал работать одновременно с переделкой пьесы «Старик» для американского издания, образ Распутина тоже предстает как символ народного мщения. В связи с разговорами в семье Артамоновых об этом «пьяном, распутном мужике, пиявкой присосавшемся к царю», муж Татьяны Артамоновой Дмитрий «почти исступленно, захлебываясь словами, говорил проникновенным шепотом: «За все, что она претерпела, деревня — мстит! В лице этого мужика она выработала в себе разрушающий яд <...> Это — символ, а не просто — мужик!» (XVIII, с. 354).

А. В. Луначарский в статье 1925 г. «Горький и театр» невысоко оценил талант Горького-драматурга в целом и его последнюю пьесу «Старик» в частности. «Горький не является исконным драматургом, — утверждал нарком просвещения. — Он берется за драму, как иной блестящий пианист берется за виолончель». По мнению Луначарского, драматургия Горького «устарела», музыка ее «кажется сейчас обветшавшей». Правда, в конце статьи критик дипломатично выражал надежду, что писатель «может еще подарить нас каким-нибудь произведением, более ярким, чем его «Старик»...»¹⁸

И только наиболее чуткие критики улавливали в сложной морально-философской проблематике пьесы связь с революционной современностью, выражение заветных мыслей и идей автора. Разумеется, эти мысли и настроения Горького они вольно или невольно были вынуждены признавать «ошибочными». Например, по мнению А. К. Воронского, в «Старике» нашли отражение «ошибочные воззрения Горького на русский национальный характер, а также политические колебания писателя в первые годы Октябрьской революции»¹⁹.

В советское время пьеса «Старик» не часто ставилась на сцене. Зато в «послеперестроечные» годы она удостоилась даже экранизации. Б. Л. Бланк снял по мотивам горьковской пьесы фильм «Грех». Заглавную роль Старика в нем замечательно сыграл литовский актер Юозас Будрайтис. В других ролях также снялись известные артисты: А. Домогаров (Мастаков), И. Алферова (Софья Марковна) М. Аронова (Захаровна), А. Панкратов-Черный (Харитонов) и др.

Хотя Бланк в одном из интервью признался в любви к творчеству Горького и совершенно справедливо объявил его «крупнейшим драматургом России и мира», поскольку «он поразительно, как никто другой, чувствует

особенности национального характера»²⁰, тем не менее режиссер счел возможным переделать по-своему конец пьесы, ввести новых героев (например, молодого рабочего — певца и поджигателя), существенно изменить характеры некоторых персонажей и перенести время действия в 1905 г. Кроме того, создатели фильма ввели собственный пояснительный текст к ряду сцен. Подобная «отсебятина» отнюдь не улучшила экранизацию, напротив, придала ей местами пошловатый, избыточный мелодраматизм, а финал, в котором стреляется не только Матаков, но и ничтожный Харитонов, сделала психологически неубедительным. Несмотря на это, режиссеру все же удалось поймать какой-то основной нерв, главную звучащую струну горьковского творчества. Видимо, именно поэтому крепкая драматургическая основа и яркая игра актеров помогли этой экранизации стать значительным явлением российского кинематографа последних лет.

Фильм Бланка «Грех» по мотивам горьковской пьесы вышел в 2007 г., ровно через 90 лет после ее создания. Пробуждение интереса к драматургии Горького и, в частности, к его «Старику», думается, не случайно. Оно связано с возникновением острой потребности российского общества в национальной самоидентификации, в пересмотре и переосмыслении нашего исторического прошлого и поиске путей будущего развития. Без обращения к классическому наследию, в том числе и к творчеству Горького, к его драматургии решение этих общественных и национальных задач попросту невозможно.

Примечания

1. Кузьмичев И. К. «На дне» М. Горького: Судьба пьесы в жизни, на сцене и в критике. Горький, 1981; статья Г. Д. Гачева, по его собственному признанию, была написана в 1960 г., хотя опубликовать ее удалось только в годы «перестройки». См.: Гачев Г. Человек против Правды // Неизвестный Горький (к 125-летию со дня рождения). М., 1994. С. 207–270.
2. Горький М. Материалы и исследования. Т. III. М. — Л., 1941. С. 370–371.
3. Юзовский Ю. Максим Горький и его драматургия. М., 1959. С. 170.
4. Горький М. Полное собрание сочинений. Художественные произведения: В 25 т. М., 1968–1976. Здесь и далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы в скобках.
5. Горький М. Собрание сочинений: В 30 т. Т. 12. М., 1951. С. 399–400.
6. Дом искусств. 1921. № 1. С. 75.
7. Бялик Б. М. Горький — драматург. 2-е изд. М., 1977. С. 408.
8. Архив А. М. Горького ИМЛИ РАН. ХПГ-45–21/1–20 (3).
9. Молодая гвардия. 1926. № 8. С. 27.

11. Красная газета. Веч. вып. 1926. № 273. 18 ноября.
12. Ли Ми Э. Идеино-эстетическое своеобразие «Рассказов 1922–1924 годов» А. М. Горького. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М., 2005. С. 2–3.
13. Бялик Б. М. Горький — драматург. 2-е изд. С. 414.
14. М. Горький в воспоминаниях современников. М., 1955. С. 579.
15. Максим Горький: pro et contra. Личность и творчество Максима Горького в оценке русских мыслителей и исследователей. 1890-е — 1910-е гг. Антология. С. 844–856.
16. Гудки. 1919. № 1. Март. С. 25.
17. Вестник театра. 1919. № 2. 6–7 февраля. С. 6.
18. Луначарский А. О театре. Сборник статей. Л., 1926. С. 99, 100.
19. Красная новь. 1922. № 3. С. 267.
20. www.newnk.ru/publications/faces/315-Igrexir-borisa-blanka

Святославский Алексей Владимирович
доктор культурологии, Институт филологии
Московского педагогического государственного университета

РЕЦЕПЦИЯ ОБРАЗА ГЛАВНОГО ГЕРОЯ РОМАНА М. ГОРЬКОГО «ЖИЗНЬ КЛИМА САМГИНА»: ОТ АВТОРСКОГО ЗАМЫСЛА К СОВРЕМЕННОМУ ПРОЧТЕНИЮ

Статья посвящена анализу динамики восприятия образа главного героя горьковского романа-хроники в меняющемся контексте представлений о месте и роли русской интеллигенции в историческом процессе конца XIX в. и первых десятилетий XX в. Автор доклада ищет ответы на ряд вопросов, среди которых вопросы о том, насколько типичным и весомым в социальном контексте русской жизни получился образ Клим Самгина у Горького; насколько актуальным остается для современного читателя прочтение этого образа как «истории пустой души» в соответствии с первоначальным замыслом писателя; обусловлен ли традиционный негатив в восприятии образа Клим Самгина тем, что он воплощение ненавистного Горькому мещанства, или тем, что он не верит в идеалы революционной перестройки общества; возможно ли оправдание жизненной позиции Клим Самгина современным читателем.

Ключевые слова: М. Горький. «Жизнь Клим Самгина», интеллигенция, мещанство, рецепция, русская литература XX в., советская литература

Обращение к рецепции романа «Жизнь Клим Самгина» и его главного героя предполагает вхождение в более общую область историко-культурологического знания, связанную с изучением формирования исторических образов. Общая картина динамики восприятия романа Горького, главного героя и оценок его в советской критике XX века представлена и проанализирована в работе Т. Р. Гавриш [3]. А. И. Овчаренко в работе «М. Горький и литературные искания XX столетия» [13] дал подробный анализ реакции зарубежной критики, включая представителей русских эмигрантских кругов.

Период с 1927 г. (публикация первой части романа) и до кончины Горького в 1936 г. характеризовался в СССР довольно широким спектром мнений: от восхищения до жесткой критики всех аспектов произведения, несмотря на кажущуюся сегодня заданность критики того времени единой идеологической позицией. После 1936 г. ситуация в СССР во многом меняется к безусловному славословию Горького, тормозившему объективный научный анализ «Жизни Клим Самгина» и других произведений.

Критическое отношение к замыслу образа главного героя романа как попытке Горького осудить российскую интеллигенцию было характерно для значительной части эмигрантской критики, что вполне естественно, ибо, по свидетельству самого писателя, замысел романа родился в свое время как реакция на выход сборника «Вехи», многие авторы которого были вынуждены эмигрировать после 1917 г. «А то еще есть альманах «Вехи» — мерзейшая книжица за всю историю русской литературы», — писал Горький Е. П. Пешковой еще в 1909 г. [7, с. 65].

Иного рода негативные оценки романа Горького происходили из недр РАППа и отчасти сохранили себя в советской критике 1930-х гг. после ликвидации РАППа, будучи вызваны тем, что Горький избрал «зеркалом» российской революционной истории ничтожную личность, вместо того, чтобы сделать главным героем носителя правильной пролетарской идеологии. Позднее негатив в отношении романа в СССР уходил по вполне понятным причинам: Горький возвращается в Россию и становится важной в идеологическом отношении фигурой.

Вполне естественно, что по принципу маятника (весьма характерного для истории господствующих идей в России) период безусловного славословия Горького должен был когда-то смениться резко негативным отношением к нему, что и произошло в 1990-х гг. Горького теперь осуждали, в том числе за то, чего он не делал. Это опять затрудняло трезвый анализ творчества писателя, его роли в отечественном литературном процессе. К тому же негативная оценка деятельности «веховцев» Н. Бердяева, С. Булгакова, П. Струве и др., которых сам Горький называл среди прототипов Клима Самгина, сменилась в 1990-х позитивной — в трудах авторитетных ученых-гуманитариев. Однако во втором десятилетии XXI в. мы вновь наблюдаем признаки очередного движения социально-идеологического маятника вспять. Социологические исследования фиксируют резкое нарастание симпатий масс к советскому строю, обязанному своим существованием тем самым революциям, жестокости которых так пугали эмиграцию, а одно время и самого Горького. Целый ряд работ последнего десятилетия, в том числе в рамках проекта «Русский путь: pro et contra» РХГА, помог наконец подойти более взвешенно к творчеству Горького, но не снял проблемы интерпретации его творчества в рамках идеологических парадигм. Сегодня по-прежнему наряду с позитивной оценкой Горького как ортодоксального носителя советской идеологии, существует мнение о нем как о «внутреннем эмигранте», который, увидев истинное положение дел в СССР, осудил его и мечтал вернуться в Европу. Есть критики и читатели, которые продолжают тенденцию 1990-х, обвиняя Горького в потакании процессу закабаления личности в рамках новой советской идеологии, создании ГУЛАГа и т. д.

Сложность рецепции «Жизни Клима Самгина», как отмечалось не раз, связана с тем, что роман предстает явлением по крайней мере двухплановым. С одной стороны, это историческая хроника-эпопея, о чем свидетельствовал сам Горький и что выразилось в немалом объеме произведения и подзаголовке «Сорок лет», с другой — это социально-психологический роман, во многом фокусирующий нас на личности героя, о чем свидетельствует окончательный вариант названия романа. В данной статье мы не обращаемся к анализу всех аспектов романа «Жизнь Клима Самгина», сосредоточившись на образе главного героя.

Однозначно положительная оценка романа во многих отечественных работах сталкивается с тремя мешающими трудностями. Первое — мнение самого Горького о своем романе как трудно идущей, тяжелой вещи, так и не дописанной и с не вполне понятным самому автору концом. Второе — негативная оценка (доброжелательными по отношению к Горькому) собратьями по перу одних и тех же особенностей романа. Третье — негативное мнение современных читателей, основанное на тех же самых, отмеченных профессионалами пера, недостатках.

В связи с этим встает вопрос, насколько вообще актуален сегодня роман Горького, прочтение которого требует от рядового читателя, на наш взгляд, куда больше терпения, чем даже освоение немалых объемов «Войны и мира» или «Тихого Дона». Чтобы получить ответ, нужно обозначить ряд более частных вопросов. Как понимать историческую типичность образа интеллигента, о которой говорит Горький? Что такое русский интеллигент? «Самгинство» есть свойство большинства или меньшинства русских интеллигентов нач. XX века? Насколько Клим Самгин удался как образ, соответствующий замыслу автора, или он «ушел» от автора и стал жить своей жизнью? Возможно ли оправдание Самгина с позиций современного читателя? Есть ли в Самгине что-то от самого писателя или, возможно, это антипод личности Горького? Оправдано ли мнение, что черты личности Самгина в той или иной мере присущи большинству людей всех эпох, и роман Горького может быть прочитан как морально-дидактическое произведение?

Горький сам ответил на некоторые из поставленных нами вопросов в выступлении на заседании редакционного совета Издательства ВЦСПС в 1931 г. «У меня явилось желание, — объяснял писатель, — дать фигуру такого, по моему мнению, типичного интеллигента /.../ Этот тип индивидуалиста, человека непременно средних интеллектуальных способностей, лишенного каких-либо ярких качеств, проходит в литературе на протяжении всего XIX века /.../ Мне хотелось изобразить в лице Самгина такого интеллигента средней стоимости, который проходит сквозь целый ряд настроений, ища для себя наиболее независимого места в жизни, где бы ему было удобно и материально и внутренне» [8, с. 541].

Анализируя различные точки зрения по поводу фигуры Клима, остановимся на статье А. В. Луначарского с характерным названием «Самгин», увидевшей свет в 1932 г. по выходе первых трех частей горьковского романа. Именно Луначарский четко поставил главные вопросы, касающиеся рецепции и интерпретации образа горьковского героя и ответил на них с позиций русского интеллигента-большевика. Жанровую особенность романа Луначарский определяет немецкоязычным термином *Bildungsroman*, то есть роман о становлении характера молодого человека. Интеллигенцию в целом Луначарский рассматривает как «группу мелкобуржуазную», капиталом она не обладает, но продает свой труд капиталистам или государству, которое тоже обслуживает богатых. Из этой группы выделяется часть интеллектуальных тружеников, врачей, педагогов, деятелей искусства, которые по определению близки к социализму. Таким образом, российская интеллигенция оказывается расколота по принципу служения интересам крестьянства (XIX век) и пролетариата (XX век), или, напротив, служения капиталу и антинародному государству [11, с. 120]. Но доля прогрессивной интеллигенции представляется Луначарскому не слишком внушительной, поскольку он замечает, что «все-таки известная, очень широкая часть интеллигенции может посчитать себя уязвленной этими тремя томами» романа Горького [11, с. 109]. Разница психологических типов сводится к тому, что первые готовы отдавать себя общему делу, делу интересов народа, вторые — заботятся лишь о собственных удобствах, при этом испытывая равнодушие, страх или высокомерие по отношению к народу. Характерной чертой вторых является, по Луначарскому, их бесполезность, заставляющая создавать иллюзию собственной значимости, в том числе путем бесконечного суесловия.

Осуждая «самгинство», делает вывод Луначарский, Горький делает полезное дело, переводя роман в воспитательную плоскость. Несмотря на большевистский радикализм, Луначарский понимает, что граница между двумя типами интеллигентов до некоторой степени условна, что черты Самгина в той или иной степени продолжают жить в представителях уже новой, советской, интеллигенции, а значит, читая роман, читателю полезно примерить черты Самгина на себя. «Хороший, здоровый тип, готовясь празднословить, или сделать пустое дело, или еще что-нибудь в этом роде, вспомнив Клима Самгина, вдруг спросит себя: “А не похож ли я буду на сего джентльмена”?», — делает вывод Луначарский [11, с. 125].

Еще один важный для понимания образа горьковского героя момент отметил Б. А. Бялик [2], при анализе образа Самгина совершенно справедливо обратившись к теме «Горький и мещанство». Очевидно, что осуждение мещанства проходит через все творчество Горького, включая его драматические и прозаические произведения, выступления, письма и статьи.

Бялик цитирует характеристику мещанства из горьковской статьи 1905 года «Заметки о мещанстве» (уродливо развитое чувство собственности, страх перед всем, что нарушает личный покой и т. д.), прилагая ее к образу Клима Самгина и получая в итоге портрет его души. Анализируя роман «Жизнь Клима Самгина», нельзя не вспомнить слова Горького в выступлении на I Всесоюзном съезде советских писателей в августе 1934 г.: «О мещанстве мы писали и пишем много, но воплощения мещанства в одном лице, в одном образе — не дано. А его необходимо изобразить именно в одном лице и так крупно, как сделаны мировые типы Фауста, Гамлета и др.» [16, с. 16].

Феномен, понимаемый Горьким как мещанство, в реальности характеризует обширное явление массовой культуры в европейском обществе. Х. Ортега-и Гассет среди определяющих черт европейца, носителя массовой культуры, которого по-русски можно назвать мещанином, обозначает эгоизм («жизнь для себя»), непрерывное стремление к улучшению личного комфорта, притязание на различные права в ущерб обязанностям. Ощущение собственного превосходства над людьми заставляет массового человека «навязывать свою убогость бесцеремонно, безоглядно, безотлагательно и безоговорочно» [14, с. 88]. Сам Горький в статье «О социалистическом реализме» (1933) и в выступлении на Первом Всесоюзном съезде советских писателей (1934) рассуждает о том, что мещанство, несмотря на свое мелкобуржуазное происхождение, не ушло в прошлое и черты его проявляют себя в среде новой советской интеллигенции.

И все-таки возникает старый читательский вопрос: возможен ли такой резко отрицательный тип в жизни? Ф. Энгельс в известном определении художественного реализма обозначил, что данный метод «предполагает, помимо правдивости деталей, правдивое воспроизведение типических характеров в типических обстоятельствах» [23, с. 35]. Б. В. Томашевский определяет основу реализма как «стремление к наибольшему подражанию жизни» [21, с. 45]. Социалистический же реализм, образцом которого считался анализируемый роман Горького, теоретики литературы в его время понимали как метод, требующий от художника «правдивого, исторически конкретного изображения действительности в ее революционном развитии», причем «правдивость и историческая конкретность художественного изображения действительности должны сочетаться с задачей идейной переделки и воспитания трудящихся в духе социализма» [22, с. 716]. Насколько образ Самгина жизнеподобный, насколько он типичен — если исходить из приведенных и ставших каноническими в советское время характеристик реализма? С одной стороны, можно упрекнуть Горького, что он потратил столько сил, чтобы подробнейшим образом расписать жизнь человека, отказав ему в каких-либо достоинствах, в добрых поступках, идущих от души, а не от корысти или страха. Друзей и даже настоящих

приятелей у Клима нет, к женщинам он подходит потребительно, гражданская активность его оказывается вынужденной и неискренней и т. д. Тогда кажется, что Горький перебрал черной краски, и образ не жизнеподобен. С другой стороны, вспоминается предание о высказанном в разговоре намеке Горького на себя самого как прототипа Клима Самгина. Конечно, легче всего отвергнуть подобную гипотезу, хотя бы на основании того, что Горький по натуре искренний альтруист, не замкнутый в собственном эгоизме. Однако намек Горького, если и был таковой, может быть истолкован совершенно по-другому — как мысль о том, что какие-то черты Самгина в той или иной мере сидят в каждом человеке, тогда смысл духовного роста и сводится к стремлению преодолеть в себе «самгинщину». Типичность Клима Самгина заключается в типичности отрицательных черт его характера, которые в зародыше существуют в каждом. Воспитательную роль «Жизни Клима Самгина» подчеркнул уже Луначарский в указанной выше работе, когда писал, что «те, в ком много Самгина, могут увидеть в его образе пощечину себе. Те, в ком его немного, увидят здесь как бы целебную хирургическую операцию, извлекающую из них больное» [11, с. 110].

Остановимся теперь на критических мнениях, высказанных литераторами, в целом высоко оценивавшими мастерство Горького. В переписке Горького с писателями обращают на себя внимание отзывы о «Климе Самгине» М. Пришвина, Ф. Гладкова и Б. Пастернака. Пришвин в переписке придерживается достаточно взвешенных и во многом положительных оценок романа «Жизнь Клима Самгина», однако в своем дневнике отзываясь о прочитанной им в 1927 г. первой книге романа достаточно критически. «У Горького, — записывает он 25 октября 1927 г., — характерна бесконечная дробимость его выносных мыслей, образуется что-то вроде фарша в романе, которым начиняются лица все без различия пола и возраста, так что разговор гимназистов иногда можно отнести к беседе индусских мудрецов. И вот если у Гоголя является чёрт из трагедии сердца, то у Горького, я думаю, он выходит из трагедии разума, из упрямого желания разделять и бесконечно дробить то, что по существу своему не делимо. Притом эта подмена необходимого синтеза незаконным анализом происходит помимо воли автора, переносится где-то в его подсознательное я, и вот почему его творчество характерно чудовищными провалами. Говоря попросту, он при громадном художественном таланте, далеко превосходящем в смысле постижения жизни наше обычное разумное ее понимание, непременно хочет быть и обыкновенным разумником. Очень возможно, что его рассудочный герой Клим, который “учится любви”, и является образом Горького, который тоже все учится. Прочитав больше половины этого фаршированного романа, я с большой радостью отдохнул на подлинно горьковской странице про охоту на сома» [18, с. 509].

В письме Горькому от 2–3 ноября 1927 г., высоко оценивая художественное мастерство Горького, Пришвин проводит мысль о том, что самое сильное в романе это историческая панорама и событийные сцены (описание Ходынской катастрофы, описание ярмарки в Нижнем Новгороде и под.) и критикует Горького за утомительность диалогов [17, с. 352]. Позднее, в дневнике 1946 года от 30 марта Пришвин как бы одергивает себя аналогией с «Климом Самгиным», работая в это время над романом «Осударева дорога»: «Под влиянием сна вчера написал целую новую 7-ю главу. И так хочу дальше, не засиживаясь, вперед и вперед /.../ иначе выйдет <как> у Горького его жвачка “Клим Самгин”» [19, с. 102].

Показательно, что именно в переписке с Пришвиным сам Горький уже в 1927 г. отмечает трудности в работе над романом. «Роман мой я еще не кончил, — пишет Горький Пришвину из Сорренто, — и не знаю, когда кончу, но уже почти уверен, что это будет книга тяжелая и неудачная» [6, с. 345]. О «Климе» как «тяжелой и трудной книге» Горький также писал 16 июня 1933 г. А. П. Чапыгину.

В унисон пришвинским мыслям о том, что отрицательный образ у Горького выходит не из «трагедии сердца», а из «трагедии разума», звучат обращенные к Горькому по прочтении «Самгина» строки из письма Федора Гладкова: «Очень вы много говорили и говорите о человеке, о любви к нему. А мне кажется, что вы не любите людей, презираете их и глумитесь над ними. И все, что вы пишете о людях, — все это от ума, и ум у вас какой-то диогеновский, а может быть и аввакумовский — горький и жуткий ум» [5, с. 97–98].

Однако именно трудность чтения и осмысления романа Горького была воспринята как его достоинство — Б. Пастернаком, который фактически оценил «Клима» как произведение для элитарного читателя, способного терпеливо осмыслять авторские замыслы. Считая первую книгу «Самгина» более удавшимся произведением, чем «Дело Артамоновых», Пастернак пишет: «Однако, вдумываясь (просто для себя) в причины художественного превосходства повести, я нахожу, что ее достоинства прямо связаны с тем, что читать ее труднее, чем “Д<ело> А<ртамоновых>”, что, обсуждая вещь, с интересом и надеждой тянешься к оговоркам и противоположениям, короче говоря, высота и весомость вещи в том, что ее судьба и строй подчинены более широким и основным законам духа, нежели беллетристика беспорная» [15, с. 305]. Выходит, что в годы, когда все, включая самого Горького, рассуждали о формировании массового советского читателя, «Клим Самгин» оказывается рассчитанным на читателя-интеллектуала, — в том своем аспекте, который не связан с описаниями ловли сома или Нижегородской ярмарки, а связан с осмыслением роли русской интеллигенции. Уже Пришвин в переписке с Горьким отметил, что его восемнадцатилетний сын Петр,

читая «Клима», выпускает бесконечные диалоги, заостряя внимание на изображении. В 1930-х гг. процент интеллектуалов-читателей в СССР был не высок. «Писатели и критики, равно как и читатели, были методологически и культурно мало подготовлены к объективному толкованию горьковского эпоса», — отмечают с высоты лет современные исследователи [12, с. 49].

Что думал сам Горький о рецепции романа? Т. Р. Гавриш отмечает, что «Горький, внимательно следивший за восприятием романа и его заглавного героя, пытался приостановить прочтение своего произведения только в рамках актуальных для 30-х годов социально-политических оценок» [3, с. 3]. При этом исследователь приводит свидетельство самого Горького из письма критику И. Груздеву от 18–19 февраля 1930 г., где Горький жалуется, что на поверку дня его Самгин выходит слишком негативным типом, которого сам автор слишком «энергично бичует», не желая того. А. И. Овчаренко, обращаясь к тому же адресованному Горьким к Груздеву письму, отмечает, что «антипатия его [Горького. — А. С.] к Климу Самгину настолько сильна, что от произведения порой веет холодом» [13, с. 297], но недовольство собой этот литературовед объясняет тем, что Горький, не отрицая личной антипатии, хотел бы искуснее скрыть авторское неприятие героя, подав его в более объективированном виде. Таким образом, Овчаренко переводит причины недовольства Горького из идейной плоскости в плоскость художественную.

Анализ приведенных точек зрения снова заставляет задаться вопросом: то ли Горький мировоззренчески эволюционировал уже в краткий период от середины 1920-х к моменту написания письма Груздеву (1930) и решил смягчить отношение к своему герою, отнестись с большим пониманием к человеческим слабостям и духовным поискам Самгина, то ли Горький был недоволен лишь подачей материала, выявившей чрезмерную идеологическую ангажированность писателя в образе автора и повествователя.

Это часть более общего и важного для нас вопроса: насколько вызвана отрицательная критика романа в СССР, в постсоветской России и за границей — неприятием причинами идеологического порядка, а насколько изъянами художественного плана? В эпоху, когда в СССР полагалось безоговорочно хвалить Горького, говорить о второго рода причинах считалось невозможным, роман «Жизнь Клима Самгина» подавался как удачный во всех отношениях, во-первых, потому что идеология доминировала, а во-вторых, Горький был признанным мастером слова. Однако сам Горький, не страдавший манией величия, как видим, признавался в больших трудностях работы над последним романом, весьма жестко и критически отзывался о своем детище. И в итоге, так и не дописав его, что тоже видится знаковым фактом. Конечно, неправильно было бы сказать, что роман не удался, потому что не был дописан. Анализ причин недописанных

романов — дело неблагодарное, хотя и увлекательное. Однако можно отважиться предположить, что в данном случае причина кроется в том, что Горький поставил перед собой слишком всеохватывающую задачу. Подобным образом два десятилетия спустя А. Т. Твардовский объяснит неудачу фадеевской «Черной металлургии».

Ведь даже если не принимать во внимание критику романа как пасквиля на русскую интеллигенцию (эмигрантская критика), то нельзя не заметить замечаний со стороны советских, причем даже ценящих Горького, братьев по перу. Мы уже приводили мнение Пришвина, к нему добавляется мнение К. И. Чуковского, записавшего в дневнике 30 января 1928 г.: «Сегодня я читаю лекцию о Горьком и по этому случаю ночью, проснувшись, стал перелистывать “Жизнь Клима Самгина”. Отдельные куски — хороши, а все вместе ни к чему. Не картина, а панорама, на каждой странице узоры» [24, с. 507]. Чуковского, плакавшего при известии о кончине Горького, высказавшего немало добрых слов о нем, нельзя обвинить в идейной неприязни к Горькому при всей разнице их мировоззрений.

Характерна и запись о Горьком Александра Твардовского, тоже для себя — в дневнике от 20 апреля 1955 г., по прочтении тома переписки Горького: «Письма Горького — великий воистину, но тяжелый, малообаятельный, деланный и нудноватый человек» [20, с. 200]. Великий, но нудноватый. Не отразилась ли эта «нудноватость» Горького в образе Климса? Георгий Адамович, будучи представителем эмигрантской литературы, тем не менее, критиковал роман Горького не за идеологические установки, чуждые «Русскому Зарубежью», но за художественные недостатки. «“Жизнь Климса Самгина”, — писал он в специальной статье, посвященной этому произведению, — скучна не столько по материалу или теме, сколько по манере изложения: бесконечный, медленный поток лиц, разговоров, событий и картин, без всякого развития и, в сущности, даже без фабулы /.../. В “Климсе Самгине” встречается множество удачнейших, живых и очень ярких эпизодов, но в целом они будто “вкраплены” для развлечения читателя и тягучую ткань романа лишь иллюстрируют, как вставные картинки, с ней не сливаясь» [1, с. 118].

Теперь мы видим, что целый ряд мнений о недостатках романа касается, во-первых, *одних и тех же* художественных особенностей и, во-вторых, принадлежит не массовому читателю или недоброжелателям Горького, а тем, кто традиционно высоко оценивал его мастерство. Очевидно, что исправить указанные недостатки романа путем дальнейшего его дописывания, следуя в том же русле и множа число действующих лиц, их монологи, диалоги, полилоги, рефлексии и проч. было невозможно. А значит, даже лучше, что роман остался незавершенным и при этом состоялся как заметный факт мировой культуры.

Восприятие романа современным студенчеством, как показала наша работа со студентами педагогического вуза, сталкивается ровно с теми же проблемами художественного плана, что были обозначены Пришвиным, Чуковским, Адамовичем, Твардовским... Положительная оценка романа теми, кто сумел-таки его прочесть полностью или отчасти, сводится к похвале традиционной горьковской изобразительности (сцены Ходынской катастрофа, Нижегородской ярмарки, Кровавого воскресенья, а также водружения колокола, ловли сома и под.). Отрицательная состоит в упреке автору за перегруженность романа бесконечными диалогами и рассуждениями. Звучали, например, мнения о том, что для осуждения мещанства и недостатков русской интеллигенции в нашей литературе достаточно малых чеховских форм и совсем не нужно было писать четырехтомную эпопею, продолжение которой ушло в бесконечность.

Основное впечатление от образа главного героя у автора данной статьи всегда сводилось к тому, что Горький хотел показать в Климе беспомощность значительной части русской интеллигенции перед лицом решения социальных и политических задач, той немалой части, которая радостно приветствовала Февральскую революцию 1917 года, а затем, войдя в новые органы власти, оказалась беспомощной перед лицом необходимости преодоления экономического и политического кризиса. Уже 3 июня на I Всероссийском съезде Советов рабочих и солдатских депутатов председатель Петросовета И. Г. Церетели ставит вопрос о политической партии, которая могла бы взять на себя ответственность за политический процесс и события продолжающейся революции, но ответа не получает, пока ответ не прозвучал на следующий день в выступлении лидера большевиков В. И. Ленина: «наша партия от этого не отказывается: каждую минуту она готова взять власть целиком» [10, с. 267]. Горький не принял в то время жестких методов большевиков, но позднее, в 1920-х гг. осознал, что история неизбежно выбрала именно их, потому что Клим Самгин оказался годен лишь для суесловия и суемышья. Глубокое постижение психологии этого типа, конечно, было связано не только с тем, что писатель «знал» самгиных лично, как он заметил в упомянутом выступлении на заседании редакционного совета Издательства ВЦСПС в 1931 г., но в определенном смысле носил какие-то черты интеллигента Самгина в себе.

Литература

1. Адамович Г. В. «Жизнь Клима Самгина» М. Горького // Адамович Г. В. Собр. соч. Литературные заметки. В 5 кн. Кн. 2 («Последние новости» 1932–1933) / Подг. текста, сост. и примеч. О. А. Коростелева. — СПб.: Алетей, 2007. — С. 117–124.

2. Бялик Б. А. Судьба Максима Горького. М.: Худож. литература — 392 с.
3. Гавриш Т. Р. «Жизнь Клима Самгина» М. Горького в литературном процессе 1920 — нач. 1930-х гг. — Дисс. канд. филол. наук. Москва. ИМЛИ РАН, 1999. — 210 с.
4. Гавриш Т. Р. Проблема романного сознания («Жизнь Клима Самгина»: Жанр и герой) // Концепция мира и человека в творчестве М. Горького. / Сер. «М. Горький. Материалы и исследования» основана в 1989 г. Вып. 9. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 317–355.
5. Гладков — Горькому. Москва. 7 VIII. 1927 г. // Литературное наследство Т. 70. Горький и советские писатели. Неизданная переписка. М.: Изд-во АН СССР, 1963. — С. 97–99.
6. Горький — Пришвину. Сорренто, апрель 1927 г. // Литературное наследство Т. 70. Горький и советские писатели. Неизданная переписка. М.: Изд-во АН СССР, 1963. С. 344–345.
7. Горький М. / А. М. Горький. Письма к Е. П. Пешковой (1906–1932). В 2 кн. Т. IX. М.: Наука, 1966. — 479 с.
8. Горький М. Собр. соч. В 30 т. Т. 19. «Жизнь Клима Самгина». 1925–1935. Примечания. М.: ГИХЛ, 1952. — С. 541–545.
9. Киселева Л. Ф. «Жизнь Клима Самгина» в зеркале современности // Новый взгляд на М. Горького. М. Горький и его эпоха. Мат-лы и исслед. М.: Наследие, 1995. — С. 98–102.
10. Ленин В. И. Речь об отношении к Временному правительству // Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 32. М.: Политиздат, 1969. С. 263–276.
11. Луначарский А. В. Самгин // Луначарский А. В. О Горьком. М.: Худож. литература, 1975. — С. 84–134.
12. Неженец Н. И., Палеева Н. Н. «Жизнь Клима Самгина»: Незавершенный роман Горького // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры. 2018. № 2. С. 46–55.
13. Овчаренко А. И. М. Горький и литературные искания XX столетия. 3-е изд. М.: Худож. литература, 1982. — 590 с.
14. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс // Ортега-и-Гассет Хосе. Восстание масс. Дегуманизация искусства. Бесхребетная Испания. М.: АСТ: СТ МОСКВА, 2008. С. 13–198.
15. Пастернак — Горькому. Москва. 23.XI 27. // Литературное наследство Т. 70. Горький и советские писатели. Неизданная переписка. М.: Изд-во АН СССР, 1963. С. 304–306.
16. Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М., 1934. — 718 с.
17. Пришвин — Горькому. 2–3 ноября 1927 г. // Литературное наследство Т. 70. Горький и советские писатели. Неизданная переписка. М.: Изд-во АН СССР, 1963. С. 352–353.

18. Пришвин М. М. Дневники. 1926–1927. М.: Русская книга, 2003. — 592 с.
19. Пришвин М. М. Дневники. 1946–1947. М.: Новый хронограф, 2013. — 968 с.
20. Твардовский А. Т. Дневник. 1950–1959. М.: ПРОЗАиК, 2013–526 с.
21. Томашевский Б. В. Теория литературы. Ростов-на-Дону: «Феникс»; СПб.: «Северо-запад», 2006. — 192 с.
22. Устав Союза Советских писателей СССР // Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. Приложение VIII. М., 1934. С. 716–718 с.
23. Энгельс / Ф. Энгельс — Маргарет Гаркнесс, апрель 1888. // Маркс К. и Энгельс Ф. Сочинения. Изд. 2-е. Т. 37. М.: Политиздат, 1965. С. 35–37.
24. Чуковский К. И. Дневник. 1901–1969. В 2 т. Т. 1. М.: ОЛМА-ПРЕСС Звездный мир, 2003. 638 с.

Семёнова Александра Леонидовна,
доктор филологических наук, профессор,
Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого

МАКСИМ ГОРЬКИЙ И ИВАН БУНИН О РОССИИ¹

В статье анализируются высказывания Горького и Бунина, посвященные России.

Ключевые слова: Горький, Бунин, Россия

Что есть Россия? Этот вопрос с особой остротой встал перед русской общественной мыслью на рубеже 1910-х гг. Без ответа на этот вопрос невозможно было осмыслить как недавнее прошлое — события первой русской революции, так и возможное будущее, которое общественным партиям и движениям (например, социалистам, кадетам и черносотенцам) виделось совершенно различным.

Свой ответ на этот вопрос предложили и русские писатели Максим Горький и Иван Бунин. История создания повестей «Городок Окуров» Горького и «Деревня» Бунина не оставляет сомнения, что это своего рода «художественная» полемика между двумя писателями. Они предлагают оппозиционные мнения. Если Горький в 1909 году утверждает: Россия — «государство она, бесспорно, уездное»², то Бунин в 1910 году возражает: «Да она вся — деревня...»³

Автор монографии о творчестве Горького и Бунина А. Нинов стремится к тому, чтобы снять столь острую полемичность, которая очевидна при сопоставлении двух повестей. Он пишет: «Деревенская, крестьянская Россия начинается совсем недалеко от Окурова, так что даже трудно сказать, где кончается одно и начинается другое. Крестьянская и мещанская Русь теснейшим образом связаны между собой, их объединяет история, традиция, переплетающиеся экономические интересы»⁴.

¹ Опубликовано в сборнике «Центральная Россия и литература Русского Зарубежья (1917–1939)». Исследования и публикации. Материалы международной научной конференции, посвященной 70-летию присуждения И. А. Бунину Нобелевской премии. Орел, 2003. С. 33–36. Статья дополнена и переработана.

² Горький М. Полное собрание сочинений. Художественные произведения. В 25 тт. / Гл. ред. Л. М. Леонов; зам. ред. А. И. Овчаренко. Т. 1–25. М., 1968–1976. (ИМЛИ). Т. 10. С. 17.

³ Бунин И. А. Собрание сочинений в 4 т. Т. 2. С. 153.

⁴ Нинов А. М. Горький и Ив. Бунин. Л., 1984. С. 317.

Однако есть еще нечто, что объединяет «крестьянскую и мещанскую Русь» — слобода. В обеих повестях слобода — сюжетно значимая деталь. В повести Горького главные герои Вавила, Сима Девушкин и Яков Тиунов — слобожане, родом из Заречья. Главные герои бунинской повести — Тихон и Кузьма, дурновцы, — выросли в Черной Слободе. Думается, имеет смысл более обстоятельно рассмотреть, что же представляла собою слобода на рубеже XIX–XX веков.

Обратимся к словарю В. И. Даля: «Слобода ж. стар. село свободных людей; пригородное селенье, подгородный поселок, за городом, т. е. за стеною, род посада. <...> Ныне, большое село, где более одной церкви, и торг или ярмарка, либо волостное правленье, род сельской столицы; также промышленное, фабричное село, где крестьяне почти не пашут. <...> Слободки есть при большей части городов; слободкой приселяются и крестьяне, и мещане, также отставные, занимаясь частью хлебопашеством, кулачеством»⁵.

Несколько иное толкование предлагает «Малый энциклопедический словарь» Брокгауза-Ефрона: «Слобода, в старину село вольных людей, также пригородное селение. Ныне большое село, особенно промышленное»⁶.

В горьковской повести слобода Заречье — часть городка Окурова, в повести Бунина Черная Слобода — город. Однако из приведенных выше толкований мы можем сделать вывод, что слобода — поселение некоего переходного характера: село, торговое или промышленное, или же часть города.

Историк начала XX века Н. Рожков предложил своеобразное определение того, что можно назвать городом, а что деревней: «Городом <...> называется поселение, жители которого занимаются или торговлей, или обрабатывающей промышленностью, составляющими притом их главное, основное занятие, а не побочный промысел. Деревня — поселение, где главные занятия жителей — добывающая промышленность и сельское хозяйство. Ясно таким образом, что не всякий город в обыденном употреблении этого слова может быть признан городом в научном смысле, что есть города-деревни, и, с другой стороны, многие села должны быть признаны с научной точки зрения городами»⁷.

Конечно, город-деревня — это своеобразное явление русской жизни, и каким бы парадоксальным ни казалось подобное определение, но оно вполне соответствует понятию слобода. Даже если под слободой понимать село, а не часть города. В определении Даля слободой называется фабрич-

⁵ Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. М., 2000. Т. 4. С. 221.

⁶ Малый энциклопедический словарь. Изд. Брокгауз-Ефрон. Репринт. изд. В 4 т. М., 1997. Т. 4. Стб. 1496.

⁷ Рожков Н. Город и деревня в русской истории // Мир Божий. 1902. № 4. С. 78–92. С. 79.

ное, промышленное село, где «где крестьяне почти не пахут». А вот в слободке как части города жители могли заниматься и хлебопашеством.

Очевидно, что в России рубежа XIX—XX веков не существовало той строгой дифференциации занятий, которая была в средние века присуща Западной Европе, где ремесла, как правило, были сосредоточены в городах, а крестьянам предписывался сельскохозяйственный труд и запрещалось ремесленничество. Отсутствие сословной и хозяйственной дифференциации в России неизбежно приводило к определенной социально-экономической и социально-политической аморфности.

Русские публицисты начала XX века размышляли о том, что столь популярное в марксизме понятие «пролетариата» в России не получало однозначного толкования, которое предполагалось на Западе: в большинстве своем наемные работники фабрик и заводов. Проблема того, что понятие пролетариата в России — величина неопределённая обсуждалась на страницах московского марксистского журнала «Правда», который издавал В. Кожевников в 1904–1906 годах. Этот журнал был хорошо знаком Горькому, с этим изданием сотрудничал и Бунин.

Публикации журнала свидетельствовали, что русская жизнь отличалась социальной недифференцированностью: «Рабочие одной из больших подмосковных фабрик, по большей части местные крестьяне, составили два приговора — один о вхождении их, как крестьян, в крестьянский союз, другой — о вхождении их, как рабочих, в партию»⁸. А в другой статье речь шла о том, что «рабочие — почти исключительно местные, деревенские...»⁹, «большая часть этой массы принадлежит еще к первому поколению, узнавшему фабричный труд. Оно еще не отстало в большинстве случаев и от полевого крестьянского хозяйства. Некоторые рабочие прямо совмещают оба вида труда...», до настоящих фабричных рабочих им еще далеко¹⁰.

Очевидно, в этих рассуждениях публицистов проглядывают черты ключевого образа повести Бунина «Деревня» — Дениски. Для Горького — это не крестьянское, но и не пролетарское сословие — являлось мещанством, которое объективно было тем социальным слоем, в который вливались представители других сословий, потерявшие свой статус.

В повести Горького «Городок Окуров» Горький озвучивает одну из важных социально-исторических проблем — какова роль мещанства в современной истории России: «Кто есть в России мещанин и какому делу-месту

⁸ Дмитриев К. Профессиональные союзы в Москве // Правда. 1906. № 1. Кн. 1. С. 8–35. С. 31.

⁹ Меч В. Кинешемско-Вичужский промышленный район // Правда. 1906. № 2. Кн. 4. С. 77–84. С. 79.

¹⁰ Там же.

соответствует!»¹¹ Однако вывод, который напрашивается по прочтении повести неутешителен: мещанство «бесприютное» сословие, которому сложно социально адаптироваться в России конца XIX — начала XX века и которое по этой причине порождает людей с антисоциальными наклонностями, как например, Вавила Бурмистров. Красавец и силач, Вавила способен и на предательство, и на убийство, и на покаяние. Все это он делает с необычайной легкостью, за которой совершенно отсутствуют какие бы то ни было ценностные ориентации.

В повести «Жизнь Матвея Кожемякина», которая явилась своеобразным продолжением «Городка Окурова», один из героев, окурковский философ Яков Тиунов, говорит: «Когда каждый встанет в свой ряд — тут и видно будет, где сила, кому власть. Всякое число из единиц — азбука! И все единицы должны друг ко другу плотно стоять, и чтобы единица знала, что она не просто палочка с крючком, а есть в ней живая сила, тогда и нолики ее оценят. А перебегая туда-сюда, человек только себе и всему сословию игру портит, оттого и видим мы в дамках вовсе не те шашки, которым это надлежит!»¹²

«Все горе оттого, что люди не понимают законного своего места!»¹³ — таково мнение Тиунова о социальной неустроенности России. В этих размышлениях героя, очевидно, речь идет о четкой сословной дифференциации всего русского общества. Подобная четкая и ясная стратификация, по мнению Горького, путь к социально-историческому прогрессу. В реальном историческом контексте эта идея должна была способствовать буржуазно-капиталистическому прогрессу России, в ходе которого должен был сформироваться освободитель всего общества — организованный в процессе труда в коллектив — пролетариат.

В повести же Бунина очень значим образ Дениски — сына мужика по прозвищу Серый. Дениска подрабатывает в городе подмастерьем, но автор показывает, что этот парень, в пустом чемодане которого лежат вперемешку «Жена-развратница» и «Роль пролетариата в России», — это уже не мужик, но это и не горожанин. Кузьма говорит о нем: «Циничное животное»¹⁴. Именно такие типы активно пополняли мещанское население русских городов, неся с собою разрушительные инстинкты, не сдерживаемые никакими нормами: ни религиозными, ни традиционно-патриархальными, ни культурно-историческими. Это отсутствие каких бы то ни было нравственных ценностей и норм, безусловно, объединяет героев Горького

¹¹ Горький М. ПСС. Т. 10. С. 30.

¹² Там же. С. 508.

¹³ Там же.

¹⁴ Бунин И. А. Собр. соч. Т. 2. С. 204.

и Бунина — коренного окуровца, мещанина Вавилу и «потомственного» мужика, крестьянина Дениску.

Не только хозяйственная и сословная аморфность сближали город и деревню. Был еще один существенный аспект, о котором написал американский исследователь русской истории Ричард Пайпс в своем труде «Россия при царском режиме»: «Поскольку русский город не был самостоятелен, история его не могла сильно отличаться от истории остального общества». И далее он поясняет эту мысль: «С исторической точки зрения значение города заключается не в числе жителей и не в интенсивности хозяйственной деятельности (которые <...> были в Московии до абсурдности невелики), а в том, что его граждане приобретают юридическую, финансовую и административную автономию. А в русском городе этого не было и следа»¹⁵. Потому гражданское самосознание не было присуще не только мужикам, до начала XX века жившим «в Средневековье» — общинно, но и жителям русских городов.

Таким образом, оппозиционность точек зрения Горького и Бунина, полемичность их повестей о России снималась самой русской действительностью, в которой отсутствовали четкие и точные критерии, по которым городская провинциальная жизнь и жизнь русской деревни могли бы быть резко противопоставлены.

Если же на проблему взглянуть с точки зрения религии, традиции, обычаев, то здесь и вовсе нельзя будет найти никаких принципиальных различий между Окуровым и Дурновкой. В этом случае можно будет предположить, что истина в синтезе обеих точек зрения — и Горького, и Бунина: Россия — городок Окуров с деревенским дурновскими корнями. Их объединяет косность взглядов на жизнь, грубость и жестокость по отношению к слабым и женщинам, неумение благоустроить свой быт, недостаток культуры — языческая уже утрачена, а христианская еще не осознана.

Бесплезны языческие обереги над сеновалом полицейского правления городка Окурова: «скелет птицы, на коньке крыши торчал чисто вымытый дождями рогатый череп козла». Они должны отводить болезни от лошадей, но в конюшне автор показывает больных и неухоженных животных¹⁶.

Бунин изображает дурновского мужика Серого как язычника: «Серый, утопая в снегу, бегал, поправлял костер, замахивался на овчарок. Полы зипуна он развернул и поднял, заткнул за пояс, шапку все сдвигал на затылок кистью правой руки, в которой блестел нож. Бегло и ярко озаряемый то с той, то с другой стороны, Серый кидал на снег большую пляшущую

¹⁵ Пайпс Р. Россия при старом режиме. М., 1993. С. 286.

¹⁶ Горький М. ПСС. Т. 10. С. 111.

ть — тень язычника»¹⁷. Эта тень, отбрасываемая одним из героев Бунина, подчеркивает его подлинную сущность. В образе жизни, который ведет Серый, нет места христианским ценностям и добродетелям.

Подобный взгляд на современную русскую жизнь двух русских писателей лишен патриотического пафоса и бахвальства, но за ним скрывается неподдельная боль за те катастрофические события, которые происходили в России начала XX века. Это было искреннее желание понять причины происходящего. И оба произведения оказались пророческими: в «Несвоевременных мыслях» Горького найдут отголосок многие идеи из его «окуровских повестей», а «Окаянные дни» Бунина продолжат многое из того, о чем было сказано в повести «Деревня».

¹⁷ Бунин И. А. Собр. соч. Т. 2. С. 210.

Спиридонова Лидия Алексеевна,
доктор филологических наук,
Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН

**«ВРЕМЕН СВЯЗУЮЩАЯ НИТЬ...»
К 150-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ М. ГОРЬКОГО¹**

Будучи свидетелем, а часто и участником многих исторических событий своего времени, Горький отразил их в своих произведениях так, что они и сегодня волнуют читателя, будь то «хождение в народ» и возникновение социал-демократических партий, первая русская революция и мировая война, революционные события 1917 года, гражданская война и партийная борьба в 1920–1930-х годов, культурное строительство в СССР, противостояние социализма и капитализма.

Ключевые слова: Горький, революция, Россия

Классики не умирают. Беспощадное время лишь по-новому высвечивает их мысли, выделяя те, что актуальны в любую эпоху. «Вре́мён связующая нить» тянется веками благодаря никогда не умирающему культурному наследию прошлого. Это можно сказать и о Горьком, мыслителе сложном и неоднозначном, художнике, бесспорно, великом. Его книги — это огромное художественное полотно, на котором талантливо изображена Россия конца XIX — первой трети XX века. Писатель показал её миру со всеми достоинствами и недостатками, с её удивительным народом, душу которого знал лучше других.

Будучи свидетелем, а часто и участником многих исторических событий своего времени, Горький отразил их в своих произведениях так, что они и сегодня волнуют читателя, будь то «хождение в народ» и возникновение социал-демократических партий, первая русская революция и мировая война, революционные события 1917 года, гражданская война и партийная борьба в 1920–1930-х годов, культурное строительство в СССР, противостояние социализма и капитализма. Писатель умирал, когда на нашу страну надвинулась угроза фашизма, и в предсмертном бреде повторял: «Будет война. Надо готовиться!»

Достоверность горьковского повествования всегда держится не только на реальном знании исторических событий, но и на большом таланте

¹ Впервые: Наш современник. 2018. № 3. С. 226–235.

художника. Он смог увидеть историю в революционном развитии и показать её с высоты идеалов будущего. Начав с освоения истории как предмета изучения, он шёл от определения своего места в ней к постижению истории в каждой отдельной личности. Человек, его душа, мысли и поступки интересовали писателя прежде всего.

В 1910 году, живя на Капри, Горький так сообщил А. В. Амфитеатрову о работе над повестями окурковского цикла: «Наступают на меня десятками эти российские люди, и каждый просит: меня запиши! Тоже хорош человек был и тоже зря прожил всю жизнь. Уговариваю: отступитесь, братцы, я вам не историк! А они: да кому же, окромя, историком-то нашим быть? Эх, землячок, ты гляди, чего делают писатели-те, совсем нас, Русь, похерили в сердцах своих! Монахини, канатчики, бродяги, окуровцы. Идут, идут, идут». И он талантливо описывал всех: босяков и купцов, мещан и «дачников», обывателей и героев, рабочих и хозяев, революционеров и либеральных интеллигентов, царей и большевистских вождей.

Мастерство портретных характеристик в произведениях писателя поражает. Вот Макар Чудра: «Он похож на старый дуб, обожжённый молнией, но всё ещё мощный, крепкий и гордый силой своей». Вот старуха Изергиль: «Время согнуло её пополам, чёрные когда-то глаза были тусклы и слезились. Её сухой голос звучал странно, он хрустел, точно старуха говорила костями». А рядом зеленоглазая, «свободная, как чайка», Мальва, у которой «душа не по телу». Или один из финансовых королей США, который не только делает деньги, чтобы сделать ещё деньги, но и претендует на власть во всём мире: «Пальцы его рук обладают удивительным чутьём и волшебной силой удлиняться по желанию это были, прежде всего, длинные эластичные руки. Они охватили весь земной шар, приблизили его к большой чёрной пасти, и эта пасть сосёт, грызёт, жуёт нашу планету». А вот торговка из «Сказок об Италии»: «старый мешок, туго набитый мясом и костями и кое-где сильно сморщенный».

Горький обладал способностью в нескольких метких словах дать исчерпывающую характеристику человека: повожские купцы — «прямые, как железные рычаги», Лев Толстой — «звучный колокол мира сего», В. Ленин — «весь в словах, как рыба в чешуе», Савва Морозов — «европеец порусски». Столь же выразительны меткие афоризмы Горького, которыми до сих пор пользуются журналисты в СМИ, даже не зная, кому они принадлежат: «Безумство храбрых — вот мудрость жизни», «В жизни всегда есть место подвигам», «Рождённый ползать — летать не может», «В карете прошлого далеко не уедешь», «Человек — это великолепно! Это звучит гордо», «Ложь — религия рабов и хозяев. Правда — бог свободного человека», «Нет такого расписания движения, которое нельзя было бы изменить», «Хозяин — тот, кто трудится». «Если враг не сдаётся, его уничтожают».

Не менее выразительны описания природы, обстановки, места действия в произведениях Горького. «Город похож на старую гравюру, щедро облит жарким солнцем и весь поёт, как орган, синие волны залива бьют о камень набережной, вторя грохоту и крикам гулками ударами, — точно бубен бьёт». Это Неаполь.

«На берегу стоят двадцатипятиэтажные дома, безмолвные и тёмные “скребницы неба”. Квадратные, лишённые желаний быть красивыми, тупые тяжёлые здания поднимаются вверх угрюмо и скучно. В каждом доме чувствуется надменная кичливость своею высотой, своим уродством. В окнах нет цветов и не видно детей. Издали город кажется огромной челюстью с неровными чёрными зубами. Он дышит в небо тучами дыма и сопит, как обжора, страдающий ожирением». Это Нью-Йорк.

«Город имеет форму намогильного креста: в комле — женский монастырь и кладбище, вершину — Заречье — отрезала Путаница, на левом крыле — серая от старости тюрьма, а на правом — ветхая усадьба господ Бубновых, большой облупленный и оборванный дом: стропила на крыше его обнажены, точно рёбра коня, задранного волками, окна забиты досками, и сквозь щели их смотрит изнутри дома тьма и пустота». Это дореволюционная Россия, городок Окуров.

Критикуя пустую бесцельную жизнь «сереньких людишек», Горький мечтал о рождении Человека с большой буквы, который превзойдёт себя и сделает жизнь справедливой и радостной. К. Чуковский заметил, что писатель верит, что человечество с помощью коллективного труда масс превратит жизнь в рай. Он писал: «Весь пафос поэзии Горького — в заботе о таком счастливом будущем. Горький — не богоискатель, не правдоискатель, он только искатель счастья: счастье для него дороже правды, святее Бога, и если Бог не даст человечеству счастья, Горький забракуют такого никчёмного Бога. И если правда не даст человечеству счастья, то да здравствует ложь!»

Чуковскому возразил Г. Адамович: «Горький кажется Чуковскому плохим именно тогда, когда он прост. Горький много говорит о культуре. Чуковского смешит это упорство, и он не чувствует, как оно человечно и как оно оправдано исторически. Он упрекает Горького в двоедушии и на этом строит свою книгу: одна из душ Горького рационалистическая — по-чаадаевски ненавидит Россию, унылую, ленивую, несчастную; другая — творческая — только её и умеет изображать. Всё это не так. Всё это сложнее и труднее поддаётся формулировкам. Неужели Чуковский серьёзно думает, что в живом сознании возможны такие разделения и что в нём всё не сплетено в один клубок...»

В том-то и дело, что в живом сознании Горького многие, казалось бы, противоположные идеи были сплетены в один клубок. Всю жизнь пыта-

ясь понять, что предпочесть человеку — горькую правду жизни или красивый вымысел, — он так и не нашёл окончательного ответа. Осуждая «утешительство» Луки, он сам зачастую чурался той правды, которая камнем падает на крылья и не даёт дальше лететь. Романтическая окрылённость, постоянное стремление «вперёд и выше» отличали писателя от многих его современников. Он искренне верил, что мир развивается постоянно и активными действиями можно изменить его к лучшему. Человек, по мнению Горького, не раб Божий, а личность, подвластная внешним воздействиям и стремящаяся к совершенствованию.

Горьковская концепция личности питалась убеждением, что человек способен бесконечно совершенствоваться и вся его деятельность вместе с ним будет развиваться из века в век. Он писал И. Репину: «Верю в бесконечность жизни, а жизнь понимаю как движение к совершенствованию духа». Заметим, что он говорит не об изменении общественного строя, а о совершенствовании духа. Одно это свидетельствует о том, что «буревестник революции» Горький не был ортодоксальным марксистом. В 1900 году он признался Л. Толстому: «Глубоко верю, что лучше человека ничего нет на земле и, даже переворачивая Демокритову фразу на свой лад, говорю: существует только человек, всё же прочее есть мнение. Всегда был, есть и буду человекопоклонником...» И о том же — в письме А. П. Чапыги-ну в августе 1925 года: «Верю же я только в человека, только в него. Это вся моя религия, весьма мучительная, но в той же мере и радостная».

Изображая многие узловые события XX века с точки зрения воздействия истории на человека, Горький полемизировал с теми, кто считал личность неспособной на действительное изменение существующего порядка. Его афоризм «В жизни всегда есть место подвигам» роднил писателя с революционными романтиками. Будучи человеком, который «сделал сам себя», он верил, что нужно пытаться создать гармонию между собой и миром и гармонию в себе самом. Положительная программа раннего Горького при всей декларативной риторике и утопизме напоминала не марксистские лозунги социалистов и не заповеди Заратустры, а универсалии Разума, понимаемые в традициях философии Просвещения. При этом явственно звучащая социальная мысль уживалась с дерзкой попыткой уравнивать мятежного Человека с Богом или хотя бы поставить его рядом с ним. Утопическая идея создать новую религию для Человека и народа, иначе говоря, «богостроительство», отчётливо прозвучала в горьковских повестях «Мать» и «Исповедь», вызвав резкую критику не только в либеральной, но и в социал-демократической прессе.

Дело в том, что идея религиозного обновления, популярная среди философов и писателей Серебряного века, по-своему осмыслялась Горьким. Он понимал идею социализма как новую веру народа на пути к будущему

справедливому и разумному строю и в то же время — как новое течение духовной жизни, столь же сильное, «как христианство на заре возникновения». Поэтому он считал, что новая вера должна постепенно внедряться в сознание русского народа вместе с революционной пропагандой, а само понятие «революция» следует углубить и расширить, включив в него идею культурного воспитания народа.

Накануне Первой мировой войны Горький мечтал создать «интернационал интеллигенции», который объединил бы всех здравомыслящих людей науки и искусства в мире. Таким образом писатель думал поставить заслон вражде, ненависти, алчности и злобе, предотвратить войны на планете. И хотя начавшаяся война разрушила его мечты, Горький не устал утверждать о необходимости культурной революции, без которой в России невозможны никакие социальные перемены. Его понимание социализма во многом отличалось от теоретических программ большевиков, меньшевиков, американских фабианцев и европейских социал-демократов, ибо он верил, что не только классовая борьба и экономические условия влияют на ход событий, но, прежде всего, сам человек. Резкая полемика с большевиками в дни Октябрьского переворота объясняется тем, что писатель опасался, как бы ход событий не оказался в руках безответственных авантюристов, которым безразличны судьбы России. Предупреждая большевиков, что белые одежды свободы не могут быть замараны кровью, Горький настойчиво твердил, что русский народ не должен быть хворостом, от огня которого загорится всемирная революция. Не человек для революции, а Революция для Человека!

8 (21) октября 1917 года Горький опубликовал в газете «Новая жизнь» воззвание «Нельзя молчать!», в котором, говоря о возможном вооружённом восстании большевиков, предупреждал: «На улицу выползет неорганизованная толпа, плохо понимающая, чего она хочет, и, прикрываясь ею, авантюристы, вору, профессиональные убийцы начнут творить «историю русской революции». Опасения Горького понятны.

Он один из немногих, кто догадывался о тайных силах, стоявших за спиной большевиков, о сговоре американских финансовых магнатов, европейских банкиров и международных политиков, чтобы с помощью революции добиться изменения строя в стране и предотвратить победу России в войне. Знакомый с А. Парвусом (А. Л. Гельфандом) с 1902 года и серьёзно пострадавший от его авантюризма, Горький мог знать и о «Меморандуме доктора Гельфанда» 1915 года, в котором предлагались конкретные меры по организации революционного переворота в России. Не его ли имел в виду Горький, говоря об авантюристах и ворах (Парвус украл у него 130 тысяч марок, предназначенных для партийной кассы), которые будут совершать переворот с помощью наёмных дружин боевиков?

Горький, без сомнения, знал, что 3 (16) октября 1917 года на заседании ЦК РСДРП(б) было принято решение о вооружённом восстании. Ему мог сказать об этом Л. Каменев, который вместе с Г. Зиновьевым опубликовал в том же номере «Новой жизни», где было напечатано воззвание «Нельзя молчать!», заявление, в котором говорилось, что в настоящий момент восстание было бы недопустимым, гибельным для пролетариата и революции шагом. Пытаясь предотвратить кровопролитие, Горький уговаривал большевиков отказаться от выступления. Ему ответил в «Новой жизни» Л. Троцкий, который не только не опроверг слухов о возможном выступлении, но и подтвердил, что оно готовится. Добавим, что Горького в 1918 году грубо обругал И. Сталин в анонимной статье «Окружили мя тельцы мнози, тучны», не простив ему воззвания и последовавшей затем полемики с большевиками.

Вплоть до середины 1918 года Горький активно высказывал свои «еретические» суждения о новой власти в циклах статей «Несвоевременные мысли» и «Революция и культура». Мучительно переживая за судьбу России, писатель протестовал против «эксперимента», который проводят над страной и её народом большевистские комиссары. Он пишет: «Костёр зажгли: он горит плохо. Воняет Русью, грязенькой, пьяной и жестокой. И вот эту несчастную Русь тащат и толкают на Голгофу, чтобы распять её ради спасения мира».

После того, как была закрыта газета «Новая жизнь», Горький начал работать с советской властью, спасая от гибели тысячи учёных и писателей, помогая им пережить ужасы гражданской войны и страшного голода. И хотя Ленин иногда прислушивался к просьбам Горького, он же был инициатором отъезда писателя за границу. «Не поедете — вышлем!» — сказал он в конце 1921 года. Если учесть, что в 1922 году на так называемых «философских» пароходах была выслана из России большая группа интеллигентов, оппозиционно настроенных к советской власти, можно сказать, что Горький был первым в их числе.

Уехав из Советской России в октябре 1921 года, Горький продолжал осмыслять уроки Октября. 3 января 1922 года он писал Р. Роллану: «Ошибочно думать, что русская революция есть результат активности всей массы русского народа, — нет. Народная масса ещё не усвоила, не понимает значения событий. Революции всегда совершались — Вы это знаете — волею немногих безумцев». Писатель окончательно вернулся на родину лишь спустя десятилетие, когда поверил, что советская власть может стать властью народа, а страна, в которой растёт «маленький большой человек», будет со временем «самой яркой демократией земли».

Б. Пастернак назвал Горького «океаническим человеком», пояснив, что он «крупен своим сердцем и своим истинным патриотизмом».

Поражает, прежде всего, масштаб личности писателя и необъятность его творческого наследия. Прозаик, драматург, публицист и критик, написавший более 80 томов сочинений, собрание которых до сих пор не издано.

Автор 20 тысяч писем, адресованных политическим и общественным деятелям, писателям и учёным всего мира, а также начинающим литераторам, рабочим и колхозникам, домохозяйкам и детям... Горький переписывался едва ли не со всеми выдающимися людьми своего времени в России и за рубежом. Один только перечень адресатов свидетельствует не только о широте его интересов, но и о всемирной известности писателя. Среди них Л. Толстой, А. Чехов, В. Короленко, И. Репин, Ф. Шаляпин, И. Шмелёв, М. Шолохов, А. Толстой и многие другие. Среди иностранных корреспондентов Р. Роллан, Б. Шоу, А. Франс, Г. Уэллс, К. Гамсун, Г. Гауптман, К. Каутский, М. Хилквит, А. Барбюс и др. Политические деятели: Г. Плеханов, В. Ленин, И. Сталин, Л. Троцкий, Л. Каменев, Н. Бухарин, А. Рыков, В. Молотов, С. Киров и др. Учёные: И. Павлов, К. Тимирязев, К. Циолковский, С. Ольденбург, Н. Семашко, А. Сперанский, Ф. Браун, В. Оствальд, С. Метальников и др.

«Буревестник революции» — политический и общественный деятель, прошедший путь от участника социал-демократического движения 1890-х годов и активного деятеля первой русской революции до члена ЦИК СССР и при этом оставшийся независимо мыслящим художником.

Успешный издатель, основавший в России и за рубежом несколько издательств, вошедших в историю книгопечатания: «Знание», издательство И. П. Ладыжникова, «Парус», издательство З. Гржебина, «Kniga», «Всемирная литература», «Academia».

Инициатор и создатель серий книг «Библиотека поэта», «История гражданской войны», «История фабрик и заводов», «Жизнь замечательных людей» и др., газет, журналов и альманахов, некоторые из которых существуют до сих пор.

Один из последних просветителей своего времени Горький начал работу внедрения культуры в самые отсталые слои народа с создания Народного Дома в Нижнем Новгороде. В 1909 году он был одним из организаторов Каприйской партийной школы для рабочих-пропагандистов и до конца своих дней — учителем и наставником начинающих писателей из народа. После 1928 года Горький стал организатором всего культурного процесса в СССР. По его инициативе созданы Литературный институт и Институт мировой литературы, реорганизован ВИЭМ и возникли многочисленные учреждения культуры, носящие имя Горького.

Основоположник нового направления в русской литературе, которое советские идеологи по указанию И. Сталина назвали социалистическим реализмом. Синтез реализма, романтизма и социалистического мифо-

творчества, характерный для Горького с 1906 года, сегодня всё чаще именуют новым реализмом, а в живописи даже романтическим реализмом. Но это не значит, что штампы советского литературоведения, прочно прилипшие к писателю в самом конце его жизни, соответствуют действительности.

В конце XX века были разрушены методологические основы марксизма-ленинизма и резко изменилось представление о литературном процессе, однако Горького по-прежнему называют «первым по времени и рангу пролетарским писателем» (определение Луначарского), убеждённым марксистом и верным другом В. Ленина и И. Сталина, «основоположником социалистического реализма», который якобы возник в его повести «Мать», написанной в 1906 году в США. При этом мало кто знает, что в последние годы жизни писатель ратовал за разнообразие художественных стилей писателей, протестуя против попыток подчинить литературу партийному диктату. Упорно называя себя «плохим марксистом» и беспартийным человеком, он неоднократно выступал против руководящей партийной верхушки Союза советских писателей, мысля его как добровольное содружество писателей, объединённых единой целью — пропагандировать «лучшие идеалы лучших людей человечества».

До сих пор нет документальных доказательств, что Горький был членом партии большевиков. В воспоминаниях его гражданской жены М. Ф. Андреевой, благодаря которой писатель тесно сблизился с большевиками, говорится, что их приняли в партию в 1904 году. Однако в первом письме Ленину от 28 июля 1905 года Горький пишет: «...считая Вас главой партии, не будучи её членом, я всецело полагаюсь на Ваш такт и ум». 27 ноября того же года состоялось личное знакомство писателя с Лениным, что дало повод советским исследователям считать эту дату временем его вступления во фракцию. Но в этот день на квартире писателя шли лишь переговоры об изменении состава редакции «Новой жизни», об издании большевистской газеты «Борьба» и организации издательства «Демос».

Известно, что Горький с 1902 года активно поддерживал большевиков денежными средствами и вместе с Парвусом фактически был спонсором первой русской революции. В дни декабрьского вооружённого восстания 1905 года в Москве его квартира стала боевым штабом революционеров. Вынужденный по решению ЦК РСДРП(б) уехать с Европу и Америку, чтобы собрать денежные средства для продолжения революции, Горький вёл себя как полномочный представитель партии. Однако он участвовал в работе V съезда РСДРП(б) лишь с совещательным голосом, а на Штудгартский международный конгресс вообще не поехал. Организация Каприйской партийной школы в 1909 году сильно осложнила отношения Горького с большевиками-ленинцами.

Как известно, на Капри он сблизился с так называемыми «другими большевиками» (А. Богданов, В. Базаров, А. Луначарский, Г. Алексинский и др.), которые резко полемизировали с Лениным и его сторонниками по вопросам философии и тактики партии в период реакции. Не сумев примирить Ленина с Богдановым, Горький встал на сторону «других большевиков», считая их взгляды более близкими к своим, и даже вступил в их группу «Вперёд». Однако организованная на Капри партийная школа для рабочих-пропагандистов из России вызвала яростное осуждение большевистской редакции «Пролетария» и самого Ленина. Называя «Вперёд» антипартийной фракцией, он добился исключения А. Богданова из партии. На совещании расширенной редакции «Пролетария» в июне 1909 года ничего не говорилось о Горьком и других организаторах партийной школы на Капри. Однако в ноябре того же года в буржуазной прессе России и всего мира появились сообщения об исключении писателя из партии. В газете «Утро России» утверждалось, что он «отлучён» вместе с А. Богдановым и А. Луначарским за организацию партийной школы без разрешения ЦК, а также за попытку вместе с другими «богостроителями» и «отзовистами» ревизовать учение Карла Маркса.

Горький выступил с опровержением, но кампания в печати разгоралась, как костёр, захватив и солидные зарубежные издания. Горького бомбардировали телеграммами, осаждали интервьюеры. Раздосадованный, он ответил 30 ноября на вопрос об исключении: «Мне ничего не известно». А Луначарский сообщил: «Право исключать имеет только съезд, а его не было». 28 ноября (11 декабря) 1909 года в газете «Пролетарий» появилась статья Ленина «Басня буржуазной печати об исключении Горького», где говорилось о подоплёке искусственно раздуваемого скандала — попытке поссорить писателя с большевиками. Заграничное бюро ЦК РСДРП(б) тоже дало официальное опровержение слухов, но они не прекращались. Даже А. Амфитеатров поинтересовался у Горького, правда ли, что с большевиками он «разъединился». Писатель и вправду прервал на время отношения и с Лениным, и с Богдановым, но не разочаровался в идее социализма, считая, что только с его помощью человек может прийти к полному «сознанию своего личного человеческого достоинства». Он писал: «Требуется, чтобы человек однажды сказал сам себе: «Аз есмь создатель мира!» Именно отсюда — и только отсюда! — может родиться новый человек и новая история. Не трайте мой социализм!»

Обратим внимание на последние слова, свидетельствующие, что у Горького было своё понимание социализма, в чём-то отличное от ленинского, богдановского, плехановского, троцкистского и, наконец, от сталинского. Этим и объясняется неоднозначность его отношения к событиям 1917 года и к политике советской власти. Этим же объясняется появившаяся

яся у него с 1909 года стойкая неприязнь к партийным «склокам» и безразличие к членству в какой бы то ни было партии. После февральской революции, когда на VI съезде РСДРП(б) (июль-август 1917 года) были приняты в партию новые члены, в том числе Л. Троцкий, А. Луначарский и даже сын писателя Максим, он сам не подтвердил своего членства, если оно было. Горький не счёл нужным сделать это и в 1918–1921 годах, хотя на VIII Всероссийской конференции РКП(б) (декабрь 1919) было принято постановление об обязательном учёте всех новых и старых членов. Всё это даёт основание сказать, что Горький был прав, когда в письмах к Сталину называл себя беспартийным человеком.

Посмотрим, правдивы ли другие утверждения советской пропаганды о Горьком. Был ли он «первым по времени пролетарским писателем»? Ведь его босяки, грузчики на Волге, рыбаки, пекари, плотники и даже наборщики и машинисты паровоза — не пролетарии в обычном, классовом смысле этого слова. Люмпен-пролетариев он тоже изобразил не первым. Среди писателей XIX века назовём хотя бы Жоржа Экоуда, в очерках которого «Из мира бывших людей» тоже заметна романтизация «отверженных». Или Жана Ришпена и Жана Риктю, с которыми сравнивал Горького в 1898 году критик И. Игнатов. Анализируя общую для них «философию босячества», он обнаружил качественное отличие горьковских рассказов от произведений французских авторов: «Он сделал жизнь босяков сознательным отражением той философии, которую каждый из них выработал». В том же году А. Скабичевский заметил, что от горьковских героев «и не пахнет тем, что на Западе известно под именем пролетариата. Перед нами явление самобытно-русское, исконно-историческое, подобное которому в настоящее время вряд ли можно найти где бы то ни было...»

Марксистские идеи широко распространялись во второй половине XIX века во всём мире. Не только в прозе («Жерминаль», «Ругон-Маккары» Э. Золя, «Будденброки» Т. Манна, «Мартин Иден» и «Железная пята» Д. Лондона, «Клещи» К. Лемонье и мн. др.), но и в поэзии (Э. Потье, А. Рембо, Э. Верхарн) говорилось о безжалостной эксплуатации человека при капитализме. Что касается Горького, он в раннем творчестве никогда не выступал как ортодоксальный марксист. В феврале 1897 года он писал А. М. Скабичевскому: «Я — не марксист и оным не буду вовеки, ибо считаю стыдом исповедовать «марксизм по-русски и по-немецки», ибо я знаю, что жизнь творят люди, а экономика только влияет на неё».

Протестуя против стремления нарядить Горького в костюм «первого пролетарского писателя», критик еженедельника «Nation» писал, что «мерка, по которой шит этот костюм, подошла бы с таким же успехом и Джеку Лондону, и О'Генри». Объясняя причины «притягивания» Горького к пролетарскому революционному движению, А. Удодов пишет: «Для левора-

дикальной интеллигенции (прежде всего, марксистского толка) оказалось весьма удобным связать пафос свободы, стремление к «правде-справедливости», подъём «чувства личности», характерные как приметы времени и для горьковского творчества, с классовой сущностью пролетариата, ориентированного на революцию».

В. А. Келдыш видит более глубокие причины этого феномена. Он пишет: «Пролетарская литература на Западе, возникшая задолго до рождения Горького-художника, на первых порах — и это было закономерно — развивалась как литература преимущественно рабочей темы, обращённая к мотивам пролетарской борьбы и труда. В критических работах о раннем пролетарском и тяготеющем к нему искусстве мы встречаемся с определением «литература о рабочих и для рабочих». Однако Горького таким определением объяснить уже невозможно, при всей важности, которую имела для него революционнопролетарская тема. И дело тут, разумеется, не просто в тематической обширности. Сама эта обширность явилась признаком более глубинных процессов, свидетельствующих о новизне общих устремлений писателя. Именно у Горького социалистическое художественное мышление впервые становится явлением синтетическим, ключом к целостному познанию бытия».

Романтического героя (Данко, Сокол, Буревестник) и «философствующих босяков» в творчестве Горького вскоре сменил реальный человек труда, протестующий против угнетения и насилия. Первым из них был Нил в пьесе «Мещане», громко заявивший: «Хозяин — тот, кто трудится». Главное художественное открытие писателя во второй период творчества — новый герой времени, способный изменить застойное течение жизни. В повестях «Мать» и «Исповедь» социалистическая идея, лежащая в их основе, придаёт произведениям мифотворческий характер. Можно сказать, что уже в 1910-х годах в творчестве Горького создаётся тот органический синтез реализма, романтизма и социалистического мифотворчества, который достигнет расцвета в «Сказках об Италии» и автобиографической трилогии писателя.

Именно этой особенностью творчества Горького воспользовались советские идеологи, которые весной 1932 года по воле Сталина начали создавать метод социалистического реализма. Как известно, его название родилось в кабинете Сталина в разговоре с партийным деятелем И. М. Гронским и на следующий день было утверждено на заседании комиссии Политбюро, где присутствовали писатели из РАППа, ВОАППа и МОРПа (А. Афиногенов, В. Киришон, Б. Ясенский, Б. Иллеш и др.) как главный творческий метод советской литературы. Горького на этом заседании не было, но председательствующий П. Постышев заявил, что метод возник в горьковском творчестве задолго до Октября. Писателю, вернувшемуся из Италии только 25 апреля 1932 года, ничего не оставалось, как принять случившееся.

Желая покрепче «привязать» Горького к Советскому Союзу и боясь, что он может не вернуться из Сорренто, Сталин в этом году чрезмерно щедро осыпал писателя подарками. Помимо уникального особняка и подмосковной дачи, уже предоставленных для жизни на родине, писателю «подарили» главную улицу Москвы, родной город Нижний Новгород и даже Московский художественный театр, который всегда был связан с именем Чехова. Он получил орден Ленина, но даже это вызвало у него лишь недоумение: орденом Ленина наградили беспартийного «еретика»? Как правильно заметил В. Ходаевич, дворцы, дачи и земные блага были ему не нужны. Но Горький был козырной картой в большой политической игре Сталина за рубежом и в своей стране. Нужно было показать, что всемирно известный писатель стал стопроцентным марксистом, правоверным большевиком и «первым пролетарским писателем». Поэтому Горькому в мае 1932 года был сделан ещё один подарок: его назвали «основоположником социалистического реализма».

К этому времени Горький по праву был Учителем многих молодых советских писателей и признанным главой революционных писателей во всём мире. Но что такое социалистический реализм, он до самой смерти так и не смог понять и внятно объяснить. Чаще всего Горький называл основной метод советской литературы социалистическим романтизмом. В 1934 году в статье «О бойкости» он писал: «Революционный романтизм — это, в сущности, псевдоним социалистического реализма, назначение коего не только критически изобразить прошлое и настоящее, но главным образом способствовать утверждению революционно достигнутого в настоящем и освещению высоких целей социалистического будущего».

Фактическое участие Горького в пропаганде нового метода ограничилось популярной статьей «О социалистическом реализме» для начинающих писателей в № 1 «Литературной учёбы», вышедшей 17 июля 1933 года. В докладе на Первом съезде советских писателей он только раз упомянул его, сказав: «Социалистический реализм утверждает бытие как деяние, как творчество, цель которого — непрерывное развитие ценнейших индивидуальных способностей человека ради победы его над силами природы, ради его здоровья и долголетия, ради великого счастья жить на земле, которую он, сообразно росту его потребностей, хочет обработать всю как прекрасное жилище человечества, объединённого в одну семью».

Как видим, эта формулировка не имеет ничего общего с догматическими принципами метода, разработанными советскими идеологами после смерти писателя. Она лишь по-новому развивает постоянные горьковские мысли о социализме как единственном строе, при котором человек может усовершенствовать себя и окружающий мир.

Рекламируя основной метод советской литературы в своих публицистических статьях, Горький одновременно ратовал за разнообразие ху-

дожественных стилей в литературе и никогда не требовал от писателей подчиняться партийному диктату. Более того, он неоднократно выступал против руководящей верхушки Союза писателей и марксистских критиков, пытающихся навязать культуре партийные принципы. Сошёл на письмо Горького И. Сталину от 2 августа 1934 года, в котором он просил освободить его от председательства в Союзе писателей, так как не желал работать с партийными чиновниками, проводящими «линию» Юдина и Мехлиса. Он писал: «Идеология этой линии не известна мне, а практика сводится к организации группы, которая хочет командовать Союзом писателей. Группа эта, имея «волю к власти» и опираясь на центральный орган партии, конечно, способна командовать, но, по моему мнению, не имеет права на действительное и необходимое идеологическое руководство литературой, не имеет вследствие слабой интеллектуальной силы этой группы, а также вследствие её крайней малограмотности в отношении к прошлому и настоящему литературы».

Переписка Горького с И. Сталиным, В. Молотовым, Л. Каменевым, А. Рыковым, Г. Ягодой и другими политическими и общественными деятелями, ставшая известной только в начале XXI века, по-новому освещает деятельность Горького в последние годы его жизни. Принято считать, что, вернувшись на родину, писатель начал во всём придерживаться советской идеологии и даже стал, по выражению В. Ходасевича, «рабом и льстецом» при дворе Сталина. Перечитывая сегодня его публицистические произведения 1930-х годов, можно сказать, что он поддерживал политику коллективизации крестьянства (но не насильственную!), восторженно отзывался о стройках социализма и особенно восхищался результатами культурной революции, благодаря которой в СССР растёт новый Человек и создаётся новое общество.

Во имя осуществления собственной романтической идеи социализма Горький принял условия той хитроумной игры, которую вёл с ним Сталин. Выманив писателя из Сорренто, вождь надеялся использовать его для пропаганды достижений социализма в СССР и за рубежом, а также для борьбы с собственной оппозицией. Но писатель делал лишь то, что не противоречило его собственным взглядам. Даже в условиях постоянного чекистского надзора он сохранял свои убеждения и веру в Человека. Вначале Горький рассчитывал стать одним из главных советников Сталина, чтобы смягчить его грубость и жестокость и осуществить собственные давние планы просвещения народа и развития культуры в стране. Он наивно полагал, что можно примирить вождя с деятелями антисталинской оппозиции, левой и правой, и вёл себя, как в 1910-х годах, когда мирил Ленина с Богдановым, и как в 1920-х, спасая от гибели русскую интеллигенцию. Он и теперь стал посредником между сталинистами и оппозиционерами, делая всё, чтобы

смягчить репрессии против Каменева, Бухарина, Рыкова, которых знал много лет.

Приехав в 1928 году как «наблюдатель», Горький уже с 1929 года активно включился в работу по строительству советской культуры и цивилизации, но вскоре понял, что его довольно беззащитно используют. Всесильный глава ОГПУ Г. Ягода предлагал Горькому не только поехать на Соловки и Беломорканал, но и прославить «доблестных чекистов» (главное, его самого), написать пьесу о «вредителях», осудив «врагов народа», которых будут судить на очередном процессе. И Горький хитрил, делая совсем не то, чего от него ждали. В очерке о Соловках он рассказал главным образом об истории острова, питомнике чернобурых лис и соболей, о театре и о малолетних преступниках, которых он с помощью М. Погребинского перевёл на материк. В письме Г. Ягоде писатель даже извинился за этот очерк: ведь все материалы, которые он собрал, у него странным образом пропали. Пьесу «Сомов и другие», написанную после Шахтинского процесса, Горький никогда не печатал и не ставил на сцене. От предисловия к книге о пограничниках он отказался, на Беломорско-Балтийский канал не поехал, но послал писательскую бригаду из 120 известных писателей. А в книге о канале не стал писать предложенную ему главу «Добить классового врага». Проведя весь 1930 год в Сорренто, он приехал в СССР только после окончания процесса над меньшевиками, среди которых были хорошо знакомые ему Н. Суханов, В. Громан, В. Базаров и др.

Горького так и не удалось сделать придворным певцом сталинского режима и создателем культа личности вождя. Об этом говорят не известные ранее факты. Начиная с 1931 года писателю постоянно намекали, что нужно написать художественный очерк о Сталине, подобный очерку «В. И. Ленин». Но он упорно отказывался, ссылаясь на отсутствие материала и недостаток знаний, а осенью 1931 года уехал в Сорренто. В конце этого года ему выслали все материалы по биографии Сталина, однако Горький не торопился начинать работу. В начале 1932 года он получил предложение от англо-американских издателей Рея Лонга и Ричарда Смита написать очерк о Сталине для книги «Россия сегодня» (другое название «Правда о России»). Ему сообщили, что такая «чрезвычайно важная книга выйдет самым широким тиражом», ибо в ней предполагается участие самого Сталина, который напишет о своей работе и достижениях социализма. Рей Лонг побывал у Горького в Сорренто, заключил с ним контракт и даже выслал ему 2500 долларов в качестве аванса.

М. Будберг, которая должна была перевести очерк, всячески уговаривала Горького согласиться, уверяя, что книга крайне нужна, ибо повлияет «на вопрос о признании России Америкой». Против такого аргумента Горький не устоял и в марте 1932 года после переговоров со Сталиным начал

работу. Он написал только одну страницу, на которой рассказал об истории Грузии и её прекрасной природе, упомянул даже о походе аргонавтов за золотым руном, но так и не написал ничего о вожде. 14 марта Политбюро ЦК ВКП(б) по предложению Сталина приняло решение отклонить предложение Р. Лонга из-за его попытки «исказить характер договора». И Горький вернул аванс. Можно сказать, что к созданию «культы личности» Сталина он непричастен. Об их контактах свидетельствует переписка, продолжавшаяся почти до смерти писателя. Выступая в идеологическом плане единомышленником вождя, Горький использовал их отношения для совместной работы в сфере государственного и культурного строительства. Но он никогда не стеснялся говорить правду в лицо сильному мира сего. После смерти сына, очень похожей на убийство, и убийства Кирова он окончательно замкнулся в себе и перестал доверять властям. Его не удалось втянуть в заговор против Сталина, но он знал о замыслах оппозиции. Поэтому «смерть от болезни», тщательно организованная «фармацевтом» Ягодой, стала финалом его удивительной жизни. Неисправимый романтик и идеалист, он погиб, оказавшись между двумя жерновами огромной и страшной государственной машины.

Фактически только в начале XXI века после публикации запрещённых в СССР архивных материалов стал ясен масштаб деятельности Горького, подлинная картина творческого и духовного развития и его значение в мировой литературе. Горький воспринимается сегодня как провозвестник грядущей России, не только социалистической, но и современной. Его нужно читать и перечитывать заново, чтобы понять, какие уроки он оставил. Читать в детских садах сказку «Воробышка», чтобы ребёнок знал, что мама всегда защитит его от любой опасности. В младших классах школы — легенду о Данко и Ларре, чтобы школьник, даже если он «супер», понимал, что его способности и таланты должны служить людям, а не собственным желаниям и прихотям. Школьники постарше, прочитав или посмотрев «На дне», могут понять, что «человек — это звучит гордо», поэтому нужно жить достойно, чтобы не оказаться на дне жизни.

Горьковская автобиографическая трилогия учит, что человека создаёт активное сопротивление среде и постоянное самосовершенствование, а повесть «Дело Артамоновых» заставит подростков задуматься, стоит ли заводить собственное «дело». Ведь оно крепко, только когда создано собственным тяжёлым трудом, а полученное по наследству, превращается в постыльную работу, которая мешает найти своё место в жизни. Наконец, художественное завещание Горького «Жизнь Климата Самгина» объяснит взрослому человеку многие тёмные страницы истории России, логику духовного развития либеральной интеллигенции и возникновение «пустой души» человека.

Пустота в человеческом сознании непременно должна быть заполнена, и горе людям, если там поселились безверие, вседозволенность и цинизм. Не должна пустовать и ниша в общественном сознании. При жизни Горького её заполняла идея социализма, мечта о всестороннем развитии Человека, всеобщем равенстве и счастье людей труда. Идеологи «перестройки» постарались привить молодому поколению ценности европейской «демократии», культ доллара и американскую мораль. Но разве могут крикливые рекламы товаров заменить пропаганду великой идеи? Может ли лозунг «Обогащайтесь!» убить мечту людей о счастливом будущем, о мире и справедливости? Россия никогда не будет Америкой. Это прекрасно понимал Горький, пожив в США около года и написав американские очерки. Великий сын России, он действительно был её настоящим патриотом.

Вокруг личности и творчества Горького не раз возникали жаркие споры, так как он всегда был на первом крае острой идеологической борьбы и, по собственным словам, любил вмешиваться «в число драки». Не потому ли ему доставалось и справа, и слева. Достаётся и сегодня. Но пережив испытание громкой славой и самой разрушительной критикой, он остался в истории мировой культуры как классик не только советской, но и русской литературы.

Сухих Ольга Станиславовна,
доктор филологических наук, доцент кафедры русской литературы,
Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского

ЭВОЛЮЦИЯ СОЦИАЛЬНО-ПОЛИТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ М. ГОРЬКОГО («НЕСВОЕВРЕМЕННЫЕ МЫСЛИ» — «БЕССТРАШИЕ РАЗУМА» — «В. И. ЛЕНИН»)¹

М. Горький — один из тех писателей, которые прошли самый сложный путь эволюции в своем отношении к Октябрьским событиям, что, разумеется, нашло отражение в его публицистике и художественных произведениях. Обратимся к двум «точкам» этого непростого пути художника: к статьям 1917–1918 гг. («Несвоевременные мысли») и очерку «В. И. Ленин» (1930). Между ними большая временная дистанция, которая позволяет наиболее четко увидеть те изменения, которые произошли в горьковском мировоззрении, а с другой стороны, проследить те тенденции, которые остались неизменными. Третье произведение — отрывок «Бесстрашие разума» (1920) — представляет собой связующее звено между этими этапами.

Ключевые слова: Горький, революция, литература

«Несвоевременные мысли» и «В. И. Ленин» концептуально различны. На первый взгляд, может показаться, что по своим основным идеям произведения не имеют ничего общего, как будто написаны разными людьми. Однако в действительности существует важнейшая мысль, которая их объединяет, и выявить её поможет сравнение произведений с точки зрения того, как в них решена тема революции. Рассмотрим три основных аспекта ее художественного воплощения: это авторская оценка сути и последствий революции, понимание роли большевиков в происходящем, а также восприятие народа как участника революции. Третье произведение — «Бесстрашие разума» — поможет понять причины глубоких изменений в мировоззрении писателя.

Напомним вкратце концептуальные идеи «Несвоевременных мыслей» и очерка «В. И. Ленин».

«Несвоевременные мысли. Заметки о революции и культуре. 1917–1918 гг.»

1. Отношение Горького к революции. Выражение авторской позиции здесь ярко и эмоционально, что позволяет современному исследователю

¹ Впервые: М. Горький: уроки истории. Горьковские чтения — 2014. Мат-лы XXXVI Международной научной конференции. Н. Новгород, 2016. С. 72–81.

отнести «Несвоевременные мысли» к жанру не столько заметок, сколько комментария с элементами эссе². Горький «подходил к Октябрю прежде всего с морально-нравственных позиций»³. Революция представлена им как социальная катастрофа, которая губит Россию, её культуру. Самое страшное, что видит Горький в происходящем, — это анархический разгул гольтыбы. Горького никогда нельзя было назвать принципиальным противником революции, но реальные события Октября 1917-го его ужасают, поэтому «у Горького революция рассматривается как “своя-чужая”»⁴. Для Горького всё происходящее — не столько революция, сколько страшное извращение истинной сути и целей революции.

2. Отношение к большевикам как движущей силе революции. Горький в «Несвоевременных мыслях» упоминает две ключевые, на его взгляд, фигуры: Ленина и Троцкого — именно они определили характер и духовную сущность Октябрьской революции. И к их деятельности автор выражает самое негативное отношение, считая, что они «бесчестят революцию»⁵. Развивая эту мысль, Горький даже обращается к творчеству Ф. М. Достоевского, хотя ранее всегда считал этого писателя враждебным для себя, активно полемизировал с его идеологией. Когда в 1913 г. готовилась постановка романа Достоевского «Бесы», Горький отнёсся к этому крайне негативно, считая роман Достоевского пасквилем на революционное движение. Но во время создания «Несвоевременных мыслей» Горький уже цитирует Достоевского и ненавистный ему прежде роман «Бесы», находя в нём поддержку собственному восприятию Октябрьских событий: «И Ленин, и Троцкий... очевидно убеждены вместе с Нечаевым, что “правом на бесчестье всего легче русского человека за собой увлечь можно”»⁶. То, что раньше понималось Горьким как пасквиль, оказалось более чем адекватным реальности. Ленин и Троцкий воспринимаются Горьким как преступники, намеренно ведущие страну к гибели ради собственных политических амбиций. При этом в «Несвоевременных мыслях» существуют и оговорки в пользу большевиков: они могут быть лично честны и искренни. Но безусловно превалируют негативные оценки их деятельности: это

² Шалимова Е. Жанр заметки вчера и сегодня: к проблеме интерпретации («Несвоевременные мысли»). Заметки о революции и культуре» М. Горького // <http://elib.bsu.by/bitstream/123456789/28390/1/Shalimova.PDF>

³ Вайнберг И. Горький, знакомый и незнакомый. Предисловие // Горький М. Несвоевременные мысли. М.: Сов. писатель. 1990. С. 35.

⁴ Подшивина Е. А. Лицо писателя и лики времени. «Несвоевременные мысли» М. Горького и «Окаянные дни» И. Бунина // <http://cyberleninka.ru/article/n/litsopisatelya-i-lik-i-vremeni-nesvoevremennye-mysli-m-gorkogo-i-okayannye-dni-i-bunina>

⁵ Горький М. Несвоевременные мысли. М.: Сов. писатель. 1990. С. 150.

⁶ Горький М. Несвоевременные мысли. М.: Советский писатель. 1990. С. 150.

фанатики и демагоги, ведущие Россию к катастрофе и относящиеся к народу как к материалу для социального эксперимента.

3. Отношение к народу. «Несвоевременные мысли» начинаются со слов надежды. Надежды на то, что русский народ, «обвенчавшийся со Свободой», обретёт новые силы, разум, волю. Однако это лишь упование на будущее. В настоящем же «коллективный характер» масс видится автору совсем иным: «Не нужно забывать, что мы живем в дебрях многомиллионной массы обывателя, политически безграмотного, социально невоспитанного»⁷. В «Несвоевременных мыслях» проявляется то же отношение к народной массе, к обывателю, которое ранее было в автобиографической трилогии, в «Окуровском цикле», в «Двух душах», а впоследствии — в статьях «О русском крестьянстве», «Русская жестокость». Это смесь горечи, осуждения ближних и жалости к ним, к людям, которые живут неразумно, находятся либо в состоянии сонной одури, либо во власти разрушительных инстинктов. Народ видится автору «Несвоевременных мыслей», как слон в посудной лавке, способный лишь на разрушение и не понимающий, каковы могут быть последствия этого.

Очерк «В. И. Ленин»

1. Отношение к революции. Октябрьская революция воспринимается как необходимый этап на пути к новой жизни, как «факел, поднятый Лениным в душной тьме обезумевшего мира» (XX, с. 49)⁸. Концептуальное значение имеет эпизод, где Ленин, говоря о детях, мечтает об их лучшем будущем, о том, чтобы их жизнь была «менее жестокой» (XX, с. 41), — в этом цель революции, как она понята автором очерка. Сама революционная деятельность представлена как «работа, изумительная по своей исторической значительности» (XX, с. 41). Уже нет акцента на насилии, крови, жестокости (хотя упоминания об этом существуют в виде оговорок, философских отступлений от главной темы).

2. Отношение к большевикам. Троцкий по понятным причинам в очерке 1930 г. уже не рассматривается в качестве одного из ведущих политиков, Ленин же становится главным героем, вызывающим искреннюю симпатию. Отношение очеркиста к нему выражено и через антитезу (Ленин — Плеханов), и через отзывы других персонажей о нём, и через авторские прямые комментарии, и через речевую характеристику. Большевики как политическая сила воспринимаются в единстве с Лениным (рабочие на съезде, Р. Люксембург и др.), и оценка их соответственна.

⁷ Там же. С. 78.

⁸ Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: Горький А. М. Полн. собр. соч.: в 25 т. М.: Наука, 1968–1976 — с указанием тома и страниц в скобках.

3. Отношение к народу. Это единственное, что не меняется в авторской концепции от «Несвоевременных мыслей» к очерку «В. И. Ленин». Народ вновь воспринимается как тёмная масса, которая живёт разрушительными инстинктами, вроде тех делегатов съезда бедноты, которые оставили «следы» в Зимнем дворце. Горький пишет: «...я плохо верю в разум масс вообще, а в разум крестьянской массы — в особенности» (XX, с. 27). Болото деревни; анархизм деревни, который нужно подчинить разуму города, свинцовая крестьянская Россия — вот всего лишь несколько характеристик простого народа, «мужика», данных автором очерка. И у Ленина в очерке позиция сходная: он видит в «миллионах мужиков с винтовками в руках» угрозу культуре и самой революции.

Итак, оценки революции, большевиков, в частности Ленина, кардинально меняются, в то время как оценка народа остаётся прежней. И именно горьковское отношение к народу во многом объясняет, почему писатель изменил своё мнение о революции и большевиках. Мотивы этого мировоззренческого «поворота» и роль в нём горьковских оценок народа помогает прояснить отрывок «Бесстрашие разума». В нем можно увидеть идеологический «мост» через ту «пропасть», которая разделяет «Несвоевременные мысли» и очерк «В. И. Ленин».

«Бесстрашие разума» — это фрагмент статьи Горького о Ленине, опубликованной в 1920 г. в журнале «Коммунистический интернационал», написанной Горьким, видимо, в качестве «намёток» к очерку «В. И. Ленин», однако в текст очерка этот фрагмент потом не вошёл, хотя выражение «бесстрашие разума» в нем сохранено.

Автор, характеризуя в этом отрывке народ как массу, отмечает в первую очередь неосознанное, неразумное отношение его к жизни, благодаря чему так велика роль веры для людей. Подобно Луке из пьесы «На дне», который в своей притче о праведной земле утверждает веру как единственную силу, поддерживающую человека, Горький уверен: «Большинству людей необходимо верить для того, чтоб начать действовать. Слишком долго дожидаться, пока они начнут думать и понимать»⁹. Итак, отсутствие разумного начала в жизни народа — основная черта его в восприятии Горького. Отсюда и другие характеристики: «85% хотят быть сытенькими буржуями — не больше того; народ гораздо лучше умеет терпеливо страдать, чем сознательно и честно работать»¹⁰. Кстати говоря, именно поэтому отношение к большевикам у Горького даже в «Несвоевременных мыслях» было не совсем категорично: при всей резкости выпадов против них, Горький всё же оговаривался, что только большевики, с их железной волей, смогли

⁹ Горький М. Бесстрашие разума.

¹⁰ Там же.

сдвинуть массу народа с мёртвой точки и внушить ей активное отношение к действительности.

В горьковских характеристиках народа есть ницшеанское начало — «час великого презрения» к ничтожеству ближних. Такое восприятие человека было ещё в его ранних произведениях: как известно, писатель увлекался ницшеанством. В рассказе «Макар Чудра» герой говорит о бессмысленности жизни человека, который только терпеливо работает, пропитывая потом землю, чтобы впоследствии в неё же и лечь. В «Старухе Изергиль» не только Ларра презирает людей за их заурядность и слабость — и Данко видит те же качества. Когда племя ополчается против него, он замечает, что в этих людях совершенно нет благородства, что они слабы и ничтожны. Потом это суждение повторится в «Несвоевременных мыслях» и последующей публицистике, не исключая и очерк о Ленине. Восприятие ближних в этих произведениях действительно сродни ницшеанскому, но отношение к людям у Горького в гораздо большей степени христианское. Такое соотношение ницшеанства и христианской этики в творчестве Горького впервые, пожалуй, выразилось в образе Данко. Если Ларра, видя вокруг себя заурядных и слабых людей, делает логичный вывод о том, что они не достойны сочувствия и уважения, — вывод вполне в духе ницшеанства, то Данко при аналогичном восприятии ближних относится к ним совершенно иначе. Ларра действует по рациональной логике, Данко же — вопреки логике: да, люди низки и порочны, но, несмотря на это, их нужно пожалеть и сделать всё возможное для их спасения. Примерно таков же выбор Луки: он видит в людях слабость, но не отвергает их, а жалеет, пытается помочь, хотя и сомнительным способом. И сам Горький, несмотря на все заявления о жестокости, неразумности, покорности народа, испытывал, с другой стороны, глубокую жалость к нему: «Меня всё более одолевает и волнует жалость к человеку — безразлично, каков он»¹¹, «Людей русских жалко мне до жути, до бессонницы»¹².

Фрагмент «Бесстрашие разума» показывает, что подобное алогичное сочетание ницшеанского восприятия человека и христианского отношения к нему Горький склонен видеть и в Ленине, и его соратниках. По его словам, Ленин видит дурные качества человека лучше хороших, но тем не менее любит людей. Однако если они сами неразумны и неспособны по-новому организовать собственную жизнь, то эту ответственность должен взять на себя человек сильный и обладающий «бесстрашием разума», — такой, как Ленин. Подобным образом рассуждал великий инквизитор у Достоевского: «...что станется с миллионами и с десятками тысяч миллионов су-

¹¹ Архив М. Горького. Т. 12. М.: Наука, 1969. С. 294.

¹² Там же. С. 417.

ществ, которые не в силах будут пренебречь хлебом земным для небесного? Или Тебе дороги лишь десятки тысяч великих и сильных<...>? Нет, нам дороги и слабые»¹³. Эти слова Горький цитировал в заметке «Ответы журналисту» в 1924 г. и называл их выражением социалистического мировоззрения¹⁴.

Итак, революционеры ленинского типа принимают идею насильственного счастья, желая устроить судьбы слабых людей, которые сами на это не способны. В понимании Горького это всегда влечёт за собой нравственные страдания, относится это и к Ленину: «...я уверен, что террор стоит ему невыносимых, хотя и весьма искусно скрытых страданий. Невероятно и недопустимо, чтоб люди, осужденные историей на непримиримое противоречие — убивать одних для свободы других, — не чувствовали мук, изнуряющих душу. Я знаю несколько пар глаз, в которых это жгучее страдание застыло навсегда, на всю жизнь. Всякое убийство органически противно мне, но эти люди — мученики, и совесть моя никогда не позволит мне осудить их»¹⁵. Теперь трудно с уверенностью сказать, что на самом деле чувствовали деятели революции, и, возможно, Горький «спроецировался» (используем психологический термин): приписал им собственные переживания, но в любом случае именно таковы Ленин и его соратники в горьковском восприятии. В 1920-е гг. писатель вновь повторяет это в интервью датской газете «Политикэн»: «Я не могу считать людей, взявших на себя тяжкие обязанности и непосильный труд очистки авгиевых конюшен гнилой русской жизни, “палачами народа”: в моих глазах они жертвы»¹⁶. Ранее, в «Несвоевременных мыслях», Горький видел антиморальную сторону деятельности Ленина и не оправдывал её ничем: Ленин в восприятии Горького «обладает всеми свойствами вождя, а также необходимым для этой роли отсутствием морали и чисто барским, безжалостным отношением к жизни народных масс»¹⁷. Теперь же элемент осуждения явно «стирается», и уже перевешивать начинает момент оправдания — если использовать известное выражение Раскольникова, идея «крови по совести». В письме к Р. Роллану от 25.01.1922 Горький тоже пишет о том, что большевики — это люди, «которым иезуитизм органически противен, но они всё-таки сознательно приняли его, насилуя себя; это фанатики, честные люди, они грешили

¹³ Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы // Достоевский Ф. М. Собр. соч.: в 30 т. Т. 14–15. Л.: Наука, 1976. Т. 14. С. 231.

¹⁴ Архив М. Горького. Т. 12. М.: Наука, 1969. С. 114.

¹⁵ Горький М. Бесстрашие разума.

¹⁶ Цит. по: Сухих С. И. Заблуждение и прозрение Максима Горького. Изд. 2-е, испр. и доп. Н. Новгород: Поволжье, 2007. С. 40.

¹⁷ Горький М. Несвоевременные мысли. М.: Сов. писатель. 1990. С. 151.

ради спасения других»¹⁸. В очерке «В. И. Ленин» внутреннее противоречие в душе героя между естественным гуманизмом и верностью идее подчёркнуто в эпизоде, где Ленин добивается освобождения арестованного генерала, за которого просил Горький. При этом Ленин старается под маской иронии скрыть свою радость от того, что спасает человека, пусть даже политического противника, однако в повседневной политической деятельности герой очерка принимает насилие как путь к всеобщему счастью, хотя это и вызывает острый внутренний конфликт. Перед нами конфликт идеи и натуры, ставший классическим в романах Достоевского. Раскольников говорит, что «великие люди должны ощущать на свете великую грусть»¹⁹, поскольку переступают через собственную совесть и жалость к ближним ради блага человечества, и он испытывает это на себе. Великий инквизитор отпускает Пленника, будучи не в силах довести до логического конца свою теорию насилия ради всеобщего счастья, хотя и «остаётся в прежней идее». Горький, считавший Достоевского «злым гением» русской литературы, всё же в собственной публицистике пришёл к его идеям. Однако Достоевский, проводя своих героев через соблазн идеи, показывает её крах и утверждает в конечном итоге торжество «натуры». Горький же оправдывает своего героя, жертвующего «натурой» ради идеи.

Итак, «Бесстрашие разума» показывает, почему Горький, который в «Несвоевременных мыслях» говорил об органическом неприятии насилия, оправдал его в дальнейшем. Восприятие народа как тёмной массы приводит к тому, что единственным путём преобразования его жизни видится «насильственное счастье», пусть и приносящее нравственные страдания людям ленинского типа. Позже концепция будет развита в очерке «В. И. Ленин», но в «Бесстрашии разума» эта идея была выражена более прямо и откровенно. Это своего рода связующее звено между «Несвоевременными мыслями» и очерком «В. И. Ленин».

¹⁸ Неизвестный Горький (К 125-летию со дня рождения). Материалы и исследования. Вып. 3. М.: Наследие, 1994. С. 79.

¹⁹ Достоевский Ф. М. Преступление и наказание // Достоевский Ф. М. Собр. соч. в 30 т. Т. 6. С. 203.

Урютин Игорь Сергеевич,
доктор филологических наук,
профессор Московского педагогического государственного университета

НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЙ АРХЕТИП «РУССКОГО БУНТА» В ПРОЗЕ М. ГОРЬКОГО¹

В статье предпринята попытка описания особого культурного архетипа, присущего русскому национальному характеру и находимому, среди прочего, на страницах произведений Горького.

Ключевые слова: Горький, история, бунт, самосознание.

Русская история с ее извечными противоречиями, запечатленными еще в «Повести временных лет», сформировала русского человека, наложила неизгладимый отпечаток на его мировидение, мироощущение, выработала систему социокультурных стереотипов восприятия некоторых фактов и событий, с определенной периодичностью повторяющихся на протяжении столетий. Бунтарство русского человека, проявившееся еще «в год 6453 (945)», когда древляне осмелились выступить против киевского князя Игоря, непомерно увеличившего дань, стало национальной чертой, а бунт — национально-культурным архетипом. В XX веке череда революций в России многими писателями (А. А. Блок, М. Горький, И. А. Бунин, Б. А. Пильняк, М. М. Пришвин, Б. Л. Пастернак и др.) осмысливалась сквозь призму национального «мифосознания», актуализировавшего архетипические образы, прежде всего — образ бунта и сопутствующие ему образы метели-вьюги, мути-смуты, неоднократно возникавшие в произведениях русской классической литературы.

Творчество М. Горького, испытавшего колоссальное духовно-эстетическое влияние отечественной словесности, очень точно отразившей за всю свою тысячелетнюю историю внешнее и внутреннее бытие русского народа, насыщено национально-культурными архетипами. Они не только составляют сюжетно-образный потенциал произведений писателя, но и задают определенную иерархию ценностей, которая формирует национальный характер и создает особое видение мира, находящее отражение в искусстве.

¹ Публикуется впервые.

В художественных образах-архетипах аккумулируются чрезвычайно важные для национального сознания идеи-смыслы, создающие мощное культурно-ментальное поле, в которое вовлекается человек. Это становится возможным прежде всего потому, что архетипы, как полагал К. Г. Юнг, всегда «выступают в спроецированном виде»² и содержат в себе квинтэссенцию некогда пережитого человеком (точнее, человеческим сообществом) события, память о котором сохраняется в коллективном бессознательном в символических образах. А символ, по утверждению Ю. М. Лотмана, будучи формой реализации архетипа, «никогда не принадлежит какому-либо одному синхронному срезу культуры — он всегда пронзает этот срез по вертикали, приходя из прошлого и уходя в будущее»³, обеспечивая тем самым единство и непрерывность уникального духовного опыта народа, накопленного за все время своего существования. «Являясь проявлением архетипа, символ и указывает на него как на некую первичную (по отношению к себе самому) модель»⁴, которая, по замечанию А. Ю. Большаковой, всякий раз реализуется в физическом и метафизическом бытии народа, в его мировоззрении и жизнеотношении. Отсюда особое символическое значение приобретают те исторические события, в которых наиболее ярко проявляется национальная психология.

Мятежный, вольнолюбивый, непокорный, своенравный дух русского народа сформировала, по мнению В. О. Ключевского, сама «природа Великороссии»: «Она часто смеется над самыми осторожными расчетами великоросса; своенравие климата и почвы обманывает самые скромные его ожидания, и, привыкнув к этим обманам, расчетливый великоросс любит подчас, очертя голову, выбрать самое что ни на есть безнадежное и нерасчетливое решение, противопоставляя капризу природы каприз собственной отваги»⁵. Безрассудная отвага русского человека, его извечное стремление всегда действовать «очертя голову», привычка к «чрезмерному кратковременному напряжению своих сил», буйство страсти, всплеск энергии и неизбежная затем апатия, охлаждение ко всему — эти характерные «приметы великоросса» коренным образом повлияли на его историю, представляющую собой череду скачков и порывов, невиданных взлетов и катастрофических падений. На эту особенность исторического развития России в свое время обратил внимание и Е. И. Замятин в статье «О моих женах, о ледоколах и о России» (1933), где Россия ассоциируется с мощным,

² Юнг К. Г. Психология бессознательного. М.: Канон, 1994. С. 142.

³ Лотман Ю. М. Чему учатся люди. Статьи и заметки. М., 2010. С. 295.

⁴ Большакова А. Ю. Архетип — концепт — культура // Вопросы философии. 2010. № 7. С. 55.

⁵ Ключевский В. О. Исторические портреты. Деятели исторической мысли. М., 1991. С. 60.

неповоротливым ледоколом, «движущимся вперед странным, трудным путем, непохожим на движение других стран, ее путь — неровный, судорожный, она взбирается вверх — и сейчас же проваливается вниз, кругом стоит грохот и треск, она движется, разрушая»⁶.

Порывистая, стихийная натура славянина с древнейших времен проявляла себя в архетипических для русской истории актах: бунтах и волнениях, сотрясавших Русь на протяжении столетий. Русский былинный эпос об Илье Муромце, этаком «мужицком богатыре», «главной и постоянной опоре престола и церкви»⁷, запечатлел эпизод бунтующего неповиновения, анархической стихийной вольности, проявленной героем к киевскому князю Владимиру, не позвавшему его на «свой почестный пир», «старый казак Илья Муромец» исполнился страшным гневом («Стрели-то он по божьим церквам, / По тем стрелил по чудным крестам, / По тем золоченым по маковкам»⁸).

Б. П. Вышеславцев верно заметил по поводу этого эпизода, что в нем содержится «вся картина русской революции, которую в пророческом сне увидела древняя былина»⁶, запечатлевшая архетипические черты русского национального характера. Эти черты давали себя знать и в эпоху феодальной раздробленности, и в деспотическое царствование Иоанна Грозного, и в «бунташный» XVII век с его величайшей Смутой, восстанием И. Болотникова, крестьянской войной под предводительством С. Разина, знаменитой «Хованщиной», церковным расколом, стрельцами мятежами, и в XVIII столетие, названное А. Н. Радищевым «безумным и мудрым», ознаменовавшееся не только грандиозными реформами Петра I и Екатерины II, но и мощными народными выступлениями, поднятыми К. Булавиным и Е. Пугачевым. Русский бунт, никогда не сводившийся исключительно к социальному протесту и межклассовому, межсословному противостоянию (примером тому может служить восстание аристократов-декабристов 1825 года), оказывается выражением национального характера, неудовлетворенного существующим миропорядком и взыскующего правды-справедливости.

Однако исконно присущая русскому человеку тоска по «абсолютному Смыслу», по наблюдению Н. А. Бердяева, порождает не только благородный «анархический бунт у лучших людей, у аристократов духа»⁹, но и «голый нигилизм, рабье самораздувание» непросветленной архаической тол-

⁶ Замятин Е. И. Я боюсь: Литературная критика. Публицистика. Воспоминания. М., 1999. С. 178.

⁷ Вышеславцев Б. П. Русский национальный характер // Вопросы философии. 1995. № 6. С. 116.

⁸ Былины. М., 1988. С. 146.

⁹ Бердяев Н. А. Духовный кризис интеллигенции. М., 1998. С. 81, С. 80.

пы: «Бунт из святого восстания против зла превращается в рабью злобу против абсолютного добра, в рабью покорность природному злу» [Там же]. Самое страшное, полагал мыслитель, «когда начинается бунт во имя бунта», «когда в массах умирает всякая органическая идея, когда в них не во имя абсолютной правды совершается бунт и отрицается прошлое» [Там же], а исключительно во имя эгалитарного идеала, заведомо неосуществимого и потому мнимого.

Для философа это стало ясно в пору первой русской революции, которую он считал «бунтом без всякого “во имя”», приводящим «к пустоте, бессмыслице и звериному хаосу»¹⁰. Разгадку произошедших в 1905 году событий, воспринимавшихся современниками прологом к великой русской трагедии XX века — Октябрю 1917 года, по мнению Н. А. Бердяева, нужно искать в романе «Бесы». Это «гениальное произведение Достоевского, — по мысли философа, — оказалось пророческим»: «Теперь вселились “бесы” в Россию, теперь явились люди, которых предчувствовал Достоевский, не только Верховенские, но и Кирилловы» [Там же]. Идеолог онтологического бунта Кириллов, признаваясь Верховенскому в том, что не может мириться с царящей на земле Необходимостью, готов восстать против «самых законов планеты» и «обязан заявить своеволие»¹¹: «атрибут божества моего — Своеволие!»¹² Своеволие, веками подавляемое в русском человеке авторитетом власти и религии, прорываясь наружу дикой злобой, «непокорностью и новой страшной свободой» («ибо она очень страшна») [Там же], выступало движущей силой всякого бунта.

«Человек, — вторил Ф. М. Достоевскому Н. А. Бердяев, — утверждается в своем своеволии и влечит природное существование, подвластное необходимости и смерти»¹³. Однако уже Первочеловек, вкусивший от древа познания добра и зла, не мог с этим мириться и бросил вызов Творцу. Так своеволие порождает бунт «человеческого» против «божественного». Ф. М. Достоевский, призывавший интеллигенцию к смирению, был убежден в том, что единственно верный путь спасения «гордого человека» состоит в безусловном принятии божественного замысла о мире, который, хотя и «лежит во зле», но, в соответствии с христианским учением о теодицее, предопределен к добру. Потому нужно не бунтовать и не восставать против мира, а претерпеть все испытания и муки, через которые только и может очиститься душа. Для М. Горького эта идея была кате-

¹⁰ Там же. С. 87.

¹¹ Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 15 т. Л., 1989. Т. 7. С. 576.

¹² Там же. С. 577.

¹³ Бердяев Н. А. Судьба России: Сочинения. М.; Харьков, 1998. С. 164.

горически неприемлема. «Достоевский своим “страданием” оттолкнул его, — свидетельствовал А. М. Ремизов. — И иначе не могло быть», ведь автор «Преступления и наказания» и «Братьев Карамазовых» в страдании видел «единственное оправдание, единственный свет жизни человеческой»¹⁴. М. Горький решительно отвергал всякое «непротивление», упрекая и Ф. М. Достоевского, и Л. Н. Толстого в недоверии к человеку, способному бросить вызов всему мирозданию для того, чтобы восстановить предустановленную гармонию. Отсюда тот неистовый духовный порыв М. Горького-человека и М. Горького-художника, который, по мнению А. М. Ремизова, имеет экстатическую, религиозную природу, ведь и сам «горьковский бунт — миф без всякого “туда”, а “тут” — миф о человеке, выдирающемся из пропада» [Там же].

Романтического неистовства этот бунт достигает в творчестве писателя пореволюционной эпохи, когда М. Горького, по замечанию С. Г. Семеновой, захватила мечта-наваждение — свергнуть «христианского Бога как иллюзорное средоточие человеческой мечты о всемогуществе, поставляя на его место “титанически гордого Человека”»¹⁵, и утвердить «прометеизм, корежащий все природное, корневое, традиционное как несовершенное, стихийно-иррациональное»¹⁶. Вообще М. Горький, вошедший в литературу, по выражению публициста журнала «Русский вестник» Н. Я. Стечкина, как «проповедник бунта»¹⁷, в своих произведениях, начиная с литературного дебюта, рассказа «Макар Чудра», герой которого был «безошибочно опознан читателями и критикой как “бунтарь”»¹⁸, и заканчивая эпопеей «Жизнь Клима Самгина», представил все возможные проявления и грани духовно-метафизического, нравственно-этического, социально-политического бунта русского человека. Современники, единодушно отмечавшие в творчестве М. Горького бунтарское начало, по-разному осмысливали его онтологию и аксиологию. Если В. Ф. Ходасевича настораживала оргиастическая, декадентско-иррациональная страсть писателя к «людям, внося-

¹⁴ Ремизов А. М. Алексей Максимович Горький (1868–1936) // Максим Горький: Pro et Contra. Личность и творчество Максима Горького в оценке русских мыслителей и исследователей. 1890–1910-е гг. СПб.: РХГИ, 1997. С. 218.

¹⁵ Семенова С. Г. Русская поэзия и проза 1920–1930-х годов. Поэтика — Видение мира — Философия. М., 2001. С. 251.

¹⁶ Там же. С. 256.

¹⁷ Стечкин Н. Я. Максим Горький, его творчество и его значение в истории русской словесности и в жизни русского общества // Максим Горький: Pro et Contra. Личность и творчество Максима Горького в оценке русских мыслителей и исследователей. 1890–1910-е гг. СПб.: РХГИ, 1997. С. 598.

¹⁸ Зобнин Ю. В. По ту сторону истины (Случай Горького) // Максим Горький: Pro et Contra. Личность и творчество Максима Горького в оценке русских мыслителей и исследователей. 1890–1910-е гг. СПб.: РХГИ, 1997. С. 19.

щим в мир элементы бунта или озорства, — вплоть до маньяков-поджигателей, о которых он много писал и о которых готов был рассказывать целыми часами»¹⁹, а Д. В. Философова восхищал романтический индивидуализм энтузиаста-борца со «свинцовыми мерзостями дикой русской жизни», призывавшего к «бунту личности против общества, “я” против “не я”, против мира и Бога»²⁰, то А. М. Ремизов очень точно почувствовал в слове М. Горького, сказанном «от всего бунтующего сердца», народную правду-боль о простом человеке, «со всей ожесточенностью задавленного, воссильвшегося подняться во весь рост»²¹, чтобы утвердить на земле попранный справедливость.

Бунтарство горьковских героев, «пришедших в мир, чтобы не соглашаться»²², есть не что иное, как проявление их безудержной тоски по «правде-истине» и «правде-справедливости», отсутствующей в мире. Сама попытка разобраться в том, что есть добро и как за него бороться, духовно перерождает жаждущего «живого слова» Коновалова («Коновалов»). Под влиянием прочитанной ему Максимом монографии Н. И. Костомарова «Бунт Стеньки Разина», «почти эпической поэмы», пекарь, «ранее скучный и равнодушный, с глазами, затуманенными ленивой дремотой», поистине преобразился, предстал «в поразительно новом виде»: «нечто львиное, огневое было в его сжатой в ком мускулов фигуре», готовый ринуться в бой, чтобы отстоять народную вольницу: «Казалось, что какие-то узы крови, неразрывные, не остывшие за три столетия, до сей поры связывают этого босяка со Стенькой и босяк со всей силой живого, крепкого тела, со всей страстью тоскующего без “точки” духа чувствует боль и гнев пойманного триста лет тому назад вольного сокола»²³. Болезненное осознание невозможности изменить существующий миропорядок и восстановить нравственный закон, отвергнутый хозяевами жизни, приводит Фому Гордеева («Фома Гордеев») к бунту против своих братьев-купцов, которых он обвиняет в многочисленных моральных преступлениях. Его гнев — «от совести слова», «пророческое обличение», та самая правда, за которую «надо

¹⁹ Ходасевич В. Ф. Горький // Максим Горький: Pro et Contra. Личность и творчество Максима Горького в оценке русских мыслителей и исследователей. 1890–1910-е гг. СПб.: РХГИ, 1997. С. 140.

²⁰ Философов Д. В. Конец Горького // Максим Горький: Pro et Contra. Личность и творчество Максима Горького в оценке русских мыслителей и исследователей. 1890–1910-е гг. СПб.: РХГИ, 1997. С. 717.

²¹ Ремизов А. М. Алексей Максимович Горький (1868–1936) // Максим Горький: Pro et Contra. Личность и творчество Максима Горького в оценке русских мыслителей и исследователей. 1890–1910-е гг. СПб.: РХГИ, 1997. С. 217.

²² Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1952. Т. 15. С. 99.

²³ Горький М. Собр. соч.: В 18 т. М., 1960. Т. 2. С. 93–94.

претерпеть»²⁴. «Правда — бог свободного человека!»²⁵ — заявлял бунтарь Сатин («На дне»), восставая против рутины унижающего человека обывательского существования, против мира сытости и самодовольства, доходя порой в своем неистовстве до анархического отрицания самих основ социального, нравственного, культурного, религиозного бытия: «Человек может верить и не верить... это его дело!»²⁶ Тотальное отрицание, которому оказались подвержены горьковские «босяки» и «озорники», оскорбленные абсурдом бессмысленного прозябания «умеренных» и «благонамеренных», выливалось в дебоши и куражи, в причудливые, эпатажные выходки, в сотрясание устоев, в шатания и скитания «по Руси». Едва ли не все герои рассказов писателя 1923–1924 годов — прирожденные мятежники, для них «бунты были обычным развлечением <...> вроде пьянства и торговли» («Анекдот») ²⁷, «настойчивой потребностью испытать что-то неиспытанное» (так «бунтовал авантюрист» Карамора)²⁸.

Внимательно исследуя «психологию» и «философию» бунта, М. Горький сформулировал два диаметрально противоположных представления о сущности русского бунта, которые были распространены в общественном сознании России начала XX века: «дух бунта суть дух явного безумия» («Рассказ о герое») ²⁹ и «бунт <...> это первый шаг к народной свободе» («Рассказ о необыкновенном») ³⁰. Оба эти тезиса получили свое развитие в эпопее «Жизнь Клима Самгина», где впервые достаточно остро был поставлен писателем вопрос о революции и бунте. «Революция в России, — утверждал Варавка, — возможна лишь как мужицкий бунт, то есть как явление культурно бесплодное, разрушительное» ³¹, в чем полностью убедился и Самгин, своими глазами увидевший неуправляемую, стихийную толпу, чинящую беспорядки, погромы, охваченную неуголимой яростью и злобой. Народное волнение вызвало у Клима чувство страха, и сама идея революции, казавшаяся до того Самгину справедливой и прогрессивной, вдруг обернулась своей отвратительной «изнанкой»: «Страна безграмотных мужиков, — приходил он к выводу, — нуждается в реформах, а не в революции, возможной только как “бунт, безжалостный и беспощадный”» ³².

²⁴ Горький М. Фома Гордеев: Повесть; Рассказы. М., 1985. С. 247.

²⁵ Горький М. Рассказы. Пьесы. Мать. М., 1977. С. 339.

²⁶ Там же. С. 342.

²⁷ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1952. Т. 16. С. 192.

²⁸ Там же. С. 146.

²⁹ Там же. С. 100.

³⁰ Там же. С. 299.

³¹ Горький М. Жизнь Клима Самгина (Сорок лет): В 3 ч. М., 1987. Т. 1. С. 177.

³² Там же. Т. 3. С. 645.

Знаменитое пушкинское определение бунта, не совсем точно процитированное Самгиным, заменившим слово «бессмысленный» на «безжалостный» (в чем бессознательно проявился ужас героя перед «пугачевщиной»), в начале XX века оказалось «формулой» русской революции. «Революции у нас делают не Рылеевы и Пестели, не Петрашевские и Желябовы, а Болотниковы, Разины и Пугачевы»³³, — напоминал Климу редактор одной из либеральных газет, презиравший чернь и испытывавший негодование по поводу наивной идеи А. И. Герцена, вдохновившего народников, использовать «мужицкий бунт» для осуществления политических преобразований в России.

Но если для буржуазной интеллигенции, хотя и стоящей на демократической платформе, бунт — явное безумие, то для леворадикальной интеллигенции бунт — это народный стихийно-органический порыв к воле и социальной справедливости, который «мастера и художники революции» могут и должны направить в нужное русло. Так считал Степан Кутузов, убежденный в том, что бунтарство является исконной национальной чертой русского человека, готового бунтовать даже без всякого повода, по своей страсти-прихоти. Потому и неудивительно, что в канун революции «появился новый тип русского бунтаря, — бунтарь из страха перед революцией»³⁴. По мнению Кутузова, такие бунтари из интеллигентского сословия «не способны идти за “Искрой”, то есть, определеннее говоря, — за Лениным, но они, видя рост классового сознания рабочих, понимая неизбежность революции, заставляют себя верить Бернштейну» и в полной мере испытывают комплекс вины перед народом, который сформировался у интеллигенции уже в XVIII веке, в эпоху ее зарождения в России.

«Говорят, что родоначальник русской интеллигенции — Радищев. Не правда, — Петр. С Радищева интеллигенция стала каяться, каяться и искать свою мать, Россию, — замечал один из главных героев романа Б. А. Пильняка “Голый год” (1921) Глеб Ордынин. — Каждый интеллигент кается, и каждый болит за народ, и каждый народа не знает»³⁵. Эта мысль, уже во второй половине XIX века растиражированная в революционно-демократической печати, воспринималась как аксиома. Бердяев констатировал непреодолимую пропасть между народом и «интеллигенцией»: «Интеллигенция в кавычках <...> недавнего происхождения, не такого древнего, как интеллигенция в первом и лучшем смысле» («избранные люди страны, создатели духовной культуры нации, творцы русской литературы, русского искусства, философии, науки, религиозные искатели, хранители обще-

³³ Там же. Т. 2. С. 21.

³⁴ Там же. С. 388.

³⁵ Пильняк Б. А. Романы. М., 1990. С. 84.

ственной правды»); «она кичится своим разночинным, демократическим происхождением как привилегией, гордится своим отщепенством, отсутствием традиций духа как заслугой; она заявляет непомерные притязания на решающую роль в русской истории»; «интеллигенция эта оторвана от народа в органическом смысле этого слова, но идолопоклонствует перед народом в сословно-классовом смысле»³⁶.

К такой интеллигенции принадлежал и горьковский Клим Самгин, выдававший себя за «прогрессивного» человека и даже симпатизировавший революционерам, но испугавшийся самой настоящей русской революции, принявшей форму неуправляемого народного бунта. Герои-интеллигенты в романе Б. А. Пильняка «Голый год» так же испытывают непреодолимый страх перед народом, и потому «интеллигенция русская не пошла за Октябрем. И не могла пойти»³⁷. Воспитанная немецкой классической философией, вдохновленная рационалистическими идеалами европейской культуры, вооруженная марксистской, «научной» идеологией, она мечтала о другой, «цивилизованной» революции. «А революции, бунту народному, не нужно было — чужое. Бунт народный — к власти пришли и свою правду творят — подлинно русские подлинно русскую»³⁸. Так Б. А. Пильняк устами Глеба Ордынина провозглашает «русскую идею», явленную в 1917 году революцией, вернувшей Россию к тому историческому рубежу, на котором она находилась в XVII веке. «Два последних века», по мнению Ордынина, были европейским пленом, игом, «немецкой татарщиной»: «Европейская культура — путь в тупик. <...> И революция противопоставила Россию Европе. И еще. Сейчас же после первых дней революции Россия бытом, нравом, городами — пошла в семнадцатый век» [Там же]. «Он начался Смутой — первой в России гражданской войной. Он окончился стрелецким восстанием»³⁹, которое, по мнению А. М. Панченко, в сущности своей представляло бунт исконной Руси против «иноземной интервенции» Петра I, борьбу русского с европейским, «народа» с «интеллигенцией».

«Насущнейшим» называл А. А. Блок «вопрос об “интеллигенции” и “народе”»⁴⁰. Прекрасно понимая, что в нашей стране между сословиями исторически сложилась непреодолимая дистанция, обусловленная прививкой европейской образованности, сделанной в XVIII веке русской аристократии, поэт напоминает о едином национальном корне, об одном и том же национальном характере у представителей интеллигенции и на-

³⁶ Бердяев Н. А. Судьба России: Сочинения. М.; Харьков, 1998. С. 69–70.

³⁷ Пильняк Б. А. Романы. М., 1990. С. 84.

³⁸ Там же. С. 84–85.

³⁹ Панченко А. М. Русская история и культура: Работы разных лет. СПб., 1999. С. 15.

⁴⁰ Блок А. А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1971. Т. 5. С. 260.

рода, любящего «ту же Россию, которую любим и мы»⁴¹. Интеллигенция не меньше, чем простой народ, проявляет себя «всяческим бунтом и буйством, начиная от вульгарного “богоборчества” декадентов и кончая приметным и откровенным самоуничтожением — развратом, пьянством, самоубийством всех видов»⁴², — замечал А. А. Блок.

Катализатором «бунта и буйства» и интеллигенции, и народа в начале XX века явилось великое разочарование в человеке. Революция лишь прояснила внезапно открывшуюся истину: не столько внешние социальные обстоятельства мешают человеку воплотить в жизнь свою заветную «идею», сколько сама «идея» бесконечно далека от абсолютного нравственного Идеала; зло, против которого с негодованием пытается бороться человек, находится далеко не только во вне (в ненавистном самодержавии, политических, экономических обстоятельствах и т. д.), но прежде всего внутри него самого. Победить это зло, «излечиться» от него, полагал М. Горький, можно лишь одним лекарством — культурой: «Русская интеллигенция снова должна взять на себя великий труд духовного врачевания народа», «часть интеллигенции начинает чувствовать необходимость широкой культурной работы, повелительно диктуемой трагическими условиями действительности», «но для успеха этой работы следует отказаться от партийного сектантства, следует понять, что одной политикой не воспитаешь “нового человека”»⁴³; «политика и религия разъединяют людей на отдельные группы, искусство, открывая в человеке общечеловеческое, соединяет нас»⁴⁴.

Позиция М. Горького, которую он занимал в пору публикации в газете «Новая жизнь» своих «Несвоевременных мыслей» (с апреля 1917 по июль 1918 года), оказалась чрезвычайно близка М. А. Булгакову. Автор «Белой гвардии», «кровно связанный с интеллигенцией» и считавший ее «лучшим слоем в нашей стране»⁴⁵, так же, как и М. Горький, упрекавший большевиков в проведении «жесточайшего научного опыта над живым телом России»⁴⁶, воспринял «великую социальную революцию» 1917 года как трагический эксперимент, осуществляемый русским «образованным классом», оторвавшимся от национальных корней и традиций в погоне за «прогрес-

⁴¹ Там же. С. 265.

⁴² Там же. С. 267.

⁴³ Горький М. Несвоевременные мысли: Заметки о революции и культуре. М., 2000. С. 22–23.

⁴⁴ Там же. С. 9.

⁴⁵ Булгаков М. А. Письма. Жизнеописание в документах. М., 1989. С. 175–176.

⁴⁶ Горький М. Несвоевременные мысли: Заметки о революции и культуре. М., 2000. С. 48.

сивными» идеями западной марксистско-коммунистической мысли. В самый разгар Гражданской войны, обостренного противостояния «белой гвардии» красному террору в серии газетных статей и очерков писатель обращается к русской интеллигенции, прежде всего к той ее части, которая, не впадая в политическую истерику и сторонясь всякого радикализма, еще была способна услышать слова горькой правды о «нашей несчастной родине», «находящейся на самом дне ямы позора и бедствия»⁴⁷, в который ее погрузил «бессмысленный и беспощадный» русский бунт.

⁴⁷ Булгаков М. А. Собр. соч.: В 8 т. М., 2004. Т. 1. С. 85.

Шуган Ольга Владимировна,
кандидат филологических наук, старший научный сотрудник
Отдела изучения и издания творчества М. Горького,
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук

ЦИКЛ М. ГОРЬКОГО «ПО РУСИ» (ПРОБЛЕМА НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ)¹

В статье представлена попытка анализа некоторых произведений Горького, в которых писатель обращен к теме отчизны и хочет понять коренные основы русского характера.

Ключевые слова: Горький, Россия, история, самосознание.

Рассказы, составившие основу цикла «По Руси», были созданы в 1912–1913 гг. Находясь в отрыве от родины, на Капри, писатель обращается в своем творчестве к периоду двадцатилетней давности — к этапу юношеских скитаний по России. Реставрация «бродяжьей» темы может показаться странной для автора «Матери» и «Исповеди», но она вполне закономерна. На хорошо знакомом материале писатель ставит и решает теперь совсем другие задачи. В письме М. Неведомскому в декабре 1911 г. Горький называл эти задачи «грандиозными», добавляя: «...очень своевременно было бы хорошее изображение прошлого, в целях освещения путей к будущему»². «Мы должны заняться духовным “собираением Руси”, — писал он в 1913 г., — делом, которого никто еще не делал упрямо и серьезно»³. Пытаясь заглянуть в глубь русской души, понять коренные основы национального характера, выявить недостатки нашей психики, он снова оживает в своем воображении «бродячую Русь» и приводит ее в движение. Приступив к созданию рассказов этого цикла, Горький сообщал: «...мне хо-

¹ Впервые: Горький — художник и мыслитель. Горьковские чтения — 2019. Н. Новгород, 2016. С. 54–60.

² Горький М. Письмо к М. П. Неведомскому (Миклашевскому) // Горький М. Полн. собр. соч.: в 25 т. М.: Наука, 2002. Т. 9. С. 214–215.

³ М. Горький: Материалы и исследования: в 4 т. Л.: АН СССР, 1934. Т. 1. 552 с. С. 271.

телось бы очертить ими некоторые свойства русской психики и наиболее типичные настроения русских людей, как я понял их»⁴. И еще одно признание: «...в очерках этого типа я хочу изобразить именно нечто “коренное русской жизни” — русской психики и даже имел дерзкое намерение дать очеркам общий заголовок “Русь”»⁵. В этот период в России остро стоит национальный вопрос, вызванный осмыслением первой русской революции 1905–1907 гг. Это совпадает с идейно-творческими установками Горького, отошедшего после краха каприйской школы от активной партийной деятельности. «По Руси» был ответом на горячие споры о судьбах России и русском национальном характере», — справедливо писала К. Д. Муратова⁶.

Причудливое сплетение противоречивых начал сделало, по мысли Горького, русский характер одним из сложнейших национальных характеров мира. «В творчестве 1910-х годов он обращается не к мифическому “богународушке”, а к русскому человеку во всем многообразии его национальных черт», — отмечает Л. А. Спиридонова⁷. Проживание в эмиграции дало Горькому возможность отстраненного взгляда на родину, географический и временной диапазон, благодаря которому писатель достиг той высоты и зрелости мастерства, которое исследователи не разотмечали в цикле «По Руси». Как Гоголь в XIX веке писал в Италии «Мертвые души», создавая бессмертные национальные типы, так и Горький, оказавшись в иной среде, примерял, если можно так выразиться, русский образ мыслей на «западный аршин». Это отмечала Н. Н. Примочкина, когда писала о «новом ощущении своеобразия своей страны и менталитета русского народа», появившемся под влиянием быта, нравов и образа мыслей западного человека⁸.

Неслучайно в цикле «По Руси», созданном в Италии, актуализована парадигма «свой — чужой». Концепт «свои — чужие» определяется Ю. С. Степановым как «противопоставление, которое, в разных видах, пронизывает всю культуру и является одним из главных концептов всякого коллектив-

⁴ Горький М. Письмо к Д. Н. Овсяннику-Куликовскому // Горький М. Полн. собр. соч.: в 24 т. Т. 10. С. 252.

⁵ Горький М. Письмо к Е. А. Ляцкому // Горький М. Полн. собр. соч.: в 25 т. Т. 10. С. 217.

⁶ Муратова К. Д. М. Горький на Капри. 1911–1913. Л.: Наука, 1971. 275 с. С. 123.

⁷ Спиридонова Л. А. Концепция личности в системе философско-эстетических взглядов М. Горького // Концепция мира и человека в творчестве М. Горького. М.: ИМЛИ РАН, 2009. Вып. 9. С. 27.

⁸ Примочкина Н. Н. Антиномия «Восток — Запад» в мировоззрении и творчестве Горького // Концепция мира и человека в творчестве М. Горького. М.: ИМЛИ РАН, 2009. Вып. 9. С. 47.

ного, массового, народного, национального мироощущения»⁹. Писатель применяет двойную призму: он показывает русских глазами инородцев и инородцев глазами русских, очерчивая национальный характер в резких столкновениях и конфликтах. Ситуация непонимания и отторжения в некоторых рассказах доходит до прямого столкновения с трагическим исходом («Весельчак», «На Чангуле»).

Неоднородность самих русских людей и различие национальных типов по областям и губерниям становятся шкалой национальной идентификации. «Кто ее знает, что есть Россия? — рассуждает солдат из рассказа «В ущелье». — Каждая губерния — своя душа». — Это никому не известно, которая божья мать ближе Богу — Смоленская или Казанская»¹⁰.

В цикле «По Руси» уже намечена идея «двух душ», позже получившая законченное выражение в статье «Две души» (1915). Цепь бинарных противопоставлений восточного и западного начал в русском человеке, активной и пассивной, живой и мертвой, светлой и темной, доброй и злой, развитой и отсталой осмысливается на примере судеб героев рассказов, отражена в сюжете произведений, поэтике и стиле. «Пестрота» людей, их разобщенность, пассивность, шаткость мировоззрения, нигилизм и анархизм — все эти качества, «введенные в кровь русского человека» азиатчиной, запечатлел писатель в своих рассказах. Он беспощадно обнажает изнанку русской души, о широте и доброте которой так много говорили и писали его предшественники, особенно писатели-народники. Горький показывает, что покорность часто перетекает в агрессию, косность ума становится почвой для преступления, патриотизм является оборотной стороной национал-шовинизма и межрелигиозной ненависти. Любовь к России отставного солдата Павла Ивановича из рассказа «В ущелье» и уважение к ее народу оборачивается самым грубым национализмом. Солдат убежден, что зло заключается не в несправедливых условиях социальной жизни, а в населяющих Россию инородцах. Он кричит на двух греков: «Ребра вырву с мясом ... Вы где живете? В России? Кто вас кормит? Россия, сказано, — матушка! А вы — что говорите?» и резюмирует: «Все нас, земляк, ругают, а все лезут к нам, — греки эти, немцы, серба всякая! Живут, пьют-едят, а ругают! Ну — не досада?»¹¹

Черты ксенофобии Горький встречал неоднократно у русских, которые приезжали в Италию. Русские мрачны, недовольны, дельфины у них

⁹ Степанов Ю. С. Константы // Словарь русской культуры. Опыт исследования. М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. 824 с. С. 472.

¹⁰ Горький М. В ущелье // Горький М. Полн. собр. соч.: в 25 т. Т. 14. С. 313.

¹¹ Там же. С. 300.

похожи на свиней, итальянцы — на обезьян¹². В рассказе «Весельчак» Баринов издевается над персом Изетом, посылая в жаркий день снимать снасти. «Послушный, как смиренная лошадь, он поехал», — пишет автор. Услышав персидскую песню о любви, Баринов осуждающе говорит: «У них все песни про баб, больше ничего не знают, псы...» «Глупые довольно, глупее ребенка. Обмануть персюка — легче всего!»¹³ Однако в рассказе показано обратное: как раз перс обманывает Баринова и убивает Изета, обнаруживая хитрость и изворотливость. В образе Баринова Горький показывает противоречие между огромной физической силой (он сравнивается с буйволом, медведем) и недостойными чертами характера: ленью, трусостью и подлостью. Рассказчик подчеркивает в нем черты атавизма: его плоское, курносое лицо как будто «в шерстяной маске», он чрезвычайно волосат, ноги кривые, руки длинные и толстые, как ноги; «ему, должно быть, очень удобно ходить на четвереньках»¹⁴. С одной стороны, это «добродушный, очень смиренный зверь», позволяющий себя бить, с другой — страшный в своей дикости. Убийство Изета, совершенное на глазах Баринова, становится прямым следствием образа жизни этого человека, прозябающего в лени и затмении разума.

Огромная физическая сила в сочетании со слабой волей и детским разумом — распространенный тип у Горького. Мощный Демид Кубасов, дьячок из рассказа «Покойник», оказался совершенно беспомощным перед ядом людской молвы, силой косных домостроевских представлений. Жестокость людей довела его жену до самоубийства, а он беспробудно запил. Образ Демиды восходит у Горького до архетипа кормильца русской земли, «огромного тысячерукого человека», который проходит по городам и селам, «неустанно сея живое», заставляя колоситься мертвую степь. Трагизм и алогизм этой ситуации в том, что гигант русской земли, волшебник, превращающий мертвое в живое, становится пассивной жертвой обстоятельств. Несчастная любовь сломала Калинина, героя одноименного рассказа из цикла «По Руси», высокого, но сутулого человека, «с круглым лицом ребенка и светлым взглядом прозрачных детских глаз». Он понял, что «женщина — обман», что «только в сказках дураки на царевнах женятся», а человеку невозможно «ускользнуть от собственной судьбы». Закон «основания жизни», который постиг Калинин, пригвождает каждого к своей планке, а тот, кто пытается вылезти вверх или пойти вниз, на всю жизнь «застревает на полдороге». «Значит — сиди тихо при своем месте, как дозволено судьбою...» — учит он своего спутника. Совет мудрого старца из Баку, которого встретил Кали-

¹² Горький М. Сказки об Италии // Горький М. Полн. собр. соч.: в 25 т. Т. 12. С. 95–97.

¹³ Горький М. Весельчак // Горький М. Полн. собр. соч. Т. 14. С. 553.

¹⁴ Там же. С. 551.

нин, — «Отойди ото зла и тем сотворишь благо» — перекликается с учением «непротивления злу», таким образом, рассказ содержит полемику с идеями Толстого. Рабская покорность судьбе, фатализм, пессимизм отталкивают рассказчика от Калинина, он ночью в грозу уходит от него — им не по пути.

Даже люди, которые способны на сильный и красивый поступок, — всего лишь «герои на час». Таков Осип из рассказа «Ледоход», в котором угадывается Тюлин из рассказа В. Г. Короленко «Река играет». Короленко помог Горькому в понимании русской души, показав иное ее проявление. Еще в 1899 г. Горький писал И. Е. Репину: «Я же верю в национальность характера и считаю, например, Тюлина у Короленко выражением национального русского характера. Тюлин на Ветлуге — это тот же Минин в истории. Явился, сделал подвиг и — исчез, пропал, уснул»¹⁵. В 1910-е гг. он снова возвращается к мысли о Тюлине и включает его в свой курс лекций, прочитанных в Каприйской школе. Он пишет Короленко 24 июля 1913 г. о том, что он читал рабочим реферат о роли Тюлина в русской истории: «...у меня вышло так, что и Минин, и Болотников, и Пугачев — все Тюлины!»¹⁶ В то время как у очарованного странника энергия никогда не иссякала, короленковский Тюлин олицетворял человека, «в котором активное отношение к жизни пробуждается только в моменты крайней опасности и на краткий срок», — пишет К. Д. Муратова¹⁷. Осип, который перевел всю артель через реку по хрупкому льду, весь соткан из противоречий. Антиномичность его образа проявляется во внешности, в чертах характера и поведении: он человек «с ясными глазами и сумеречной душой», «превосходно знает свое дело, умеет работать ловко, спорю, со вкусом и увлечением» и при этом лентяй. Дуализм характера Осипа проявляется в поведении во время ледохода. Готовясь перевести группу через реку, «Осип словно помолодел, окреп: хитровато-ласковое выражение его розового лица слиняло, глаза потемнели, глядя строго, деловито; ленивая, развалистая походка тоже исчезла — он шагал твердо, уверенно»¹⁸. Переведя людей, точно Николай Чудотворец, Осип притворился, что сломал ногу, лежал на земле, «сморщился» и был похож на новорожденного теленка. Когда он бормотал покаянные слова, ни на кого не глядя, рассказчик подумал: «Где же тот воєвода-человек, который, идя впереди людей, заботливо, умно и властно вел их за собою?»¹⁹ Осип учит проходящего: «...без хитрости, без обману — никак нельзя прожить» — и в то же время произносит свою знаменитую

¹⁵ Горький М. Письмо к И. Е. Репину // Горький М. Полн. собр. соч.: в 24 т. Т. 1. С. 377.

¹⁶ Горький М. Письмо к В. Г. Короленко // Там же. С. 15.

¹⁷ Муратова К. Д. М. Горький на Капри. С. 103.

¹⁸ Горький М. Ледоход // Горький М. Полн. собр. соч.: в 25 т. Т. 14. С. 167.

¹⁹ Там же. С. 175.

фразу: «А душа человечья — крылата <...> — во сне она летает»²⁰, которая перекликается с короленковским афоризмом «Человек создан для счастья, как птица для полета».

Осип и Калинин — различные человеческие типы, со своей индивидуальной судьбой, — замечает Муратова. — Однако и тот и другой выявляют, по мысли писателя, нечто «коренное» для русской жизни, выраженное в пестром сплетении и борьбе различных начал в психике человека конца XIX — начала XX в²¹.

Крылатость русской души, проявившуюся в образе Осипа из рассказа «Ледоход», ее способность к преобразению проходящий стремится отыскать повсюду. Он отмечает яркую, безумную талантливость народа, которая не может проявиться в жизни и принимает уродливые формы. Она связана прежде всего с образами женщин, которых объединяет могучая природная сила. Она неисчерпаема, она притягивает к себе, может погубить и, наоборот, возродить к жизни. «Мне кажется, что женщина самая человеческая, самая интересная, — это русская женщина», — писал Горький Роллану²².

Цикл Горький начинает рассказом «Рождение человека». Это настоящий гимн Человеку, рожденному простой орловской крестьянкой в горах Кавказа. По дороге в Очемчиры из Сухума рассказчик встречает партию «голодающих» — крестьян, которые строили шоссе в Сухуми. Эти люди вызывают у него жалость: раздавленные горем, оторванные от родной земли, они были «окончательно пришиблены» тяжелой работой, «много пили и жаловались на жизнь». На фоне этих расшатанных людей образ сильной крестьянки, способной выкормить грудью «двадцать человек детей», становится архетипом матери-земли.

Наталья из рассказа «Губин» является настоящей хозяйкой, оплотом семьи, в отличие от своих слабых родственников — дочери, зятя и свата. Это прообраз Вассы Железновой, неслучайно рассказчику кажется, что голова ее сделана из железа и опускается, как молоточек.

Горький акцентирует внимание на негативных чертах русского национального характера, сгущая краски при описании зверства и жестокости, часто кроющихся под маской христианского смирения и послушания. Так, в рассказе «Женщина» дается коллективный портрет русских людей, отправившихся в поисках лучшей доли в южные края. «Все это “русские” — из центральных губерний <...> все они притворяются смиренными, благо-

²⁰ Там же. С. 178.

²¹ Муратова К. Д. М. Горький на Капри. С. 106.

²² Горький М. Письмо к Р. Роллану // Архив А. М. Горького. М. Горький и Р. Роллан. Переписка (1916–1936). М.: Наследие, 1995. Т. 14. С. 74.

честивыми — устали от трудов, от неудач жизни и вот — сошлись сюда»²³. Они с недоброжелательством относятся к казакам, считая их людьми без души, а последние не доверяют им, и не без основания. Казаки не разрешают русской группе ночевать возле церкви, боясь, что они обворуют ее. В рассказе показано, как униженные просители готовы при удобном случае пойти на воровство, затевают драку, проявляют насилие по отношению к женщине.

Страшные образы Антипы Вологонова — колдуна, начетчика, в котором улавливается сходство с Иудушкой Головлевым, и хитрой сводни Фелицаты даны Горьким в рассказе «Нилушка». Горький подчеркивает восточные, азиатские черты во внешности Вологонова. «Скуластое лицо его, изрытое какими-то темно-красными шрамами, спокойно, как у киргиза <...> и весь он вызывает впечатление чего-то пестрого, неуловимого»²⁴. Человек, по мнению Вологонова, должен забить себя «куда-нибудь в одно место по самую голову», а если не «забьет», то «обязательно летит, ветром гоним, подобно куриному перу». Образ старика Вологонова вырастает у Горького до мифологического чудовища, языческого азиатского идола, который замораживает Россию, не дает ей двигаться вперед, повелевает погодой, сушит сердца людей, сжимает дома морозами, гонит вьюги, набивает головы бессвязной жуткой чепухой, «творит непонятно грубую и жестокую, убийственно скучную жизнь». Писатель опровергает идеологию пассивности Вологонова, показывая, что этот человек, на словах проповедующий непротivление, смирение и недеяние, способен совершить страшные преступления, толкнуть на грех убийства. Образы Волгогонова и Фелицаты противостоят ангелоподобному юноше Нилушке, дурачку, юродивому, которого эти двое приносят в жертву ради обогащения. При взгляде на Нилушку в памяти у рассказчика вставали «образы лучших и любимых людей русской земли: бесконечной вереницей мимо сердца шли житийные люди, в страхе за душу свою удалявшиеся от жизни в леса и трупы, от людей к зверям. Вспоминались стихи слепых и нищих, песнь об Алексии, божьем человеке, и множество красивых, но безжизненных образов, в которые Русь вложила свою напуганную, печальную душу, свое покорное, певучее горе»²⁵.

Древняя народная стихия вторгается в цикл «По Руси» с образами юродивых, блаженных, чудаков, озорников. Тема юродства поднимается Горьким в образах Нилушки, Леньки, в образах «озорников» — Тимки, Губина, Машки Фролихи из рассказа «Страсти-мордасти». «Архетип „юродства“ —

²³ Горький М. Женщина // Горький М. Полн. собр. соч.: в 25 т. Т. 14. С. 267.

²⁴ Горький М. Нилушка // Там же. С. 206.

²⁵ Там же. С. 220.

один из наиболее древних в мифологическом мышлении, ибо мир бинарен, состоит из явлений, пародирующих друг друга, — пишет Н. О. Осипова²⁶.

На фоне прекрасных и поэтичных картин природы, нарисованных Горьким мягкими пастельными красками, человеческий мир отталкивающе уродлив. Между природой и людьми, живущими во взаимной вражде, нет гармонии. Но рассказчик верит, что можно одолеть темную силу простым заклинанием: «Они — своё, а мы — своё!» В рассказе «Покойник» показан пример того, как человек одержал победу над злом, услышав добрый совет: «Не опускать бы тебе, Яков, рук, земля — велика и везде дана человеку. Если здесь люди злы — это они отглупости и тесноты, и ты их за то не суди, живи просто: они — свое, а ты — свое! Тихо живи, а не уступай никому ничего и тогда одолеешь всех»²⁷.

В цикле «По Руси», повестях «Детство» и «В людях» Горький отказывается от богостроительства в пользу объективного и вдумчивого изучения лица каждой нации, населяющей страну. Беспощадно обличая черты восточной пассивности, жестокости, лени, Горький в то же время любит талантливостью русских людей, их готовностью к подвигу, «крылатостью» их души.

²⁶ Осипова Н. О. Аспекты мифопоэтического мышления А. М. Горького в цикле «По Руси»: современная интерпретация // М. Горький — сегодня: проблемы эстетики, философии, культуры. Горьковские чтения — 1995. Н. Новгород: Изд-во ННГУ, 1996. С. 122.

²⁷ Горький М. Покойник // Горький М. Полн. собр. соч.: в 25 т. Т. 14. С. 362.

доктор филологических наук, преподаватель Международного гуманитарного факультета Университета Тюке г. Нагоя

СТРУКТУРНООБРАЗУЮЩИЕ ЭЛЕМЕНТЫ В РАССКАЗЕ «СТАРУХА ИЗЕРГИЛЬ»¹

В статье предпринята попытка вычленить основные структурообразующие элементы поэтики Горького.

Ключевые слова: Горький, структура, текст, автор

Описания природы в ранних произведениях М. Горького производят на читателя неизгладимое впечатление. В большинстве случаев особое внимание автора направлено на динамизм разворачивающейся картины. Мощь грозы и молнии, безбрежье моря и степи изображены яркими красками². Свет и тень можно назвать одним из столпов, на которых зиждется текст. В картинах природы, созданных Горьким, читается восхищение автора по отношению к природе. В «Старухе Изергиль» пейзажные сцены служат не только украшением повествования, но и являются важным связующим элементом для всех трёх новелл.

В литературоведении устоялся взгляд на «Старуху Изергиль» как на три разрозненных повествования, объединённых образом одной рассказчицы. В данной статье мы предлагаем прочтение «Старухи Изергиль» как целостного произведения, все три элемента которого связаны воедино описаниями природы (в т. ч. и мотивом света и тени). В нашем исследовании мы движемся от «настоящего» рассказчика и Изергиль к трём новеллам, от реалистичного повествования о молодых годах старухи к легендам о Ларре и Данко.

¹ Впервые на японском языке: Ямадзи Асута. «Старуха Изергиль» М. Горького: рассказ о «тени» и «свете» // Бюллетень Японской ассоциации русистов. 2012. № 44. С. 22–39. Переработанный и сокращённый вариант впервые опубликован на русском языке: «Старуха Изергиль» Максима Горького: тьма и сияние сердца // Мир романтизма: материалы юбилейной конференции. Т. 17 (41). Тверь: Твер. гос. ун-т, 2014. С. 234–237. Настоящая статья является доработанным вариантом первоначального текста.

² См.: Муратова К. Д. М. Горький на Капри (1911–1913). Л.: «Наука», ЛО, 1971. С. 223–224.

Итак, в основе каждой из трех новелл — отдельный рассказ старухи Изергиль. Общей рамкой произведения служит беседа рассказчика и старухи, которую они ведут, рассматривая окрестности. Структура всех трёх новелл определяется явлениями окружающего рассказчика и старуху пространства. Таким образом, окружающий героев пейзаж имеет непосредственное отношение к сюжету. Исследователи отмечали, что в сочинениях Горького картины природы «определяли основную тональность рассказа», «предваряли этическую оценку изображаемых событий и лиц»³. Начало «Старухи Изергиль» выполняет те же функции. На наш взгляд, именно в этом кроется ключ к пониманию всего произведения.

Герои находятся на морском берегу в сумерках и рассматривают постепенно темнеющие окрестности, словно зрители спектакля. Взгляд рассказчика потихоньку перемещается всё дальше, охватывая как сценки из жизни людей, так и естественный ландшафт. В это же время окружающая героев атмосфера становится всё более мистической.

Вся сцена передаётся через органы восприятия рассказчика и в ней органично сочетаются цвет, звук и запах. Сначала в мельчайших подробностях изображена уходящая вдаль молодёжь: «мужчины — бронзовые, с пышными, чёрными усами и густыми кудрями до плеч, <...> женщины и девушки — весёлые, гибкие, с тёмно-синими глазами, тоже бронзовые. Их волосы, шёлковые и чёрные, были распущены, ветер, тёплый и лёгкий, играя ими, звякал монетами, вплетёнными в них» (I, с. 76)⁴.

В этой пейзажной сцене одновременно с подчёркиванием цвета кожи, усов и волос молдаван, переданы звуки песни и монет, изображена игра ветра. Присутствие разнообразных стимулов, воздействующих на различные органы чувств, помогает создать эффект присутствия, делает описание реалистичным. Однако сюда вплетены и элементы, составляющие основу сказочного повествования. Ветер вздувал волосы женщин в «фантастические гривы», что делало их в восприятии рассказчика «странными и сказочными» (I, с. 76). Более того, по мере отдаления людей «ночь и фантазия делали их всё прекраснее» (I, с. 76) (курсив мой. — А. Я.). Постепенно явления реального мира — цвет, звук и запах — окутываются сумеречным покрывалом, и рассказчики словно становятся зрителями театра теней. При поглощении тенью реальное становится иллюзорным. Дальнейшее изображение природы разворачивается уже в этом призрачном мире.

Взгляд рассказчика перемещается дальше, но в описании всё ещё присутствуют звук, запах и цвет. Звук скрипок, песни девушек, смех всё ещё воздействуют на органы слуха, а запах моря и испарения земли — на обо-

³ Там же. С. 254.

⁴ Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: Горький А. М. Полн. собр. соч.: в 25 т. Т. I. М.: «Наука», 1968, — с указанием тома и страниц в скобках.

нение. Когда в поле зрения попадает небо, читателю предлагаются различные цвета туч: сизые, пепельно-голубые, матово-чёрные и коричневые. Ближнее и дальнее в восприятии рассказчика сливается и наводит на мысли о нереальном: «звуки и запахи, тучи и люди — было странно красиво и грустно, казалось началом чудной сказки» (I, с. 76–77). После изображения ближнего и дальнего пейзажа, повторения описания звука, цвета и запаха употребляется слово «сказка». Особую роль в создании сказочной атмосферы играет покрывало «тени».

Из вышеизложенного можно сделать несколько предварительных выводов. Во-первых, явления окружающей действительности в «настоящем» позволяют выстраивать структуру произведения и способствуют развитию событий. Как мы увидим в дальнейшем, поводом для всех трёх рассказов Изергиль будут служить реальные природные явления. Во-вторых, рассказчик обладает тонким восприятием, что позволяет подробно описывать услышанные им звуки, воспринятые запахи и увиденные цвета. Различение этих стимулов будет иметь решающее значение для создания мира романа. В-третьих, если цвет, звук и запах являются в какой-то мере маркерами реальности, то тень позволяет переноситься в область иллюзорного, сказочного.

В дальнейшем повествовании будут встречаться подобные и подробные изображения звуков, запахов и цветов в окружающей рассказчиков природе. Пейзажные описания вставлены как слои «реальности» между рассказами старухи. Создаётся впечатление, что автор пытается как можно правдоподобнее передать ощущение единения героя с природой, когда звук, запах и цвет являются проявлениями жизненной силы.

В работах горьковедов крайне мало рассматривается прошлое Изергиль (центральная история). Немногочисленные указания на то, что этот рассказ связывает истории о Ларре и Данко, не проясняют механизмы, благодаря которым подобная связь осуществляется. Одна из возможных причин кроется в том, что само повествование несколько отрывочно и не производит глубокого впечатления. Однако нельзя не отметить, что Горький прилагает значительные усилия к тому, чтобы показать контраст между внешностью старухи в «настоящем» и в прошлом. Кроме того, литературные приёмы, использованные в этой части и в сказаниях о Ларре и Данко, различны.

Так, в описании внешности сидящей перед рассказчиком героини-женщины на первый план выходит безобразие старости. Л. А. Спиридонова обращает внимание на противопоставление описаний молодой и старой Изергиль и пишет о безжалостном времени, которое уносит красоту и любовь⁵. И правда, сухой её голос описан как неприятный, «словно старуха

⁵ См.: Спиридонова Л. А. М. Горький: новый взгляд. М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 20.

говорила костями» (I, с. 77), да и сама она была уже совсем «древней». Тусклые чёрные глаза, потрескавшиеся губы, подбородок с седыми волосами, загнутый нос — старость описана в мельчайших подробностях. Гротескное описание продолжается упоминанием о том, что если старуха пошевелится, то её кожа разорвётся и опадёт, а перед рассказчиком предстанет «голый скелет» (I, с. 83). Это описание составляет поразительный контраст к описанию молодой и полной жизни женщины.

В отличие от историй Ларры и Данко, рассказ о молодости Изергиль строится на предположении, что он представляет собой описание реальных событий из жизни героини. Применяемые здесь литературные приёмы в корне отличаются от способа изложения двух легенд. Во-первых, поводом к началу этой истории послужил хор молодых мужчин и женщин. Исследователи высказывают мнение, что гармония песен и пейзажа — один из элементов, помогающих Горькому оставаться в рамках романтизма⁶. Вначале послышалось женское контральто, на него по очереди стали накладываться голоса других женщин, а в конце прибавились и мужские. Женские голоса звучали каждый обособленно, они казались «разноцветными ручьями», которые, «скатываясь откуда-то сверху по уступам, прыгая и звеня», вливались «в густую волну мужских голосов» (I, с. 82). Сплетение отдельных голосов в хор является метафорой образа жизни, при котором женщины влюбляются и теряют любовь, меняют мужчин. В песне можно услышать звуки реальной энергичной жизни. Подобное впечатление укрепляет и последующий рассказ, описание любовных походов разбитной женщины, свободно и ничем не ограничиваясь дарившей свою любовь и менявшей мужчин. Э. Браун пишет, что Изергиль — женщина, не принадлежащая какому-либо мужчине, а дарящая свою любовь исключительно по собственной воле⁷. Причём хор был настолько сильный, что «шума волн не было слышно за голосами» (I, с. 82); т. е. энергия молодых женщин сильнее природных явлений. Ранее мы говорили о том, что каркас всего романа зиждется на пейзаже. Более того, как мы покажем далее, он служит движущей силой в развёртывании двух других сказаний. Однако в данном эпизоде поводом к повествованию послужил звук песни, и он помогает развивать основную тему этой новеллы — мощь жизненной силы человека. В конце рассказа фраза «там всё было тихо» свидетельствует о том, что песнь закончилась (I, с. 90). По окончании пения молодёжи функция развёртывания повествования вновь переходит к пейзажному описанию.

Вторым отличием этой истории от двух других является то, что, основанная на реальных событиях, она изобилует цветом. Особенно эффектив-

⁶ Там же. С. 23.

⁷ См.: Edward J. Brown (1988), “The Symbolist Contamination of Gor’kij’s “Rrealistic” Style,” Russian Literature 24, p. 478.

но тут описание мужчин. Первый возлюбленный Изергиль был черноусым рыбаком. Взору молодой героини предстаёт «река вся голубая от луны» и парень «в белой рубахе» (I, с. 83). Контраст ярких цветов не стёрся в ее памяти спустя много лет. В описании следующей любви — гуцула — тоже превалирует цвет: «рыжий был, весь рыжий — и усы, и кудри! Огненная голова» (I, с. 84). Цветастость воспоминаний старухи оказывает такое влияние на рассказчика, что он тоже начинает «видеть» этих героев: «Я представлял себе воскрешаемых ею людей. Вот огненно-рыжий гуцул <...>» (I, с. 86). Рассказчик даже домыслил ему «холодные, голубые глаза». И другие герои-мужчины тоже проходят перед мысленным взором яркими фигурами. Насыщенность их образов в воспоминаниях цветом подчёркивается одной последней фразой: «И все они только бледные тени <...>» (I, с. 86). Иными словами, ожившие в воспоминаниях Изергиль и переданные ею рассказчику, мужчины в реальной жизни уже не существуют — они стали лишь бесцветными тенями. Принимая во внимание сказание о Ларре, можно прийти к заключению, что в этой фразе кроется мысль о том, что время постепенно стирает впечатления от воспоминаний. Полная энергии жизнь — цветная, но годы и смерть уносят краски. И только в воспоминаниях старухи бледные тени вновь обретают цвета. Таким образом, поводом к рассказу Изергиль о прошлом послужила песня (звук) — цвет же эксплицирует и символизирует вольную жизнь молодой героини.

Если в рассказе о молодости Изергиль основной темой была реальная любовь свободолюбивой женщины, то повествования о Ларре и Данко — это заведомо нереальные легенды. И для введения этих сказаний Горьким используются совсем другие приёмы. Звук и цвет уходят на задний план, особое значение приобретают тень (либо тьма) и свет.

В обоих случаях поводом к началу рассказа служит нечто, поднимающееся вдалеке. И существование обоих героев в «настоящем» согласуется с их характеристикой как людей в повествованиях. В случае с Ларрой рассказ «вызвала» восходящая луна. Она была огромной и красной, «казалась вышедшей из недр этой степи, которая на своём веку так много поглотила человеческого мяса и выпила крови <...>» (I, с. 77). Когда лунное сияние отбросило на землю тени туч, старуха назвала одну из них Ларрой. «<...> и одна из них, темней и гуще, чем другие, плыла быстрее и ниже сестёр, — она падала от клочка облака, которое плыло ближе к земле, чем другие, и скорее, чем они» (I, с. 77). В данном случае отражены две особенности существования Ларры в «настоящем». Во-первых, это тень, отбрасываемая благодаря свету луны, рождённой ненасытной степью. В сказании гордыня главного героя является такой же определяющей чертой, как в пейзажном описании — ненасытность степи. Во-вторых, череда прилагательных в сравнительной степени подчёркивает обособленность этой тени. Одно-

чество героя, по собственной воле покинувшего деревню, явственно прослеживается в изображении природы. Взаимосвязь существования Ларры в «настоящем» как одинокой тени и характеристика его образа в легенде проявляется в словах Изергиль о том, что нынешний облик героя — расплата за его гордость (I, с. 77, 81).

В преддверии рассказа о Данко поднимается грозовая туча: «...с моря поднималась туча» (I, с. 91). И если в случае с Ларрой тень была создана лунным светом, то в случае с Данко туча заслонила свет луны и звёзд и погрузила всё в беспросветную тьму. И несмотря на то что иных источников света быть не могло, в степи «вспыхивали маленькие голубые огоньки» (I, с. 91). То не было отражённым сиянием, это был свет в чистом виде. По словам Изергиль, «искры от горящего сердца Данко» (I, с. 91). Они и становятся поводом к началу повествования. Для появления тени в легенде о Ларре необходим был свет луны. Для появления света в легенде о Данко необходима была тьма от тучи. Более того, во втором рассказе в реальном пейзажном описании сначала пришла мгла, а уже потом появился свет. Автор словно закодировал дальнейшее развитие сюжета.

Итак, для историй о Ларре и Данко важнейшую роль играют тень и свет. Разумеется, здесь встречаются и отдельные цвета: «кровоаво-красная луна», «сизый клочок облака», «голубые огоньки». Но гораздо большее значение придаётся свету и тени, их особенностям и качествам. Рассказчика интересовал не столько цвет, сколько странные, загадочные свойства света и тени. В отличие от хора, который послужил прологом к рассказу о реальных событиях, введением к нереальным легендам стали необычные, иллюзорные явления. Внутри повествования противопоставление тени (или тьмы) и света приобретёт ещё более важное структурообразующее значение.

Образы света и тьмы проходят сквозной темой через всё повествование о Данко. В начале тьма гнетёт свет, в конце он её побеждает. Сопоставив их описание.

Некий народ был оттеснён врагами в глубину непроходимого леса. Люди были напуганы чёрной мглой, впали в отчаяние, появились первые жертвы. В это тяжёлое время Данко призвал всех решительно выбираться из леса. Под его предводительством племя отправилось в путь, но концакрая лесу видно не было. В этой сцене ужас, вызываемый тьмой, описан через олицетворение — приём, к которому автор прибегал и в других произведениях⁸. Мгла была настолько густой, словно в лесу «собрались сразу все ночи, сколько было их на свете с той поры, как он родился» (I, с. 94). И даже свет служил лишь для отражения жуткой тьмы. В свете молний

⁸ См.: Муратова К. Д. Горький на Капри. С. 223–224.

деревья «казались живыми, простирающимися вокруг людей, уходивших из плена тьмы, корявые, длинные руки, сплетая их в густую сеть, пытаясь остановить людей» (I, с. 94). Мгла выступает как нечто одушевлённое и злобное, молнии лишь увеличивают страх людей, высвечивая страшные тени деревьев.

В противоположность этому в кульминации сказания яркий свет горящего сердца Данко прогоняет мглу: «тьма разлетелась от света его и там, глубоко в лесу, дрожащая, пала в гнилой зев болота» (I, с. 95). Благодаря олицетворению мгла, являющаяся лишь воспринимаемым органами зрения явлением, убежала «дрожа». Да и свет, с ней сражающийся, перестал быть просто раздражителем для зрительного нерва. В момент выхода людей из леса дано контрастное описание мира света и мира тьмы: «Гроза была — там, сзади них, над лесом, а тут сияло солнце, <...> блестела трава <...> и <...> сверкала река» (I, с. 96). И свет, и тьма изображены как сущности сверхъестественные. Свет противопоставлен тьме как добро и зло, счастье и горе. Такое противопоставление перекликается с греческими мифами и даже христианскими образами. Возникают очевидные ассоциации с Прометеем и Христом⁹. Но, в отличие от мифических героев, Данко изображён как страстный человек. Это чётко прослеживается в сцене, где он разрывает себе грудь. Горький подробно описывает изменения в его эмоциях, предшествующих этому чуду, и чувства героя прочитываются как очень человеческие и понятные. Особенно это заметно в сопоставлении с «сердцем» Ларры.

И Ларра, и Данко — гордые люди, стоящие наособицу от народа. Если рассматривать только это их качество, можно прийти к ошибочному выводу, что Данко действовал не из любви к окружающим, а в ответ на их сомнения в его способности проложить путь из леса. Иными словами, можно прийти к неверному заключению, как сделал, например, А. Барратт, что герой вырвал своё сердце исключительно по причине обуявшей его гордыни¹⁰. Однако изображения Ларры и Данко полностью противоположны. Один несёт образ тени, в то время как второй — образ света. Их характеры полностью отличны друг от друга. Ларра самодоволен, совершенно не оглядывается на людей, совершает эгоистичные поступки. На этом фоне совершенно естественными выглядят выводы литературоведов, усматривающих в образе Ларры критику сверхчеловека Ницше¹¹. Данко же, являясь челове-

⁹ См.: Ханов В. А. Рассказ М. Горького «Старуха Изергиль»: культурологические аспекты // Русская словесность. 2003. № 4. С. 23–31.

¹⁰ Andrew Barratt, *The Early Fiction of Maksim Gorky: Six Essays in Interpretation* (Cotgrave: Astra Press, 1993), pp. 47–49.

¹¹ См.: Бялик Б. А. Судьба Максима Горького. Изд. 2-е. М.: Художественная лит-ра, 1973. С. 61; Спиридонова Л. А. Горький: новый взгляд. С. 20; Ханов В. А. Рассказ М. Горького «Старуха Изергиль». С. 25.

ком гордым, в первую очередь думает об окружающих и берёт на себя ответственность за их спасение. Символом-маркером эгоизма и альтруизма выступает сердце¹².

В наказание за убийство девушки Ларру «отпустили», «сделали свободным». Имя Ларра — «отверженный, выкинутый вон» — дали ему бывшие соплеменники (I, с. 80). В течение десятилетий он грабил, разбойничал и развратничал. Однако в конце концов герой вернулся в деревню в поисках смерти. Когда жители деревни отказались его убивать, он «всё искал чего-то на своей груди, хватаясь за неё руками». Ларра подобрал нож и ударил себя им в грудь. «Но сломался нож — точно в камень ударили им» (I, с. 81).

Поступок Ларры является контрастным к поведению Данко. Рассердившись вначале на малодушно критиковавших его людей, Данко впоследствии почувствовал к ним жалость. «И вот сердце его вспыхнуло огнём желания спасти их, вывести на лёгкий путь, и тогда в его очах засверкали лучи того могучего огня <...>» (I, с. 95). Когда окружающие, в качестве предосторожности, решили убить Данко, он «понял их думу, оттого ещё ярче загорелось в нём сердце, ибо эта их дума родила в нём тоску». Спросив себя, что он может для них сделать, Данко вдруг «разорвал руками себе грудь и вырвал из неё своё сердце и высоко поднял его над головой» (I, с. 95).

Если допустить, что «что-то», что искал Ларра у себя в груди, — это сердце, то контраст между двумя персонажами становится полным и абсолютным. Ларра ломает себе о грудь нож, в то время как Данко разрывает её голыми руками. В случае с Ларрой слово «сердце» ни разу не употребляется. Он лишь ищет в груди что-то. В противоположность этому в кульминационной сцене легенды о Данко словно для того, чтобы иносказательно передать волнение героя и участвовавший пульс, слово «сердце» постоянно повторяется. Биение сердца героя делает попытки отыскать его руками на груди совершенно ненужными. Данко точно знает, где оно находится, и одним движением «разрывает себе грудь» и «вырывает сердце».

Действие, казалось бы, с совершенно предсказуемым результатом — удар ножом в грудь — заканчивается неудачей. В то время как абсолютно нереальное действие — вскрытие грудной клетки голыми руками и извлечение сердца — приводит к желаемому результату. Разумеется, оба эти события с точки зрения повседневной логики — чудо. Но результат этого чуда прямо противоположный. На первый взгляд одинаковое действие, направленное на самоуничтожение, приводит к одинаково нереальному результату. В первом случае чудо — это неудача в совершении задуманного,

¹² У В. А. Ханова тоже можно найти мысль о том, что в основе противопоставления этих двух персонажей лежит «сердце» (Ханов В. А. Рассказ М. Горького «Старуха Изергиль». С. 30).

во втором — достижение цели. Если искать в этих сценах мораль, то можно сказать, что в первом случае мы видим расплату за эгоистическое поведение, во втором — награду за альтруизм.

Само выражение «вырвать своё сердце» часто встречается в произведениях Горького¹³. К этой метафоре прибегает и Макар, чтобы описать отвагу Лойко («Макар Чудра», I, с. 16), и Майя, чтобы описать своё состояние («О маленькой фее и молодом чабане», I, с. 184). Разумно допустить, что причиной, по которой Данко удалось воплотить эту метафору в реальности, стала его любовь к людям. Возможно, свою роль в успешности действия сыграл и взрыв страстей героя. То, что вначале воспринималось как литературная метафора — «сердце вспыхнуло огнём» — обрело реальный смысл: «излучение света».

О другой литературной метафоре — «отдать сердце любимому» — пишет Л. А. Спиридонова, отмечая, что в сказании о Данко она обрела буквальный смысл¹⁴. Действительно, свет от вспыхнувшего сердца герой использует на благо окружающих. Можно представить себе, как «негодование», «жалость», «любовь» перетекающие друг в друга, вызывают учащённый пульс и повышение температуры тела, воспаляют сердце. Желаящий использовать этот жар на пользу людям Данко вырывает своё сердце, чтобы осветить дорогу. Такие страсти более характерны земным людям, чем мифическим или библейским героям. Описание сугубо реалистично. В нем отражается убеждение Изергиль в том, что кажущийся мифическим персонаж — всего лишь человек. И поскольку повесть о Данко идёт после рассказа героини о молодости, то, возможно, для старухи Данко — образ идеального мужчины. Основной акцент сделан не на чуде, а на том, что истинный храбрец, даже если его несправедливо критикуют, будет думать не о собственных обидах, а о том, что он может сделать для окружающих. Именно поэтому старуха так подробно описывает смену эмоций у Данко, словно объясняет, что же позволило ему совершить немислимый поступок.

Различие между сердцем Данко и Ларры полностью отражено в метафоре. В первом случае это «свет» и «огонь», во втором «что-то» или «камень» — противопоставлены живая страсть и холод камня. Даже первые упоминания о героях содержат этот контраст: у Ларры глаза «холодные и гордые» (I, с. 78), у Данко «в очах светилось много силы и живого огня» (I, с. 93). В конце повествования взгляды персонажей также противопоставляются: в направленных в небо глазах Ларры «было столько тоски, что можно было бы отравить ею всех людей мира» (I, с. 81), выполнивший свой

¹³ См.: Спиридонова Л. А. Горький: новый взгляд. С. 17–22.

¹⁴ Там же. С. 21.

долг Данко — «кинул <...> радостный взор на свободную землю и засмеялся» (I, с. 96). Взгляд ещё живого и обречённого на бесконечное существование Ларры холоден и вызывает ассоциации со смертью — «отравить». Предсмертный взгляд Данко полон жизни и радости. В груди гордеца разливается пустая тьма, в груди живущего для других героя сердце излучает яркий свет и жар.

Итак, мы убедились, что три новеллы «Старухи Изергиль» объединены общими мотивами, которые создают единый каркас произведения. В трёх новеллах естественная природа, окружающая Изергиль и рассказчика, создает сквозной мотив. Некая чёрная тень, странные огоньки или хор мужских и женских голосов служат «поводами» к рассказам старухи. Внутри самих сказаний рассказ Изергиль о реальных событиях (например, ее молодости) отличается обилием красок, в то время как в легендах о Ларре и Данко на первый план выходят тьма и свет. Помимо противопоставления мотивов света и мглы, которое контрастно объединяет характеры двух последних героев, в историях о Ларре и Данко важную роль играет мотив сердца, являясь своеобразной точкой пересечения между сказаниями.

О важности образа природы для триптиха «Старуха Изергиль» свидетельствует и ещё один факт: иногда сама Изергиль словно сливается с окружающим пейзажем. Во время рассказа о Ларре «её скрипучий голос звучал так, как будто это роптали все забытые века, воплотившись в её груди тенями воспоминаний» (I, с. 78). И буквально сразу же идёт высказывание о море: «Море тихо вторило началу одной из древних легенд, которые, может быть, создались на его берегах» (I, с. 78). Старуха и море оказываются рядом друг с другом, уподобляются друг другу. Голос героини сравнивается с шёпотом волн, благодаря чему в ткани повествования Изергиль и море могут восприниматься как единое существо. Более того, когда в конце произведения рассказчик прилёт рядом со спящей Изергиль, он воспринимал окружающее следующим образом: «В степи было тихо и темно. По небу всё ползли тучи, медленно, скучно... Море шумело глухо и печально» (I, с. 96). Тело старухи словно растворяется в этой степи, в этом небе и море, рассказчик воспринимает её как часть природы. В заключительных строках можно прочесть нежность Горького по отношению к слившимся воедино образам старухи и природы, которые вместе и соединили в единое целое все три, казалось, отдельные сказания.

СОДЕРЖАНИЕ

Русская мысль как платформа осмысления феноменов современности и социокультурных процессов в эпохе кризисов и общественных трансформаций

- Д. К. Богатырев*
Русский Путь: итоги, проблемы и перспективы 3
- И. В. Кондаков*
Ценностно-культурологические подходы
в образовании: актуальные векторы 9
- А. А. Ермичев*
Вечная актуальность русской мысли 17

Презентация изданий проекта «Русский путь: PRO ET CONTRA», серий «Красное и Белое: PRO ET CONTRA» и «Белая альтернатива» Лидеры и идеи Белого движения в исторической памяти российской культуры

- Г. М. Ипполитов*
Деникин: pro et contra 22
- В. С. Черепенчук*
«Частный момент» на страницах газет времен Гражданской войны ... 29
- П. Н. Базанов*
Белые и сменовеховцы о причинах поражения в Гражданской войне ... 38

Науки об обществе: поиск методологической платформы междисциплинарного синтеза

- С. А. Гончаров*
Междисциплинарный синтез
в осмыслении феноменов современности 47
- К. В. Преображенская*
Антропологическое знание в ракурсе междисциплинарности 55
- Н. В. Шевченко*
Сосуществование человеческого и нечеловеческого
в теориях постантропоцентризма 59

**Мировая философия и культура
в русской и зарубежной рефлексии**

- С. В. Никоненко*
Современный западный философ на страницах антологии
серии «Русский путь»: перспективы жанра (на основе проекта
«Л. Витгенштейн в России: проблемы восприятия и понимания» 68
- К. А. Ермилов*
Отношение власти и творчества в философии Мартина Хайдеггера.... 76
- Д. А. Техов*
Нарратив «Пира» Платона в работе «Erotic Wisdom»
английских исследователей Уильяма Велтона и Гарри Скотта..... 84
- А. А. Черных*
Марксистская трактовка «Орестей» Эсхила..... 89
- К. В. Преображенская*
Литература как опыт мистического: Жорж Батай 94

**Философия и политология в осмыслении кризисных эпох:
опыт русской мысли**

- В. А. Гуторов*
О некоторых особенностях междисциплинарного анализа
современных идеологий: историческая традиция
и новые перспективы..... 100
- П. И. Талеров*
Конкуренция как социальное явление
и отношение к ней анархистов..... 113
- Н. А. Хренов*
Освальд Шпенглер, русская культура
и русская культурологическая рефлексия..... 121
- И. В. Кондаков*
Мифы советской культуры 129

**Аксиология и метафизика русской литературы:
трансформации философских и исторических концептов**

- О. М. Гончарова*
Церковнославянское наследие и духовная лирика Г. Р. Державина.... 136

<i>О. В. Сахарова</i>	
Свет и его аксиологическая семантика в поэтическом мире М. Ю. Лермонтова.....	146
<i>С. А. Гончаров</i>	
Метафизика Гоголя.....	154
<i>Т. А. Кошемчук</i>	
Максимилиан Волошин в контексте русской культуры: путь через антропософию к России.....	162
<i>О. В. Богданова, Лю Цзыюань,</i>	
Образ нарратора в рассказе И. Бунина «В одной знакомой улице».....	180
<i>П. С. Касымская</i>	
Мотив судьбы в «Донских рассказах» М. А. Шолохова	188

**Философская герменевтика
художественных жанров: русский путь**

<i>С. К. Лащенко</i>	
О чем «забыл» вспомнить Глинка (К проблеме автоцензуры в реалиях русской жизни).....	191
<i>И. В. Кондаков</i>	
«Красное и Белое» в жизни и творчестве Сергея Прокофьева	199
<i>С. А. Мартынова</i>	
Фигура свидетеля в эстетической рефлексии модерна	209
<i>В. А. Тихоненко</i>	
Проблема характера в ранних очерках А. Вампилова и в «молодежной прозе» 1950–60-х годов.....	217
<i>Е. О. Чаплыгина</i>	
Художественно-стилистический эксперимент в рассказе В. Дёгтева «Благодарствование воздушных» (1998).....	224

**Круглый стол «Систематизация источников
и анализ ключевых подходов к осмыслению Достоевского
в отечественной культуре»**

<i>В. Н. Захаров</i>	
Антропологический принцип Достоевского.....	234

<i>Сытина Ю. Н.</i>	
О некоторых особенностях «арифметики» Достоевского	244
<i>Скороход Н. С.</i>	
«Братья Карамазовы» Немировича-Данченко: от мистерии до миниатюры	259

**Круглый стол «Творчество Михаила Булгакова
в оптике междисциплинарных исследований»**

<i>К. Н. Атарова</i>	
Булгаков и Диккенс	269
<i>Т. Т. Давыдова</i>	
«Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова в рецепции русского литературоведения	278
<i>Л. В. Гурленова, Б. А. Данилов</i>	
М. Булгаков и В. Сорокин: рефлексия на советский дискурс	292
<i>М. С. Петровский</i>	
Михаил Булгаков: Киевские театральные впечатления	301
<i>В. В. Остапчук</i>	
Проблема энергетики слова (на материале народных сказок, «Лісової пісні» Леси Українки, «Мастера и Маргариты» М. Булгакова).....	331
<i>А. Б. Перзекке</i>	
Роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» в свете пушкинской традиции	343
<i>Б. Покровский</i>	
О чем беседовал Воланд с Берлиозом: Философские проблемы романа Булгакова «Мастер и Маргарита».....	356
<i>И. С. Урюпин</i>	
«О, боги, боги...» Языческий пантеон в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»	374
<i>М. Н. Капрусова</i>	
Образ ландышей как отражаемое и отражающее (в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»)	384

**Круглый стол «Творчество Максима Горького
в свете философских проблем прошлого и настоящего»**

<i>Т. Р. Гавриш</i>	
От «Караморы» к «Жизни Клима Самгина»: начала и перспективы.....	397
<i>Е. С. Батищева</i>	
Принципы создания образа писателя в романе М. Горького «Жизнь Клима Самгина» (Леонид Андреев)	406
<i>О. В. Богданова, Е. А. Власова</i>	
Горьковский интертекст в цикле С. Довлатова «Чемодан»	416
<i>О. В. Богданова</i>	
Философия мира у М. Горького и А. Блока	430
<i>Л. М. Борисова</i>	
«Да — был ли мальчик-то?» О смысле горьковского рефрена	438
<i>Т. Т. Давыдова</i>	
Россия и Африка в творчестве М. Горького, Е. Замятина, М. Булгакова: к проблеме литературных связей	455
<i>Д. А. Завельская</i>	
Религия и миф в переписке М. Горького времен Первой русской революции	464
<i>В. Т. Захарова</i>	
М. Горький — урбанист провинциальной России	472
<i>Ю. У. Каскина</i>	
Атаманы — Артамоновы в водовороте истории.....	481
<i>Л. Ф. Киселева</i>	
Личность художника в зеркале его поэтики (к продолжению темы «Пушкин и Горький»).....	489
<i>Е. Р. Матевосян</i>	
М. Горький и Иероним Босх (По материалам романа «Жизнь Клима Самгина»).....	501
<i>М. Никё</i>	
Горький и Ницше.....	514
<i>Н. Н. Примочкина</i>	
Философская драма М. Горького «Старик»: текст, контекст, интертекст	530

<i>А. В. Святославский</i>	
Рецепция образа главного героя романа М. Горького «Жизнь Клима Самгина»: от авторского замысла к современному прочтению.....	550
<i>А. Л. Семенова</i>	
Максим Горький и Иван Бунин о России	562
<i>Л. А. Спиридонова</i>	
«Времен связующая нить...» К 150-летию со дня рождения М. Горького.....	568
<i>О. С. Сухих</i>	
Эволюция социально-политической мысли М. Горького («Несвоевременные мысли» — «Бесстрашие разума» — «В. И. Ленин»).....	584
<i>И. С. Урюпин</i>	
Национально-культурный архетип «Русского бунта» в прозе М. Горького.....	591
<i>О. В. Шуган</i>	
Цикл М. Горького «По Руси» (проблема национальной идентичности)	602
<i>Ямадзи Асута</i>	
Структурнообразующие элементы в рассказе «Старуха Изергиль» ...	610

Научное издание

**Сборник материалов Всероссийской
конференции с международным участием
«Междисциплинарный синтез гуманитарных
наук в эпоху социокультурных
и исторических трансформаций:
опыт “Русского пути”»**

Санкт-Петербург, 29–31 мая 2019 г.

Ответственный редактор
Преображенская Кира Владиславовна

Директор издательства *А. А. Галат*
Художник *О. Д. Курта*
Верстка *В. А. Смолянинова*

Подписано в печать: 17.06.2019
Формат 60×90 1/16. Печать офсетная
Усл. печ. л. 39. Тираж 500 экз. Заказ № 2609

Издательство Русской христианской гуманитарной академии
191023, Санкт-Петербург, наб. р. Фонтанки, д. 15
Тел.: (812) 310-7929, +7 (981) 699-6595; факс: (812) 571-30-75
E-mail: rhgapublisher@gmail.com, <http://irhga.ru>

Отпечатано в типографии «Контраст»
192029 Санкт-Петербург, пр.Обуховской Обороны, д.38

ISBN 978-5-88812-960-9



9 785888 129609 >