

НЕКАНОНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА



ВЫПУСК IV

ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

ПСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ТВЕРСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

**ВСЕ СЕКРЕТЫ МИРА:
ТАЙНЫ
В ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ**

СБОРНИК СТАТЕЙ

Санкт-Петербург — Тверь
2017

УДК 821.09
ББК 83.3(0)
В85

Редколлегия:
С. В. Денисенко (отв. ред.),
А. О. Дёмин,
И. В. Мотеюнайте,
А. Ю. Сорочан

Составитель:
А. О. Дёмин

*В оформлении книги использованы
планы и эскизы храма Sagrada Família в Барселоне
(архитектор Антонио Гауди)*

Все секреты мира: Тайны в литературе и искусстве:
Сб. статей. СПб. — Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2017. —
264 с. (Неканоническая эстетика. Вып. IV).

Основу сборника составили материалы Четвертой Апрельской междисциплинарной международной научной конференции, проведенной в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) РАН 24–25 апреля 2017 г., ставшей продолжением ежегодных апрельских форумов, проводимых с 2014 г. и получивших общее название «Неканоническая эстетика».

Исследователи обратились к категории «таинственного» и рассмотрели ее репрезентации в различных видах искусства и литературы, в индивидуальных авторских воплощениях.

ISBN 978-5-9909267-6-9

© Авторы статей, 2017
© Изд-во Марины Батасовой, 2017

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

В предлагаемый читателю сборник вошли материалы конференции, состоявшейся 24–25 апреля 2017 г. в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) РАН¹. Встреча продолжила традицию международных междисциплинарных апрельских конференций 2014–2016 гг., организуемых научными сотрудниками Пушкинского Дома С. В. Денисенко и А. О. Дёминым, профессором Псковского государственного университета И. В. Мотеюнайте и профессором Тверского государственного университета А. Ю. Сорочаном. Темы предыдущих конференций включали исследование явлений, известных под названием страха, экстаза, разума, в связи с их претворением в произведениях художественной литературы и искусства².

Теоретический взгляд на избранную тематику позволил оргкомитету объединить публикации всех четырех сборников под сериальным заголовком «Неканоническая эстетика» и вести дальнейшую работу по исследованию новых неканонических категорий эстетики как чувственного познания, запечатленного в произведениях искусства.

В настоящем сборнике наиболее широко представлены работы, рассматривающие связь категории таинственного с жанрами литературы, русской и зарубежной, от начала XIX века до наших дней. Авторами были рассмотрены способы художе-

¹ Хронику см.: *Денисенко С. В.* Четвертая апрельская международная междисциплинарная научная конференция «Все секреты мира: тайны в литературе и искусстве» // *Русская литература*. 2017. № 4. С. 260–263.

² Их хроники см.: *Русская литература*. 2014. № 4. С. 268–272; Там же. 2015. № 4. С. 193–199; Там же. 2017. № 1. С. 262–267. Их материалы: *Все страхи мира: Horror в литературе и искусстве: Сб. статей / Сост. С. В. Денисенко, И. В. Мотеюнайте.* СПб.; Тверь, 2015; *Все восторги мира: Экстаз в литературе и искусстве: Сб. статей / Сост. И. В. Мотеюнайте.* СПб.; Тверь, 2015; *Все истины мира: Разум в литературе и искусстве: Сб. статей / Сост. С. В. Денисенко.* СПб.; Тверь, 2016. На официальном сайте Пушкинского Дома в открытом доступе имеются электронные версии всех сборников: URL: <http://www.lib2.pushkinskiydom.ru/> (→Сериальные издания→Неканоническая эстетика).

ственного исследования тайны на материале творчества Э. Т. А. Гофмана, А. С. Пушкина, Н. С. Лескова, С. Т. Аксакова, Ф. Кафки, Г. Леру, Г. Миллера, С. Лема и Е. А. Шварц. Особое внимание было уделено малоизученным направлениям – эзотерическим приключениям на материале произведений С. Куинна и английской университетской антикварной новеллы о привидениях.

Самостоятельный раздел составили работы об эстетике сокрытого и секретного в различных видах искусства от живописи до музыки, дизайна и кино. Авторы рассматривают творческое осмысление тайны такими разными мастерами как В. А. Котарбинский, А. А. Тарковский, Д. Д. Шостакович и Хаяо Миядзаки, обращаются к исследованию предметов интерьера из экспозиции Тютчевского музея в Мураново и современных постдраматических театральных постановок. Завершает книгу сравнительно-исторический этюд об эволюции образа бездны во взаимосвязанных художественно-философских системах Б. Паскаля, Ш. Бодлера и Б. Фондана.

По традиции в сборнике печатается программа конференции, дающая читателю более полное представление о круге рассмотренных вопросов.

ЭСТЕТИКА ЗА ПРЕДЕЛАМИ КАНОНА

Создавая эстетику и как философскую дисциплину, и как термин, А. Г. Баумгартен определил ее как форму чувственно-го познания, сходного по аналогии с познанием рациональным. Источник его — органы чувств, а не разум; результат — ощущения, а не понятия. Путем эвристического отбора и методологического упорядочивания ощущений, доставляемых не только органами чувств, но также эмоциями, памятью, интуицией, воображением человек познает окружающий мир, самого себя, прошлое настоящее и будущее, а также миры небывалые, возможные и невозможные. Чтобы передать это чувственное знание другим, человек использует формы, творимые или подбираемые из доступных средств, как знаки ощущений. Такой обмен эстетической информацией на основе семиотики ощущений и является искусством.

Философское понимание эстетической деятельности позволило мыслителям быстро построить относительно единую теорию искусств и историю прекрасного, которое оказалось практически синонимом искусства, вычленив и подобрав эстетические идеи Античности, Средних веков, Возрождения и Нового времени. Оно также дает возможность осмыслять вновь возникающие искусства и моделировать искусства никогда не бывшие, предмет которых — необычайные ощущения и их разнообразные сочетания. Наконец, осмысление ощущений в свете различных наук: физики, математики, экономики, биологии, психиатрии и психологии, социологии и антропологии, истории и др. позволяет на новом этапе приблизиться к пониманию природы художественного творчества и его восприятия.

От старинных общепhilosophических учений, а также риторик и поэтик классической немецкой эстетики, а вслед за ней и всем новейшим эстетическим теориям, достались понятия красоты, трагедии, комедии, торжественных речений. Они были осмыслены в форме канонических категорий эстетики: прекрасного, трагического, комического, возвышенного. Очень скоро в поисках логической стройности по сходству с парным противопоставлением трагического и комического, к возвышенному и

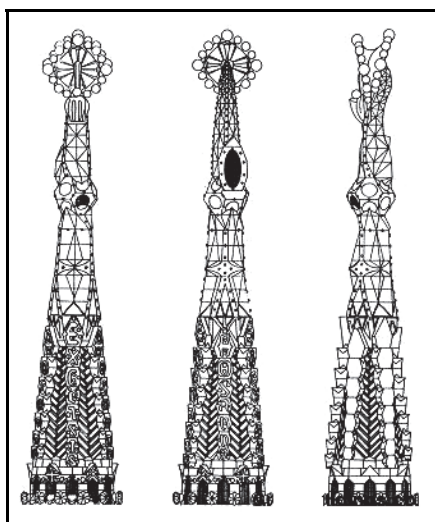
прекрасному были подобраны пары — безобразное и низменное. Были также умозрительно предложены другие пары и отдельные категории.

В реальности последних двух веков сами искусства и их осмысление развивались, однако, в немалой степени как критическая рефлексия теоретических построений классической немецкой эстетики XVIII в. И если основное ее положение, — искусство есть художественное упорядочивание ощущений, — остается неизблемым, то понимание ощущений и законов их организации стремительно меняется под влиянием открытий в самых разных областях знания. Заслуживает пересмотра и набор эстетических категорий. Существуют целые области искусства, эстетическая семиология которых лежит за пределами традиционных классификаций. Более того, возможно, обозначенные и исследованные категории являются частью иной, сложнейшей, системы. Из этого знания и из этой интуиции возник проект «Неканонической эстетики».

«Неканоническая эстетика» — серия междисциплинарных конференций, объединяющих специалистов из разных областей знания и научных школ, согласившихся исследовать произведения искусства в методике современных подходов естественных и гуманитарных наук. Выбирая темы собраний, оргкомитет пытается нащупать новую систему эстетических категорий, пригодных для теоретического упорядочивания многообразных явлений художественной практики от наскальной живописи и магических песнопений до лазерно-пиротехнического шоу и дизайнерской мебели. Уже были опробованы категории ужасного, экстатического, разумного, таинственного и рассмотрены их эстетические воплощения в разных видах искусства. И каждый раз это становилось предметом заинтересованного плодотворного обсуждения.

Итак, «Неканоническая эстетика» — каждый раз новое приглашение к дискуссии об актуальном понимании искусства, его эвристики, методологии и семиотики в условиях новейших достижений современной науки.

А. О. Дёмин



I

А. Ю. Сорочан
(Тверь)

О ТАЙНАХ БЫТИЯ: «ЭЗОТЕРИКА» И «МИСТИКА» В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

В русской культуре (и в рассматриваемой далее литературе) проблема таинственного приобретает особое значение. Прежде всего, это связано с недостаточной отрефлексированностью понятийного аппарата; слова, которыми используют авторы литературных произведений, способны запутать исследователей. В итоге отношение к «тайне» становится, как минимум, настроженным. К сожалению, до сих пор вопросы о «таинственном» и «эзотерическом» остаются нерешенными; возникает путаница, связанная с трактовкой таинственного, мистического и эзотерического в литературе.

Напомним, что слово «мистический» происходит от греческого *mustes* (посвященный). Мистик — личность, которая стремится к единению с Божеством, прежде всего посредством духовного познания истин, находящихся за пределами (рационального) понимания. В основе понятия «эзотерика» — греческое *eso* (внутри), и здесь подразумевается нечто, доступное только лицам, наделенным особым знанием. Знак равенства между этими понятиями ставить нельзя, тем не менее, в русской традиции они очень часто уравниваются с понятием «таинственного». Рассмотрим, как и почему это происходит.

Мистика и эзотерика в русской литературе существовали параллельно, иногда сближаясь, иногда расходясь. Но век собственно мистической литературы, как ни странно, оказался исключительно короток. Причины этой краткости можно понять. Принято считать началом русской мистики XVIII век — прежде всего масонскую литературу¹. Но легко увидеть, что рациональное, степенное и четко структурированное русское масонство, основанное с оглядкой на знания энциклопедистов,

¹ См.: *Семека А. В.* Русское масонство в XVIII веке // История масонства. М., 2002. С. 235–245.

особых мистических откровений не несло. Тексты писателей-масонов (И. Г. Шварца, Н. И. Новикова, М. М. Хераскова) эзотеричны, рассчитаны на посвященного читателя, но к мистическим откровениям не тяготеют. Достаточно вспомнить поэму «Владимир», на сочинение которой Херасков потратил двадцать с лишком лет, поэму о «христианском просвещении». Вот к герою приходит греческий мудрец:

Преподал он царю писаний смысл буквальный
Потом открыл и свет и дух во буквах дальный.
Святые письма, он рек, есть тайный храм.
Яснее самых звезд премудрость скрыта там...¹

Владимиру открываются истины не мистического свойства, истины открываемые посвящением, а не озарением. И литература для посвященных не может именоваться мистической. Читатель-масон мог в ней многое понимать, еще больше — подразумевать; но посвящение замыкалось на самое себя. И мистическое озарение не совершалось.

Формирование эзотерической литературы завершилось в начале XIX в., когда речь все чаще заходит о *тайне творчества* (Н. М. Карамзин, В. А. Жуковский). Однако и здесь посвященным в искусство тайна доступна; ее откровение совершается в повестях М. Н. Муравьева, вполне педагогического свойства, в стихах Жуковского² и других текстах. Проза дает нам несколько образцов мистицизма, гораздо чаще откровение сводится к просвещению героя, как в архаичных в этом отношении романах В. Т. Нарезного «Бурсак» и «Амфитрион».

«Романтическое искусство», вознесшее на вершину бытия тайну, не могло обойтись без мистики. Ведь тайна романтиков, хоть и доступна посвященным, но постигнута ими в результате озарения. И таинственное абсолютизируется, *тайной становится все мироздание*. Здесь уместно вспомнить православный мистицизм И. И. Лажечникова³ («Басурман»), русскую мисти-

¹ Херасков М. М. Владимир возрожденный // Эпические творения М. М. Хераскова: В 2 т. Т. 2. М., 1820. С. 65.

² См.: Винницкий И. Дом толкователя. М., 2006.

³ См. об этом: Сорочан А. Ю. Мотивировка в русском историческом романе. Тверь, 2002. С. 96–105.

ку М. Н. Загоскина («Вечера на Хопре» с «Паном Твардовским», Аскольдова могила), поэзию Подолинского¹...

Разумеется, так называемый философский романтизм мистических поисков чужд; он занят проблемой границ, *тайной познания*, рассматриваемой прежде всего в философском ключе. Мистического озарения не совершается в лучших повестях В. Ф. Одоевского (любопытна в этом отношении повесть «Косморама», в которой неоднократно декларируется невозможность разрешить ключевые тайны), в «Двойнике» А. Погорельского о возможности «озарения» только упоминается. В том же философском ключе решается проблема тайны в произведениях «любомудров» и близких к ним авторов.

И лишь середина XIX века демонстрирует, какой могла бы быть русская мистическая традиция, если бы таинственное не было бы поставлено в зависимость от посвящения — в тайну масонства, творчества или науки.

Основное внимание привлекает тайна границ, загадка рубежей мироздания и возможностей человека. И сама эта литература бесспорно погранична и даже маргинальна. Например, в 1850 г. в Москве без указания имени автора тиражом в 150 экз. вышла книжка под названием «Не дом, а игрушечка!», посвященная нащокинскому игрушечному домику и обитавшему в нем домовому. Обычная, немного устаревшая повесть с любовной коллизией и вмешательством сверхъестественных сил. Но объяснение всему дается посредством литературной мифологии; на правах действующих лиц выводятся Пушкин, Дельвиг, Вяземский, якобы постигающие сущность «домика»... Эту повесть написал А. Ф. Вельтман, у которого и в других книгах можно обнаружить мистические фрагменты — если не принимать их (за малым исключением) всерьез. Другой мистический текст середины XIX века тоже связан с домом. Это роман В. Р. Зотова «Старый дом»², публиковавшийся в «Отечественных записках» в 1850–1851 гг. (следует заметить, что по объему — 1500 страниц — это типичный роман с продолжени-

¹ *Вайскопф М.* Влюбленный демиург: Метафизика и эротика русского романтизма. М., 2012. С. 177–244.

² См. о нем подробнее: *Сорочан А. Ю.* История страны как история дома: Архитектурная доминанта в русской исторической прозе XIX века // Дом Лажечникова. Вып. 2. Коломна: Лига, 2015. С. 113–120.

ем); он стал одним из самых популярных и читаемых произведений отечественной словесности того времени. «Старый дом» велик не только по объему; описывая историю одного сооружения и девяти семейств, в нем поселившихся, романист, кажется, не пропускает ничего, что случилось за сто лет — с 1750 по 1850 годы — в доме Кучинского, выстроенном «на прешпективе» в отдалении от прочих зданий и вписанном в исторически определенный контекст:

Напротив — сад Аничкова дворца, выстроенного шесть лет тому назад графом Растрелли и подаренного императрицей графу Разумовскому¹.

История у Зотова подана своеобразно; в восьми частях романа мы наблюдаем не столько смену эпох, сколько эволюцию литературных стилей. Пролог и эпилог, весьма обширные, посвящены как раз современности, а вот основная часть текста организована как смена стилей, тем и образов в соответствии с историей литературы. Разгадка тайны — в системе жанров русской литературы в том порядке, как она складывалась на протяжении веков, сначала под воздействием западной культуры, потом — уже независимо. Первая часть романа — «Графиня Дезидерия» — пронизана архитектурными ретроспекциями и отсылками к литературе позднего классицизма. Основное объяснение судьбы графини — круг ее чтения: с раннего детства «позволяли ей читать почти все, что произвела французская литература первой половины XVIII века»². Зотов подробно характеризует разных авторов с точки зрения их влияния на русского читателя, особенно останавливается на произведениях давно забытых, но важных для характеристики литературного быта эпохи. Решена эта часть романа в духе классицистической драмы.

Вторая часть — «Кучинские» — является обрамлением для романа просветительского характера, романа западного типа. Основу ее составляет «История любви кавалера Сьерра-Флорь»: мудрено забыть про «Историю кавалера де Грие» не раз упомянутого аббата Прево, сильное воздействие на рус-

¹ Отечественные записки. 1850. № 12. С. 147.

² Там же. № 12. С. 156.

скую культуру и литературу оказавшего. Вся эмблематика и обилие риторических отступлений, характерные для стиля Прево и воспроизведенные его русскими эпигонами, в романе сохранены. Третья часть «Философский камень» (здесь фигурируют Потемкин и Сен-Жермен) тяготеет, несмотря на «магическую» нагрузку, к сентиментальной повести образца 1800-х гг. Четвертая часть («Мономан») основана на безумной страсти, коллизии типичной романтической драмы, что уже и названием подчеркнуто. Пятая и шестая части — действие в них охватывает два с лишним десятилетия — носят общее название «Русские на Алеутских островах». Историко-приключенческий роман образца Зотова-старшего — вот как раз наибольшее приближение к традиции А. Дюма, которое совершает автор «Старого дома». «Калиостро в Петербурге» — роман тоже как будто исторический, но посвящен он в основном дискуссиям о месмеризме, носящим философский характер и тяготеющий к романтизму образца 1830-х гг., к «Русским ночам» Одоевского, поздним романам Вельтмана и проч. Последняя часть, символично оставшаяся без заглавия, подводит итог философским дискуссиям и демонстрирует специфические свойства прозы 1840-х гг.

Можно отметить, что композиция романа в полной мере соответствует периодизации истории русской литературы, господствовавшей в середине XIX в., а именно той, что была предложена Н. И. Гречем еще в «Обзрении русской литературы 1814 года» и позднее дополнена в «Опыте краткой истории русской литературы» (1822). Сам анфиладный принцип построения романа самоочевиден и не требует комментариев. Используя классический багаж и собственную начитанность, Зотов поверхностно реконструирует историю по классическим литературным источникам. И потому не просто искажает факты, но абсолютно меняет перспективу. Старый мистик, хозяин дома, развивает теорию «влияния стен на людей»: «Судьба многих домов включает в себе полную и стройную картину, оживленную одной идеей, как жизнь многих людей»¹. Влиянием дома объясняется и странная судьба Дезидерии, и разрушение рода Кучинских, и своеобразие характеров прочих обитателей. Однако «литературный» характер истории в рома-

¹ Там же. № 10. С. 265.

не предполагает восприятие дома сквозь призму определенных штампов в каждой части, имеющей особый сюжет. В приключенческом романе дом — «тихая гавань», в романтическом стены становятся «оковами» для чувств и т. д.

Такая литературная в своей основе мистика не раз еще возникнет в России — следует упомянуть приключенческие романы Вс. С. Соловьева¹ («Старый дом», «Волхвы») и М. Н. Волконского («Черный человек», «Тайные силы» — здесь предлагается сугубо мистическое описание масонства), однако эти тексты, с одной стороны, вторичны, а с другой — вполне заслуженно получили невысокую оценку критиков и читателей.

Мистическая интерпретация религии не находит воплощения в литературе не только по цензурным причинам; даже Л. Н. Толстой свое представление о *тайне религии* не воплощает в художественном тексте; сначала он мистическое откровение считает невыразимым (что отражено в неоконченных «Записках сумасшедшего»), потом вовсе отвергает мистику. Впрочем, есть любопытная «мистическая трилогия» М. В. Ладыженского, который обратил внимание Толстого на русскую религиозную мистику². Но это происходит только в начале XX в., в эпоху непродолжительного расцвета собственно мистической литературы.

Во второй половине XIX столетия наука в литературе из атрибута эзотерического знания становится противницей мистического озарения; слияние мистики и науки — вот чего требовала Е. П. Блаватская, труды которой (отчасти написанные на английском) тоже следует рассматривать в контексте русской литературы. Если в «Разоблаченной Изиде» представлена полемика с «материалистической» наукой, то в «Тайной Доктрине» речь идет о создании новой квазинаучной концепции; наука, религия и философия становятся единым целым, и это целое дает ключ к тайне. Недаром на многочисленных читателей оказала сильное воздействие первая из названных книг, а

¹ См.: Васильева С. А. Беллетристика Всеволода Соловьева. Тверь, 2009.

² См. подробнее: Сорочан А. Ю. Линия и круг: Лев Толстой, Митрофан Ладыженский и Отцы Церкви // Лев Толстой и славянский мир. Тверь, 2014. С. 85–92.

вторая, в которой предлагалась квинтэссенция мистики, вызвала куда более сдержанные отзывы. В этой же связи любопытно рассмотреть, как элементы научного знания воплощаются в мистическом озарении. Данные практически всех гуманитарных наук становятся фрагментами тайны; исторические сведения обеспечивают ключ к интерпретации «таинственного» символа; философские доктрины позволяют сделать выводы из запутанного сюжета. И так далее. Например, в чеховской пьесе «Вишневый сад» цитата из «Географии» Страбона становится одним из источников финальной ремарки:

Слышится отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный. Наступает тишина, и только слышно, как далеко в саду стучат топором по дереву¹.

У Страбона тот же звук издает разрушенный колосс Мемнона². В труде античного историка эта деталь была частью исторической концепции. Нашествие чуждых племен и чужих тиранов ведет к разрушению системы традиционных ценностей, к крушению привычного мира. И все же, по таинственным (= мистическим) причинам, остаются символы. Статуя продолжает издавать удивительный звук, хотя пришельцы и пытаются ее разрушить. В конце концов происходит возвращение к историческим традициям, жизнь возвратится на круги своя...³ Об этом писал Страбон, принятый на веру историками.

Об этом же писал и Чехов. Модная египетская тематика (М. Мюллер постоянно публиковался в русских журналах, «Ребус» и «Север» из номера в номер печатали материалы о тайнах египетских жрецов) из научной среды перешла в литератур-

¹ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Т. 13. М., 1986. С. 254.

² См. подробнее.: Сорочан А. Ю. Чехов и тайны Египта // «Звук лопнувшей струны»: Перечитывая «Вишневый сад» А. П. Чехова. Симферополь, 2006. С. 119–125.

³ В XX в. в исторической науке утвердилось следующее мнение по данному вопросу: статуя «чела», поврежденная землетрясением; именно восстановительные работы, проведенные Септимием Севером, отняли у каменного гиганта голос. Именно поэтому визитеры, побывавшие у колосса после Страбона, уже ничего не слышали. См.: Тураев Б. А. История древнего Востока: В 2 т. М., 1936. Т. 2. С. 217.

ную. Появляются романы и путевые заметки Д. Л. Мордовцева, Л. Н. Шаховской, В. И. Крыжановской (Рочестер), многих других, менее даровитых авторов. К «Египту» Ж.-Ф. Шампольона-старшего добавляется «История фараонов» Г. Бругш-бея. Развалины Мемфиса были постоянной темой в русской околоегипетской литературе. В русле этого движения и чеховская реплика. Обращение к древней истории, как всегда у Чехова, не прямое. Такое опосредованное отношение к прошлому утвердилось в исторической прозе рубежа веков; выразилось оно в пьесе Чехова. Сокрытый вневременной смысл, вечное — важнее сиюминутного. Как колосса Мемнона, спилят вишневые деревья, перс-узурпатор Камбиз поднимет руку на святыню, чтобы разрушить прекрасное и необъяснимое. Но читатели мудрого Страбона знают — придет (в 193 году, если быть точным) император Север, опрокинет власть коррумпированного Сената и восстановит древние традиции. Необратимых перемен нет; прекрасное останется — пусть только в человеческой памяти, его можно вернуть, «насадив новый сад, роскошнее прежнего». Так оно и будет. Ведь ничто не ново под луной. И все это помогает понять, что имел в виду драматург: «...должен быть слышен за сценой звук, сложный, коротко не расскажешь, а очень важно, чтобы было именно то, что мне слышалось»¹.

На рубеже XIX—XX вв. в русской литературе находится место и философии мистики, наконец-то проникающий на страницы самых разных текстов. *Тайна философии* позволяет трансформировать эзотеризм в одну из основ художественного мира. Развитие романтической мистики — духовного откровения в искусстве — легко обнаружить у символистов (Д. С. Мережковский, А. Белый, «мистика» А. А. Блока). Однако эта мистическая литература оборачивается либо стилизацией (Б. А. Садовской, М. А. Кузмин), либо безупречной иронией, фокусом с разоблачением (А. В. Амфитеатров, особенно роман «Жар-цвет», отчасти Ф. Сологуб). Мистическое откровение остается откровением лишь при серьезном восприятии, к которому русская литература так и не была подготовлена. И мистика осталась уделом маргиналов, таких как А. А. Кондратьев, А. П. Хейдок, В. И. Крыжановская (Рочестер).

¹ Цит. по: Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Т. 13. С. 495.

Тайна Человека мистической литературой раскрыта так и не была; познание человеческого не осуществилось. XX век (особенно вторая его половина) практически не дает образцов мистического (русские романы, написанные в подражание Булгакову, интересные или бездарные, к нашей теме не имеют отношения, как и эзотерика пелевинского толка). Маловероятно, чтобы литературная мистика «возродилась» в прежнем обличье; даже в возрожденном виде она остается чистейшим конструктом, игрой ума либо невоплощенной идеей. И единая категория тайны в русской литературе сменяется калейдоскопом тайн, причудливо трансформирующихся и исчезающих. Настоящий сборник отчасти призван преодолеть герметичность национальной традиции «таинственного» и создать общие концептуальные рамки для конструктивного обсуждения темы — но для этого необходимо как расширение контекста, так и изменение традиционного подхода к литературоведческому (и не только) аппарату.

С. А. Фомичев
(*Санкт-Петербург*)

ПАРАДОКС ТАИНСТВЕННОГО В «ПОВЕСТЯХ БЕЛКИНА» А. С. ПУШКИНА

Перечисляя в письме к Плетневу от 9 декабря 1830 года произведения, созданные в Болдине, Пушкин, в частности, заметил: «Написал я прозой 5 повестей, от которых Баратынский ржет и бьется...»¹

Можно понять, что «Повести Белкина» восхитили Баратынского ироническим развенчанием запутанных обстоятельств.

Действительно, творческим откликом на «Повести Белкина» стала повесть Баратынского «Перстень», в которой герой, несколько поврежденный рассудком, возомнил себя испанским грандом, подвластным волшебному талисману. На самом же деле он стал жертвой розыгрыша подшутивших над ним сослуживцев-офицеров и девицы Марии, к которой герой пылал безответной страстью.

Восприятие Баратынским белкинских побасенок сходно с откликом на них В. К. Кюхельбекера, который в своем дневнике пометил 20 мая 1833 г.:

Поутру плачет человек,
А в вечер в радости смеется.

Сегодня я испытал всю истину этих стихов: мне до самого обеда и часа два после обеда было очень грустно; мне даже вспал на ум вопрос такой, которого бы после стольких опытов и размышлений от самого себя не ожидал — да простит мне его мой милосердный отец небесный! — Что же? Прочел я четыре повести Пушкина (пятую оставлю pour la bonne bouche) — и, читая последнюю, уже мог от доброго сердца смеяться. Желал бы я, чтоб об этом узнал когда-нибудь мой товарищ; ему, верно, было бы приятно слышать, что произведения его игривого воображения иногда рассеивали хандру его несчастного друга.²

¹ *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 17 т. М.; Л., 1937–1959. Т. 14. С. 133.

² *Кюхельбекер В. К.* Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 250.

Заметим, что от доброго сердца смеялся свеабургский узник, прочитав «Станционного смотрителя» — самую, казалось бы, грустную повесть из пушкинского цикла. Стимулом подобной реакции, как нам представляется, послужила сниженная, антиромантическая пушкинская трактовка трагического в белкинских рассказах.

Б. Г. Эйхенбаум размышляет так:

Отчего же «ржал и бился» Баратынский? - Заметим, прежде всего: в повестях этих все кончается *не так*, как можно было бы ожидать поначалу. Они все точно пародируют традиционные сюжетные схемы. В «Выстреле» угрюмый, романтический Сильвио, «коего жизнь была загадкою» и который казался «героем таинственной какой-то повести», никого не убивает и не губит (только в конце для приличия сообщается о его гибели, и то не наверно), а повесть оказывается несколько не таинственной. В «Метели» вместо ожидаемых трагических осложнений все кончается необыкновенно мирно и просто — благополучным законным браком. В «Гробовщике» просто *ничего* не происходит — всё остается на месте, хотя казалось, что движется куда-то. В «Станционном смотрителе» Дуня, *блудная дочь*, не гибнет и не возвращается с раскаянием к отцу, а приезжает «в карете в шесть лошадей, с тремя маленькими барчатами, и с кормилицей, и с черной моською». В «Барышне-крестьянке» начальная ситуация, ставящая Лизу в положение шекспировской Джульетты и предвещающая ряд сложных моментов, внезапно «от пугливости куцей кобылки» превращается в веселый, безобидный анекдот¹.

А. А. Ахматова считала, что «к вопросу о счастье при самых невероятно не благоприятных обстоятельствах, когда уже ни на что не рассчитывать, ни надеяться нельзя, Пушкин подходит <...> в прозаической повести. Этим, по моему твердому убеждению, объясняются все happy end'ы, или, вернее, “игрушечные развязки” “Повестей Белкина”. Созданные в дни горчайших размышлений и колебаний, они представляют собою удивительный психологический памятник. Автор словно подсказывает судьбе, как спасти его, поясняя, что нет безвыход-

¹ Эйхенбаум Б. Болдинские побасенки Пушкина // Эйхенбаум Б. О литературе. Работы разных лет. М., 1977. С. 344.

ных положений и пусть будет счастье, когда его не может быть...»

Первым цитату на этом месте, так как Ахматова связывает данную особенность «Повестей Белкина» исключительно с пушкинскими размышлениями о предстоящей женитьбе¹.

В самом же деле здесь верно уловлена разительная особенность «Повестей Белкина». Нельзя не заметить, что все белкинские сюжеты подытожены изложением счастливого *случая*, внезапно распутывающего намеченные вначале странные обстоятельства.

Могучая, по-своему таинственная сила случая всегда ощущалась Пушкиным:

О сколько нам открытий чудных
Готовят просвещенья дух
И Опыт, [сын] ошибок трудных,
И Гений, [парадоксов] друг,
[И Случай, бог изобретатель]²

В. А. Грехнев справедливо отмечает:

Случай у Пушкина посрамляет предназначения самонадеянного ума, забывающего о провидении, а значит, и о таинственной глубине жизни, о высшей воле, которая господствует на этой глубине. И доверие к Случаю у Пушкина питается отнюдь не усилиями человеческого разума, а скорее прозорливостью сердца <...> Сердце, а не мысль всегда «выбирает» у Пушкина и в событиях частной судьбы («Евгений Онегин»), и в событиях большой истории («Капитанская дочка»). И этот-то выбор сердца (всегда безошибочный) и есть та стезя, по которой Случай предпочитает входить в мир истории благотворным вестником высшей воли и одновременно высшею силой,

¹ Далее следовало: «...вот как у него самого, когда он задумал жениться на 17-летней красавице, которая его не любит и едва ли полюбит» и пр. (Ахматова А. О Пушкине. Л., 1977. С. 166). Здесь фактически кратко сформулирована концепция, изложенная в кн.: Узин В. С. О повестях Белкина. Из комментария читателя. Пб., 1924.

² Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. М.; Л., 1937–1959. Т. 3. С. 291.

предохраняющей историю от окостенения в оковах необходимости¹.

«Ум ч<еловеческий>, — действительно считал Пушкин, — 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»².

Отметим, что, по определению «Словаря языка Пушкина», «ПРОВИДЕНИЕ (провиденье). *По религиозным представлениям — высшая божественная сила, власть, направляющая судьбы людей и всего мира ко благу*».³

¹ Грехнев В. А. Пушкин и философия случая // Под знаком Пушкина. Болдино, 2003. С. 159, 162.

См. также: «Случайность в его системе противостоит интеллектуальным, рассудочным методам познания, бессильным перед жизненными загадками. Вместе с тем она не есть отражение вечного хаоса в мире. Пушкинская случайность передает ритм мироздания, потенциальность возможного, а потому воспринимается как одно из средств гармонизации мирового хаоса. Диалектическое взаимодействие случайного и неслучайного создает ту зону, которая лежит между логичным и истинным, подлинным и мнимым, высоким и низким, радостью и печалью, жизнью и смертью» (Фортунатова В. А. Упорядоченная случайность в пушкинской прозе // Болдинские диалоги. Н.Новгород, 2006. С. 175).

«Каково бы ни было происхождение приема “счастливого конца”, он несет отражение основного просветительского тезиса о счастье как цели человеческого существования. С нею была связана масса проектов социальных преобразований. Лишь Кант подверг критике эту идею. По его аргументации, счастье недостижимо, ибо каждому понимается по-своему, Единственное, что зависит от человека, что он может сделать, это *быть достойным счастья*. Условием для этого является добровольное (как следствие его свободы) подчинение человека нравственному закону и вытекающая отсюда ответственность человека за свои поступки. Модальность “достойности счастья” и передается у Пушкина “счастливым концом”» (Андрей Белый. Пушкин в шуме времени. СПб., 2013. С. 291).

² Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 10. С. 127.

³ Словарь языка Пушкина: В 4 т. Т. 3. М., 1959. С. 799.

Казалось бы, торжество случая в «Повестях Белкина» катастрофически нарушает их реалистическую природу («игрушечными», по определению А. А. Ахматовой, развязками).

Но недаром здесь потребовалась для автора остранный фигура повествователя, Ивана Петровича Белкина, который *не сочиняет*, а лишь *пересказывает* истории, услышанные *от разных лиц*, — и только те, которые поразили его торжеством счастливого случая — «мощного, мгновенного орудия providения».¹

Отметим, в дополнение к Б. Г. Эйхенбауму, что в каждом из рассказов Белкина неудачей заканчиваются все попытки героев четко распланировать свои будущие свершения (замысел Сильвио о мести сопернику, планы тайного брака Марьи Гавриловны с прапорщиком Владимиром, надежды Вырина на безмятежное счастье дочери, запутанная история Лизы Муромской, прикинувшейся крестьянкой). Удача как подарок судьбы приходит к нерасчетливым героям: к графу Б.*, к Бурмину, к Минскому с Дуняшей, к Алексею Берестову. В «Пиковой даме» также переживает крах расчетливый немец. Показательна уже в самом начале его реакция на рассказ о фантастическом выигрыше графини:

¹ В. Э. Вацуро улавливает колорит трагического во внешне счастливых концовках белкинских повестей и потому считает, что «...мистификация “второго порядка”, — создавалась контрастом между полупародийным обликом “автора” и подлинным, лишенным всякой стилизации повествовательным стилем Пушкина, который лукаво налагал на Белкина и его приятелей ответственность за выбор сюжетов. Этот контраст создавал в читательском восприятии постоянный эффект обманутого ожидания. Совершенно такой же контраст возникал между традиционной, привычной разработкой сюжетов и той, которую постоянно предлагал Пушкин. Этот-то замысел и почувствовал тонкий и изощренный ценитель Баратынский, который «ржал и бился» от эстетического наслаждения» (Вацуро В. Э. «Повести покойного Ивана Петровича Белкина» // А. С. Пушкин: Pro et contra. Т. 2. СПб., 2000. С. 483). Однако такая трактовка может быть подтверждена фактически анализом только финала «Станционного смотрителя», — первыми читателями (как показывает реакция Кюхельбекера) воспринимавшегося вполне однозначно.

— Случай! — сказал один из гостей,
— Сказка! — заметил Германн¹.

В сущности, здесь обозначена синонимичность *случая* и *сказки*, во что Германн поверить не может.

Сказка, как известно, — это небывалая, несбыточная повесть. Но есть в ней непременно иная ипостась: счастливое завершение невероятных событий. И еще одно... «Говорится, — замечал В. И. Даль, — сказка складка, а песня быль — песня быль, да одинокая; а сказка складка, сложена складчиною, да братчиною; песню поет запевало, сказку семь колен одним говором вслух начитывают; песня дорога напевом, а сказка правдою; песня ладом, а сказка складом живет»². «Повести Белкина» строятся именно в качестве обкатанных молвой, осуществившихся в действительности сказок. Как сказал Андерсен: «Нет лучше тех сказок, которые создает сама жизнь».

Каждая из повестей Белкина иронически развенчивает традиционно романтическую трактовку чудесного. Однако роль счастливого Случая в финалах всех болдинских повестей подразумевает фактически высшее таинство жизни — в качестве «мощного, мгновенного орудия провидения».

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 229.

² Даль В. И. Избранные произведения: В 2 т. Т. 1. Луганск; М., 2013. С. 196.

Ю. А. Долгих
(Санкт-Петербург)

«ЗЛОВЕЩИЙ ВЗГЛЯД» И ГИПНОТИЧЕСКАЯ ВЛАСТЬ: О «ТАИНСТВЕННОМ ГОСТЕ» В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Таинственные незнакомцы — частые гости в фантастических сюжетах русской литературы первой половины XIX в. Во многих романтических повестях центральный персонаж окутан завесой тайны или наделен сверхъестественной силой. Наличие определенных мотивов, повторяющихся в разных текстах, позволяет условно выделить тип персонажа, появление которого станет смысловым элементом, определяющим вектор развития сюжета.

Новелла Гофмана «Магнетизер», опубликованная в сборнике «Фантазии в манере Калло» в 1814 г. и ее переработка, известная в русском переводе как «Таинственный гость» (позднее — «Зловещий гость»), очертила тип демонического героя, который, вторгаясь в человеческое общество, силой своего влияния приводит других к гибели. Существенную роль в формировании такого типа персонажа сыграло учение о животном магнетизме, получившее широкое распространение в Европе и России в конце XVIII — начале XIX в.¹

Гофмановский «Магнетизер» явился откликом на учение австрийского врача Антона Франца Месмера (1734–1815), разработавшего теорию о влиянии луны и планет на человеческий организм и о возможности лечения больных посредством намагниченных флюидов, передающихся от магнетизера пациенту. За работу «О влиянии планет на тело человека» («Dissertacio Physico-Medica de Planetarum Influxu») в 1766 г. Месмеру была присуждена докторская степень. Частично идеи магнетизма уже были разработаны предшественниками Месмера, однако официально первенство в открытии животного

¹ Подробнее см.: *Богданов К.А.* Врачи, пациенты, читатели: Патографические тексты русской культуры XVIII–XIX веков. М., 2005. С. 178–196.

магнетизма утвердилось за ним)¹, и новый вид лечения развился в повсеместные практики врачевания, сопровождающиеся введением больного в сомнамбулическое состояние. Комиссия Французской Академии наук и Королевского Врачебного общества в 1784 г. обличила месмеризм как лженауку, вредную с точки зрения нравственности. Кроме того случаи исцеления перемежались с ситуациями ухудшения состояния пациентов, что вкупе с вышеупомянутым врачевным заключением спровоцировало скандал вокруг учения Месмера.

По замечанию С. М. Громбаха, «в Россию лечение животным магнетизмом было занесено <...> сразу же после его возникновения в XVIII в. <...>. Затихшее было в конце XVIII в. в связи с неоднократными отрицательными заключениями Французской Академии Наук и образованной ею комиссии увлечение животным магнетизмом обнаружилось с новой силой — в том числе в России — в 10-х гг. XIX в.»². В 1818 г. выходит книга последователя Месмера К. А. Ключе, получившая в переводе Д. М. Велланского название «Животный магнетизм, представленный в историческом, практическом и феоетиче-

¹ В большей части своей работы Месмер опирался на идеи опубликованного в 1704 г. труда английского физика Ричарда Мида (Richard Mead) «О влиянии солнца и луны на человеческий организм» («De Imperio Solis ac Lunae in Corpora humana, et Morbis inde oriundis»). О магнитотерапии как составляющей его метода лечения Месмером было заявлено позднее. В 1774 г. иезуитский священник Максимилиан Хелл (Maximillian Hell), применявший магниты в своей практике врачевания, открыл Месмеру новый способ лечения. В январе 1775 г. Хелл опубликовал заметку об успешном применении магнитов в практике Месмера, но указал, что идея магнетического лечения принадлежит ему. В ответ Месмер напечатал опровержение, доказывая, что он уже писал о «силе притяжения... или животном магнетизме» в своей диссертации 1766 г., хотя в действительности в ней использовался термин «*gravitus animalis*». Высказывание Месмера цит. по: *Lanska Douglas J., Lanska Joseph T. Franc Anton Mesmer and the Rise and Fall of Animal Magnetism: Dramatic Cures, Controversy, and Ultimately a Triumph for the Scientific Method // Brain, Mind and Medicine: Essays in the Eighteenth-Century Neuroscience. Boston, 2007. P. 303.*

² *Громбах С. М. Пушкин и медицина его времени. М., 1989. С. 135–136.*

ском содержании»¹, в которой первые две части написаны Клюге, «а третью сочинил Данило Велланский». Интерес к теме отразился и в журнальных статьях. В 1816 г. в «Сыне Отечества»² публикуется заметка с краткими биографическими данными о Месмере с изложением основных идей его диссертации 1766 г. Издатель журнала Н. И. Греч верил в чудодейственность магнетизма³, ставшего одним из центральных мотивов в его романе «Черная женщина», что послужило поводом для критики:

Автор <...> предпочел <...> одну из самых сомнительных отраслей положительного знания, еще не очистившуюся от заслуженного упрека в шарлатанстве <...>: животный магнетизм (так! — Ю. Д.)⁴.

Об интересе к личности Месмера и его учению свидетельствует появление в 1820 г. в «Вестнике Европы» заметки «Нечто о Месмере и магнетизме». Заметка представляет собой статью из журнала «Morgenblatt», высмеивающей Месмера и его учение⁵. С течением времени скептицизм и ирония по отно-

¹ *Велланский Д. М.* Животный магнетизм, представленный в историческом, практическом и феоетическом содержании. СПб., 1818.

² О магнетизме / А. Р. // *Сын Отечества*. СПб., 1816. Ч. 27. № 7. С. 15–23.

³ *Громбах С. М.* Пушкин и медицина его времени... С. 136.

⁴ *Черная женщина*. Роман Николая Греча, в четырех частях. Санктпетербург, 1834 // Библиотека для чтения. 1834. № 4. С. 22 (6-я паг.).

⁵ «Месмер почитал себя не только величайшим из всех своих современников, но первым и достойнейшим из всех людей, прежде бывших и будущих <...> всегда с презрением говорил об учености своих современников <...>. Однажды, гуляя вместе с Месмером, я спросил его, почему советует он для бань употреблять лишь речную воду, а отнюдь не ключевую. Он отвечал: “Это потому, что речная освещается солнцем <...>. За двадцать перед сим лет я намагнетизировал солнце, и вот почему оно с той поры гораздо сильнее действует нежели прежде”. <...> С той поры я сделал себе правилом всю его систему почитать таким предметом, на котором он помешался» (Нечто о Месмере и магнетизме. // *Вестник Европы*. 1820. Ч. 113. № 24. С. 277).

шению к месмеризму в журнальных публикациях нарастают. В том же «Вестнике Европы» в 1824 г. заметка «О четвертом возрождении магнетизма», посвященная шарлатанам-магнетизерам, оканчивается словами: «не грешно забавляться маскарадом литературным, когда речь идет о магнетизме, которой есть не что иное, как маскарад медицины»¹. В «Северной пчеле» высмеиваются вышедшие в 1846 г. отдельными изданиями две лекции князя А. В. Долгорукого, посвященные месмеризму:

Пишущий эти строки, будучи совершенным невеждою в <...> сомнительных знаниях, каковы *феории* об ясновидении, животном магнетизме, и т. п., несказанно обрадовался появлению двух предлежащих брошюрок князя Алексея Долгорукого, долженствовавших просветить хотя отчасти его непростительное неведение о сих глубоко-ученых предметах. <...> Для нас также тайна: юмор ли, самый натуральный, или действительно учено-медицинское сочинение обе рассмотренные нами брошюрки².

Таким образом, появление персонажа-магнетизера в русских литературных сюжетах могло быть обусловлено, с одной стороны, хорошим знакомством самой русской публики с учением Месмера, с другой, — влиянием западной беллетристики³. Кроме того, история с лечением слепой деви-

¹ *Z.* О четвертом возрождении магнетизма (Из одного французского журнала) // Вестник Европы. 1824. Март. № 5. С. 46.

² Месмер и его начальная теория. Издание князя Алексея Долгорукого. СПб., 1846; Часы досуга меж практикою о месмеризме. Лекция матерям. Князя Алексея Долгорукого. СПб., 1846 / Я. Я. Я. [Брант Л. В.] // Северная Пчела. 1846. № 59 (14 марта). С. 235–236.

³ Первые шаги в художественном осмыслении месмеризма сделали Новалис и Г. фон Клейст. Позднее, по утверждению М. А. Куличихиной, губительное воздействие магнетизма было показано Э. Т. А. Гофманом и Л. А. фон Арнимом: «Гофман показывает опасности магнетической манипуляции для всех ее участников, а Арним проводит своих героев так далеко по пути магнетизма и трансцендентной духовности, что это приводит к их физической гибели» (Куличихина М. А. Тело и телесность в немецком романтизме: концепции и образы: Автореф... дис. канд. филол. наук. М., 2012. С. 22). Также о месмеризме в западной художественной

цы Парадиз, над которой Месмер якобы получил психологическую власть, широко освещалась в европейской прессе¹ и, вероятно, также могла отразиться в сюжетах о зловещем магнетизере, силой своего дара влюбляющем в себя героиню.

Одним из первых писателей, показавших ужас вторжения в чужую душу под видом лечения магнетизмом стал Гофман. Разумеется, мотивы магнетической власти вводились в литературный сюжет и прежде. В «Духовидце» (1789) Ф. Шиллера, законченном Г. Г. Эверсом, таинственному доктору отводилась роль кукловода, строящего интриги на государственном уровне. Но демонизация личности магнетизера в его алчном стремлении получить безграничную власть над чужой душой принадлежит перу писателя, который, по словам А. Б. Ботниковой, в 20-х гг. XIX в. в России оказался более популярен, чем у себя на родине². Повесть «Магнетизер» («*Der Magnetiseur*», 1814) впервые появилась в русском переводе братьев Веневитиновых под заглавием «Что пена в вине, то сны в голове» (1827) в «Московском вестнике»³. Его переработка «Таинственный гость» («*Der unheimliche Gast*»)⁴ была напечатана в немецком журнале в 1819 г.,⁵ а на русском языке

литературе первой половины XIX в. см.: *Schlun B. van. Science and the Imagination. Mesmerism, Media and the Mind in Nineteenth-Century English and American Literature. Berlin-Madison, 2007.*

¹ Подробнее см.: *Leger Th. Animal Magnetism, or Pscodunamy. New York, 1846. P. 268–270.*

² *Ботникова А. Б. Э. Т. А. Гофман и русская литература (первая половина XIX века): К проблеме русско-немецких литературных связей. Воронеж, 1977. С. 23.*

³ *Московский Вестник, 1827. Ч. 5. № 19. С. 244–301.*

⁴ По указателю З. В. Житомирской всего в первой половине XIX в. было четыре русскоязычных публикации «Таинственного гостя». Повесть также появляется в «Сыне Отечества» (1831. Т. 24. № 50), затем в журналах «Телескоп» под заглавием «Недобрый гость» (1836. Ч. 31. № 1) и книге: «Серапионовы братья» / пер. И. Безсомыкина (М., 1836. Ч. 5). См.: *Житомирская З. В. Э. Т. А. Гофман. Библиография русских переводов и критической литературы. М., 1964. С. 47–48.*

⁵ Новелла была написана в 1818 г. (См.: *Гофман Э. Т. А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1999. Т. 4. Кн. 2. С. 470 (комм. Д. Л. Чавчанидзе).* Первая публикация: *Hoffmann E. T. A. Der unheimliche Gast // Der Erzähler: Eine Unterhaltungsschrift für Gebildete. Berlin, 1819. Bd. 2. S. 62–140.*

впервые вышла в 1831 г. в «Литературных прибавлениях» в переводе В. Тило¹. В графе С. из «Таинственного гостя» легко опознаются характерные черты демонического персонажа: с его появлением давящее чувство страха охватывает всех присутствующих², а героиня Анжелика узнает страшного графа из своего сна. Сам по себе сюжет о внезапном появлении демонического существа, претендующего на невесту, нельзя назвать редким для XIX в. В «Материалах к указателю сюжетов предпушкинской прозы»³ Т. А. Китанина выделяет группу сюжетов о «влюбленном бесе», первоисточником для которых в какой-то степени послужил известный роман Ж. Казота. Очевидно, что сюжетная схема повести Гофмана, выводящая на первый план демонического магнетизера, органично вплетается в эту категорию сюжетов. В то же время, если сузить предмет анализа до конкретного героя, следует отметить, что зловещий магнетизер, не являясь демоном по своей сути, руководствуется вполне человеческими мотивами, что определяет его специфику и оправдывает отдельный интерес к нему как к персонажу. Гофмановским Альбаном в его стремлении завоевать расположение героини движет желание обрести безусловное господство над более слабой по своей природе личностью. В традиционном понимании функция обольщения человека с целью погубить его душу отводится дьяволу. В романе Казота⁴ он предстает в образе красивой девушки, толкающей героя ко греху. Метьюрин изобразил таинственного скитальца,

¹ Таинственный гость (Повесть Гофмана) / С нем. В. Тило // Литературные прибавления к Русскому инвалиду. 1831. № 60–64. С. 466–470, 474–477, 482–487, 490–495, 497–502.

² «Никто не мог вымолвить ни слова; казалось, что у нас у всех отнялся язык. <...> У всякого грудь была стеснена; всякого тяготило присутствие незнакомца, как душный зной перед грозой. Все исподлобья посматривали на покрытое смертною бледностию лице таинственного гостя» (См.: Там же. С. 477).

³ Китанина Т. А. Материалы к указателю предпушкинской прозы // Пушкин и его современники. СПб., 2005. Вып. 4 (43). С. 525–610.

⁴ Влюбленный дух, или Приключение дона Альвара // Старая погудка на новой лад, или Полное собрание древних простонародных сказок. М., 1794. Ч. 2. С. 3–84.

понуждающего влюбленную в него героиню продать душу¹. Так как вторжение в жизнь героя со злым умыслом традиционно принадлежит демону, дополнительных объяснений мотивов его поведения в таких сюжетах обычно не требуется.

В качестве дополнительного примера можно вспомнить еще одно произведение, ошибочно приписанное Гофману, в котором реализуется упомянутый сюжетный элемент. В повести «Черный паук, или Сатана в тюрьме»² уже сам нечистый в образе графа вторгается в семейство, чтобы отбить невесту у законного жениха и женить ее на своем якобы сыне³. Фольклорный мотив в данной повести очевиден: злой персонаж разрушает жизнь героя просто потому, что он злой, — никаких других корыстных человеческих мотивов за его действиями не стоит. Имя Гофмана на издании 1836 г. привлекло к этой повести внимание литературной критики⁴, а значит, отдельные ее мотивы могли в дальнейшем также запечатлеться в сознании русских читателей. При этом переводчик А. Протопопов, скрывшийся за псевдонимом «А. Про-м», в то время уже имел скандальную репутацию в связи с литературными контрафакциями⁵. О том, что повесть не только не может принадлежать Гофману, но также вряд ли принадлежит и Протопопову, свидетельствует и более ранняя ее публикация в «Новостях литературы» в 1825 г⁶. В переводе В. Тило она вышла с подзаголовком «Немецкая народная сказка», и судя по всему, не привлекла пристального общественного внимания. Оба текста идентичны за исключением небольших изменений в на-

¹ Мельмот Скиталец / Соч. Матюрена, автора Бертрама, Албигойцев и проч. / пер. с фр. Н. М. СПб., 1833. Ч. 1–6.

² Черный паук, или Сатана в тюрьме: Фантастико-волшебная повесть небывалого столетия / Соч. Гофмана, переделанная с немецкого А. Про-м. М., 1836.

³ К слову, похожий сюжетный элемент мы наблюдаем в новелле А. Погорельского «Лафертовская маковница»: ведьма сватает внучку за своего кота, который становится соперником законного жениха.

⁴ Библиотека для чтения. 1836. № 17. С. 35.

⁵ *Рейтблат А. И., Щемелева Л. М.* Протопопов Александр Павлович. // Русские писатели: 1800–1917: Биографический словарь. Т. 5: (П–С). М., 2007. С. 158.

⁶ Черный паук. Немецкая народная сказка / Пер. с нем. В. Тило // Новости литературы. СПб., 1825. Кн. 12. Май. С. 91–121.

звании глав и имен: Владимир стал Рудольфом, Луиза — Лизой. В остальном оба текста ничем не отличаются друг от друга. В исследовании З. В. Житомирской авторство «Черного паука» приписывается В. Н. Олину, на основании его стремления подражать Гофману, — к сожалению, без дополнительных пояснений¹. Оставляя вопрос об авторе повести открытым, кажется нужным отметить, что сюжет, обозначенный Т. А. Китаниной «влюбленный бес», случайным образом оказался связан с именем Гофмана еще раз, спустя пять лет после выхода первого русского перевода «Таинственного гостя».

Таким образом, в литературном сюжете таинственная сила влияния на чужую личность оказывается свойственна в равной степени как ученому-магнетизеру, так и демоническому персонажу, поскольку зловещий оттенок этого влияния приписывается прямой связи с нечистой силой. В этом случае нельзя обойти вниманием известную повесть Пушкина-Титова. «Уединенный домик на Васильевском» (1828), опубликованный Титовым и являющийся переработкой пушкинского устного рассказа о влюбленном бесе, вновь выводит на сцену зловещего незнакомца, претендующего на чужую невесту. Фабульно-мотивное сходство гофмановского «Магнетизера» с повестью «Уединенный домик на Васильевском» было отмечено А. Б. Ботниковой². Примечательно, что в монографии, посвященной рецепции Гофмана в России³, помимо сходства сюжетно-мотивной схемы, отдельно выделяются такие детали, как пылающие «как уголья» глаза Варфоломея, отсылающие к

¹ *Житомирская З. В.* Э. Т. А. Гофман. Библиография русских переводов... С. 12.

² *Ботникова А. Б.* Э. Т. А. Гофман и русская литература... С. 92. Это мнение также упоминается в работах: *Фомичев С. А.* Владимир Павлович Титов // Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820–1840). Л., 1990. С. 607; *Коренева М. Ю.* Гофман // Пушкин. Исследования и материалы. СПб., 2004. Т. 18–19. С. 116–119.; *Кардаш Е. В.* Повесть В. П. Титова «Уединенный домик на Васильевском» // Пушкин и его современники: Сб. науч. тр. СПб., 2009. Вып. 5 (44). С. 373–390. С. В. Штейн отмечает гофмановское влияние в целом на создание «Уединенного домика на Васильевском», без указания на «Магнетизера» (*Штейн С. В.* Пушкин и Гофман. Сравнительное историко-литературное исследование. Дерпт, 1927. С. 263).

³ *Ботникова А. Б.* Э. Т. А. Гофман и русская литература...

черным пронзительным глазам Альбана, внезапное появление магнетизера перед упавшей в обморок Марией и непонятный страх Веры перед Варфоломеем. В то же время, подобные образные характеристики, такие как страшный взгляд, гипнотическое воздействие и непонятный страх человека перед «таинственным гостем» могут быть чертами, свойственными самому типу такого персонажа¹, и в этом случае ассоциировать эти мотивы именно с гофмановским творчеством было бы поспешно. Здесь можно вспомнить «черные сверкающие глаза» монаха Амбросио (Гилария)², внушающего благоговейный страх публике и выступающего по сюжету в функции демонического персонажа, претендующего на чужую невесту. Аналогичным же образом описывается «таинственный незнакомец» Метьюрина, чьи глаза излучают страшный блеск и оказывают магическое воздействие на окружающих³. Кроме того, сходство фабулы «Уединенного домика на Васильевском» с «Вампиром» Дж. У. Полидори (1819)⁴ и «Фаустом» И. В. Гете⁵, уже отмеченное исследователями, могло бы дать повод находить в них

¹ См.: *Нечаева Е. А.* Поэтика демонического в творчестве Э. Т. А. Гофмана: Автореф... дис. канд. филол. наук. Самара, 2010. С. 17.

² «<...> орлиной нос, черные и блистающие глаза, густые и съединившиеся брови были замечательными чертами его физиогномии; <...> но в живых и пронизательных его взорах замечался еще некоторый род строгости, <...>, так что весьма немногие могли снести его вида» (См.: [*Льюис М. Г.*] Монах, или Пагубные следствия пылких страстей / Соч. славной г. Радклиф. Перев. с фр. И. Пвнке и И. Рслкв. СПб., 1802–1803. Ч. 1. С. 23–24).

³ «Является он <...> в образе человека средних лет, важной наружности, вид которого не имеет ничего замечательного, кроме блеска его глаз, сияющих так, что невозможно вынести их взора. Когда он устремляет их на меня, я чувствую тогда род какого-то онемения» (См.: [*Метьюрин Ч. Р.*] Мельмот Скиталец / Соч. Мариореня, автора Бетрама, Албигойцев и проч. Пер. с фр. Н. М. СПб., 1833 Ч. 6. С. 12). Роман Метьюрина впервые опубликован в Лондоне в 1820 г.; в 1821 — на французском языке в Париже.

⁴ *Кардаш Е. В.* Повесть В. П. Титова «Уединенный домик на Васильевском» // Пушкин и его современники: Сб. науч. тр. СПб., 2009. Вып. 5 (44). С. 373–390.

⁵ *Шульц Р. Г.* Отзвуки фаустовской традиции и тайнописи в творчестве Пушкина. СПб., 2006.

также сходство действующих лиц. Совпадение некоторых элементов сюжета (приход демонического персонажа-незнакомца в семью и гипнотическое воздействие на героиню, которая против воли забывает своего возлюбленного) позволяет условно очертить круг характеристик, связанных именно с «таинственным гостем». «Уединенный домик на Васильевском» действительно рисует сцену, напоминающую появление зловещего магнетизера: при появлении Варфоломея Вера покрывается «внезапной бледностью», взгляд его наполняет ее «страхом, неизъяснимым для нее самой»; кроме того, этот человек уже являлся ей прежде возле церкви, устремляя на нее взор, который «как рана, оставался у нее врезанным в душу». Этот мотив, — предварительное явление «таинственного гостя» героине до реального столкновения, наяву или во сне, — также примечателен в сюжетной схеме: проникновение образа демонического персонажа в сознание героини прежде самой встречи привносит в повествование оттенок роковой неизбежности.

Более подробно он разворачивается в повести Н. А. Мельгунова «Кто же он?» (1831), опубликованной через три года после «Уединенного домика на Васильевском» и также, по мнению некоторых исследователей, претерпевшей влияние гофмановского «Магнетизера»¹. Облик Вашиадана, как две капли воды похожего на умершего возлюбленного Линдиной, служит естественным объяснением сверхъестественной власти «таинственного гостя» над героиней. О магнетизме как ключе к разгадке героя иронично пишет сам автор в послесловии:

Верите ли вы в магнетическую силу взоров? <...> Припомните, какими средствами довел он мою героиню до расслабления, какими неожиданными ударами потряс ее организм².

¹ В исследовании К. В. Головы высказывается точка зрения, что «Вашиадан является обобщенным образом гофмановских магнетизеров» (См: *Голова К. В. Рецепция творчества Э. Т. А. Гофмана в русской литературе первой трети XIX в.: Автореф... дис. канд. филол. наук. Магнитогорск, 2006. С. 16*).

² *Мельгунов Н. А. Для немногих. // Телескоп. 1831. Ч. 3. С. 461.*

Но помимо указанного мотива здесь снова проявляются уже знакомые сюжетные элементы: внезапное появление Вашиадана, его пронзительный взгляд, необъяснимый страх, парализующий окружающих¹ и последующее забвение героиней своего «настоящего» умершего возлюбленного. Загадка природы Вашиадана, вынесенная в заглавие и не разрешенная в повести, не позволяет читателю дать однозначную оценку происхождения его гипнотической власти. Если в «Уединенном домике на Васильевском» намек на то, кем является Варфоломей, дан вполне ясно, то в повести Мельгунова злобещая воля Вашиадана остается почти нейтральной в силу своей необъяснимости.

Трактовка сверхъестественного воздействия «зловещего взгляда» как власти нечистых сил отчасти сближает сюжет о «таинственном госте» с сюжетом о столкновении героя с демоном, который довольно типичен также для фольклорных рассказов. В повести О. М. Сомова «Недобрый глаз» (1833)² сюжетная схема воспроизводит, с одной стороны, характерную для быличек последовательность шагов от появления демона до узнавания его, с другой — уже знакомый набор мотивов, связанных с «таинственным гостем». Неизвестный человек, назвавшийся Лавром Хоробитом³, приходит в дом, его странное поведение вызывает страх присутствующих. Ночью дочерей хозяина преследует его страшный взгляд: «незнакомый гость смотрел на них такими глазами, что холод сжимал им

¹ «Он снова устремил на нас свои огненные взоры. Мы не трогались с места <...>. Это что-то походило на те страшные сновидения, когда человек, не теряя еще памяти, чувствует оцепенение во всех членах <...>. Я видел все происходившее, но язык и члены онемели, и я не в силах был обнаружить ни словами, ни движением моего удивления и ужаса» (См.: Мельгунов Н. А. Кто же он? // Телескоп. 1831. Ч. 3. С. 446–447).

² Порфирий Байский [Сомов О. М.]. Недобрый глаз. Малороссийское предание // Утренняя звезда: Собрание статей в стихах и прозе. Харьков 1833. Кн. 1. С. 3–13.

³ Имя персонажа — Хоробит, — вероятно, производное от «хороба», — то есть «болезнь, хворь». «Недобрый глаз» гостя насыщает болезнь на дочерей (Ср.: Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1991. Т. 4. С. 561).

грудь, захватывал дыхание и оковывал льдом все их составы»¹. Утром, получив отказ от хозяина отдать ему одну из дочерей, Хоробит предлагает девушкам выбрать подарок на память о нем, но каждая, подходя к нему, встречает его взгляд и в ужасе отшатывается. По мере удаления гостя от дома дочери чахнут и к вечеру умирают. В заголовке автор характеризует повесть как «малороссийскую небылицу». Вероятно, персонаж, изображенный Сомовым, имеет свой прототип в хорошо известном автору украинском фольклоре. Хотя сюжетные элементы и мотивы во многом сходны с теми, которые связаны с сюжетами о «таинственном госте», все же бросается в глаза явное отличие: таинственный гость не обладает даром внушения, как магнетизер; он насыляет смертельную болезнь и оцепенелый страх, но не может подчинить себе сознание окружающих. Отгадка, характерная для разоблачения демонического персонажа быличек, подчеркивается автором несколько раз в самом начале: гость не молится Богу, «как принято у православных». Впрочем, самого «разоблачения» в качестве кульминации не происходит: в этом художественно оформленном фольклорном предании герои не предпринимают предупреждающие меры, хотя «странности» гостя замечают с самого начала. Для литературного сюжета поведение демонического персонажа и остальных героев вполне типично: таинственный гость при своем появлении вызывает страх и неприязнь окружающих, посягает на героиню, не встречая серьезного противостояния на своем пути.

В травестированном виде сюжет о таинственном госте-магнетизере разворачивается в повести С. М. Любецкого «Призрак, или Пурпурный плащ»² (1837), опубликованной в сборнике повестей «Вечера на кладбище». Критик «Библиотеки для чтения» обвиняет «серого писателя» в подражании Гофману и Бальзаку, называя автора «Московским *slow'om*»³. Действительно, обилие «спецэффектов» ужасов в тексте придает повести характер бульварной литературы. Но отсылка к Гофману, кажется, возникла у критика не только в связи с репута-

¹ Порфирий Байский [Сомов О.М.]. Недобрый глаз... С. 8.

² [Любецкий С. М.]. Призрак, или Пурпурный плащ // Вечера на кладбище / Соч. Х. М., 1837. Ч. 2. Вечер 4. С. 108–211.

³ Библиотека для чтения. 1837. № 23. С. 9. (7-я паг.).

цией немецкого романтика как «патриарха всех страшных шелестов, всех образов и фигур фантастических», как окрестил его В. Н. Олин¹. Сюжет рассматриваемой повести с комической логикой его построения наводит на мысль о сознательной травестии. Героиня видит во сне незнакомца в пурпурном плаще со страшным взглядом и живет в ожидании его появления наяву. Когда появляется человек из ее сна, она клянется принадлежать только ему. После вынужденного отъезда жениха Лукреция впадает в сомнамбулизм. Внезапно появляется неизвестный никому иностранец-барон в красном плаще, который с помощью магнетизма обещает вылечить больную. Ко всему прочему сходство барона с женихом Лукреции бросается всем в глаза, хотя его взгляд и насмешливая улыбка вызывают неприязнь. В «Таинственном госте» Гофмана Анжелике нашептывают во сне имя графа, — здесь Лукрецию по ночам душит чья-то рука, а голос внушает ей выйти за барона. Назначается свадьба. Далее кульминация гофмановского сюжета также обыгрывается в ироничном ключе: к барону внезапно входят в комнату и видят его лысым, расчесывающим черный парик и сидящим без вставного стеклянного глаза. Мошенник-барон сбегает, оставляя комнату наполненной удушливым дымом, а потом и вовсе застреливается; его красный плащ хоронят на кладбище для самоубийц, а жених с невестой счастливо воссоединяются. Конечно, не стоит забывать, что Любецкий был писателем далеко не первого ряда и стремился писать в духе неистовой словесности и подражать сочинениям известных авторов из коммерческих соображений. Но, похоже, что нарочитое нагромождение легко узнаваемых штампов часто в ущерб логике повествования свидетельствует о травестии, как уже укоренившегося в русской литературе канона².

¹ Литературные прибавления к Русскому инвалиду. СПб., 1838. № 19. С. 374–375.

² А. И. Рейтблат пишет, что с 1830-х гг. Любецкий переходит «к сатирическому бытописательному повествованию, в котором трафаретный романтический сюжет сочетается с подчас колоритными бытовыми зарисовками» (*Рейтблат А. И. Любецкий Сергей Михайлович // Русские писатели: 1800–1917: Биографический словарь. М., 1994. Т. 3: (К–М). С. 435).*

Демонические персонажи литературы романтизма множество раз становились предметом исследования, однако пока не изучены до конца. Выявление новых текстов и литературных взаимосвязей неизбежно будет вызывать новые прочтения, поэтому говорить об однозначном определении персонажного типа «таинственный гость» было бы поспешно. В то же время сужение круга произведений и конкретных характеристик позволяют выделить его среди других демонологических персонажей, так как с этими характеристиками связаны определенные устойчивые элементы сюжета. Наличие внешних описаний, таких как «страшный взгляд», бледность лица, таинственность, характерно для романтического персонажа в целом. Когда к этим описаниям прибавляется гипнотическая власть, служащая рычагом к разворачиванию дальнейшей сюжетной линии, это уже может быть отсылкой к известному произведению. Встраивание дополнительных элементов (внезапное появление гостя, реакция на него других героев и сама интрига с героиней) может свидетельствовать как о перекличке сюжетов, так и об использовании устойчивых художественных штампов. Месмеризм, сыгравший свою роль в истории медицины, оставил яркий след и в художественной литературе. Русское религиозное сознание наделяет неведомую силу гипноза связью с нечистой силой, отчего таинственный незнакомец из жаждущего власти Альбана становится аналогом зловещего Варфоломея, и эти мотивы, подчас смешиваясь в одном повествовании, создают тип персонажа, чье происхождение само по себе может создавать интригу произведения.

О. В. Астафьева
(*Санкт-Петербург*)

**КТО ПОЛОЖИЛ ПОД ЕЛКУ ЩЕЛКУНЧИКА?
(О ТАЙНЫХ УЗАХ, СВЯЗАВШИХ ДЯДЮ
И ПЛЕМЯННИКА В СКАЗКЕ ГОФМАНА)**

Таинственный и мрачный — эти эпитеты традиционно сопутствуют литературной репутации Э. Т. А. Гофмана. Однако его самое известное произведение обычно трактуется как светлая сказка о торжестве любви. Этому немало способствовали последующие интерпретации «Щелкунчика», прежде всего балет П. И. Чайковского, либретто которого основано на «Истории щелкунчика» А. Дюма. Ответ на вопрос, вынесенный в заглавие нашей статьи, в этом вольном пересказе новеллы Гофмана не является тайной. У Дюма все ясно: и кто, и зачем положил Щелкунчика под елку. Куклу Кларе и Фридриху (так зовут героев во французской версии) дарит г. Дроссельмейер, так как дети огорчены, когда папа отнимает у них слишком дорогие механические игрушки. По словам Щелкунчика, расколдованного в финале, дядюшка делает это для того, чтобы через любовь Клары вернуть его к жизни. Загадочный крестный у Дюма заменен на доброго дядюшку, который озабочен судьбами своих племянников, и племяннице из мира реально доверяет спасение племянника из мира виртуального.

У Гофмана все сложнее и таинственнее. Глубину и многозначность образам сказки придают разнообразные символы: цифровые и цветные, мистические и пластические, восходящие к различным культурным традициям и творчески переосмысленные романтической эстетикой. Сокровенный смысл просвечивает сквозь символические образы, лишь обозначая семантическую перспективу. Автор, доверяя своему читателю, лишь намеками приоткрывает завесу тайны — и красноречиво умолкает¹. В «Щелкунчике» фигура умолчания становится одним из важнейших элементов поэтики, корреспондируя со сво-

¹ Так поступим и мы, лишь обозначив значимые цветные и цифровые символы, подробнее остановившись на мистических и пластических.

ей полной противоположностью: откровенным и назидательным проговариванием общеизвестных истин. К ним и относится ответ на интересующий нас вопрос.

Он дан уже в самом начале: конечно, Щелкунчика под елку положил сам младенец Христос. Устами старшей сестры Луизы Гофман напоминает героям и читателям, что «младенец Христос всегда направляет руку родителей, и детям дарят то, что доставляет им истинную радость...»¹ (С. 109). Фриц и Мари «не сомневались, что добрый младенец Христос сиял все своими ласковыми и кроткими глазами и что рождественские подарки, словно тронутые его благодатной рукой, доставляют больше радости, чем все другие» (С. 108–109).

Потому не случайно самым важным рождественским подарком для семилетней Мари станет не платье, не новая кукла, даже не механический замок крестного, а именно щипцы для орехов. Помимо прямой функции (в рождество елка увешана орехами, надо же их щелкать), есть у этого подарка и символическая нагрузка. Для этого важно понять, почему рождественская елка украшается именно орехами. Ключ к истолкованию этого символа в христианской традиции, актуальной для рождественской сказки, дан св. Августином: кожистая мякоть оболочки соотносится с плотью Спасителя и горечью страдания, скорлупа — с деревом креста, ядро — со сладкой сердцевинкой божественного откровения. Если орех — символ Христа, то понятно символическое предназначение Щелкунчика: оно в том, чтобы освободить драгоценное ядрышко и показать девочке истинную радость сострадания, милосердия и жертвенной любви.

Но чью руку младенец Христос направлял, чтобы Щелкунчик оказался под елкой и встретился с Мари? Господина Дроссельмейера? Ответ предсказуемый, не только потому, что на крестном лежит миссия духовного наставничества, но и в свете загадочной связи между ним и игрушкой. Может показаться, что он сам его и сделал, а позднее еще и сочинил сказку, в которой заколдованный Щелкунчик окажется племянником придворного часовщика, тоже г. Дроссельмейера. Однако отец

¹ Гофман Э. Т. А. Новеллы. М., 1983. Здесь и далее новелла цитируется по этому изданию в переводе И. С. Татариновой с указанием страниц в тексте статьи.

говорит о том, что эти щипцы для орехов *куплены* для всех троих детей: значит, не крестный его смастерил. И вряд ли он купил, ведь отношение его к Щелкунчику поначалу не родственному сурово и ревниво. Или — именно родственному ревниво? История взаимоотношений Дроссельмейера-старшего и Дроссельмейера-младшего выстроена в «Щелкунчике и мышинном короле» не только с гофманианской таинственностью, но и с поистине шекспировским драматизмом.

Отсылки к Шекспиру разнообразны. Это и дословные цитаты, как в сцене битвы: подобно Ричарду III, преданному соратниками, Щелкунчик, покинут гусарами Фрица, которые, не желая запятнать мундиры мышиным дерьмом, пятнают свою честь позорным бегством. «В предельном отчаянии» он кричит: «Коня, коня, полцарства за коня!» (С. 120). Есть и не прямые цитаты и аллюзии, вполне опознаваемые, как в случае с «Отелло», ибо, конечно, «она его за муки полюбила, а он ее за состраданье к ним...» Но есть аллюзии и менее очевидные, оставляющие читателю выбор: считать это аллюзией или случайным совпадением. Известно, что Шекспир, описывая конфликт дяди и племянника в «Гамлете», продолжает давнюю литературную традицию сюжетов, в которых отношения владыки и его племянника были сложно замешаны на борьбе за власть и любовь. В том же ряду — истории короля Артура и Мордреда, короля Марка и Тристана и, теперь, — г. Дроссельмейера и Щелкунчика, связанных таинственными родственными узами.

Мари первая замечает странное сходство-несходство между ними, отметив некоторые изъяны в щегольском костюме любимца: «Ведь крестный Дроссельмейер тоже ходит в прескверном рединготе и в смешном колпаке, но это не мешает ему быть милым, дорогим крестным». Кроме того, Мари пришла к заключению, что крестный, будь он даже таким же щеголем, как человек, все же никогда не сравняется с ним по милости» (С. 112).

После того, как Фриц сломал у Щелкунчика зубы, и крестный принял сторону обидчика, Мари публично предпочла «милого Щелкунчика» неказистому крестному. Она

...очень рассердилась, хотя это было совсем на нее не похоже, когда крестный стал смеяться над тем, что она нянчится с таким уродцем. Тут она опять подумала о странном сходстве с Дроссельмейером, которое отметила уже при первом взгляде на человечка, и очень серьезно сказала: «Как знать, милый крестный, как знать, был бы ты таким же красивым, как мой милый Щелкунчик, даже если бы принарядился не хуже его и надел такие же щегольские, блестящие сапожки». Мари не могла понять, почему так громко рассмеялись родители, и почему у старшего советника суда так зарделся нос, и почему он теперь не смеется вместе со всеми. Верно, на то были свои причины (С. 113).

Фигура умолчания в этом случае не только деликатно указывает на детскую непосредственность, но и приоткрывает завесу тайны. С первых минут в отношения персонажей вводится мотив соперничества и ревности, заданный бесспорным превосходством Щелкунчика: на его стороне не только юность, но и миловидность, и гусарский костюм, и сапожки, атрибут мужественности (вспомним: в сказке про твердый орех Кракатук для спасения принцессы нужен юноша — еще не брившийся и не носивший сапог). Крестный готов высмеять привязанность Мари к уродцу, и это тем более странно, что посмеивается над «уродцем Щелкунчиком» персонаж с далеко не безупречной внешностью. Дроссельмейер-старший наделен знаменательными чертами:

Старший советник суда Дроссельмейер не отличался красотой: это был маленький, сухонький человечек с морщинистым лицом, с большим черным пластырем вместо правого глаза и совсем лысый (С. 108).

Маленький, сухонький, лысый и морщинистый: эти детали внешности призваны подчеркнуть мужскую неполноценность. Одноглазость — примета иного плана, чем отсутствие мужественных атрибутов.

Символика слепоты амбивалентна. С одной стороны — это символ незнания и «ослепления», а с другой — беспристрастности, пренебрежения к внешнему миру и сосредоточения на «внутреннем свете» (среди великих слепцов — прорицатели, мудрецы и поэты). Наш персонаж слеп на один глаз. Гофман

задает поэтику двойного видения, делая героя одноглазым. Может быть, советник суда слеп — и не видит очевидного, того, что детям собственные фантазии и послушные им игрушки милее сложных механизмов, заведенных раз и навсегда? Но, с другой стороны, именно ему, часовщику, дано видеть по-детски доверчиво и по-взрослому мудро, на грани времен (в полночь? в Рождество? между детством и отрочеством, — ведь Мари семь лет?), устранять грань пространственную, грань между тайным и явным, миром реальным и миром мечты. На часах в доме Штальбаумов красуется сова (не крестный ли их сделал? но уж чинил-то точно он!). Эта фигура тоже символична: дневная слепота искупается ночной зоркостью. Так и советник суда существует в сказке в двух ипостасях: дневной и ночной, и эта ночная, таинственная ипостась связана с оборотничеством, превращением в сову.

Поначалу поведение героя противоречит образу доброго крестного, созданному на первой странице сказки. Он дарит детям механическую игрушку, раздраженно выговаривает Фрицу за желание войти в нее, а затем и вовсе осуждает «неразумных детей» за отсутствие интереса к замысловатому механизму. Потом, когда Фриц задаст Щелкунчику работу не по силам, крестный занимает сторону обидчика и высмеивает Мари, пожалевшую раненого. И Щелкунчик не останется в долгу.

Когда Мари устраивает его на ночлег, девочку пугает недобрая гримаса на лице любимца, появившаяся при упоминании крестного. Чем вызвана она? Насмешкой над ним? или над самой Мари? зарождающейся ревностью? Или тем, что нам еще предстоит узнать?

Когда она упомянула имя Дроссельмейера, Щелкунчик вдруг скорчил злую мину, и в глазах у него сверкнули колючие зеленые огоньки. Но в ту минуту, когда Мари собралась уже настоящему испугаться, на нее опять глянуло жалобно улыбающееся лицо доброго Щелкунчика, и теперь она поняла, что черты его исказил свет мигнувшей от сквозняка лампы (С. 115).

Этот момент важен: героиня сама подсказывает двойную мотивировку последующих событий, реалистическую и фанта-

стическую. Все чудеса, привидевшееся Мари, можно объяснить. Начало видений вызвано игрой теней в полутемной комнате, а их продолжение — то ли сон, то ли бред больного ребенка. Нет ничего невероятного в том, чтобы в полутьме увидеть в фигуре совы на часах сходство с крестным-часовщиком. И сравнение Дроссельмейера с Щелкунчиком объяснимо: советник суда недаром был ласков и добр к детям советника медицины. Благодаря ему Мари уже давно поняла, что внешность — не главное, и вспомнила о Дроссельмейере, когда разглядывала неказистую куклу «с ласковой улыбкой на алых губах», чье лицо «светилось добродушием» (С. 112). А крестный, поначалу подтрунивавший над девочкой, которая предпочла его сложному механизму уродливого человечка, не посмел огорчить больную крестницу и не только починил игрушку, но и сочинил про нее сказку. Сказку, в которую включил и детали бредовых видений Мари, и часть своей биографии, своих кузена и племянника, живущих в Нюрнберге. Это и объясняет появление юноши в финале: он хочет познакомиться с крестниками своего дяди. А мышинный король и Конфетенбург — это типичные детские сновидения, порожденные страхами и мечтами.

Но в повествование введено немало деталей, которые эту дневную, реалистическую мотивировку даже ночных событий не позволяют считать единственно возможной. Потому вернемся к тайне отношений дяди и племянника, которую создает Гофман при помощи символов и умолчаний.

В портретах героев важная роль отведена не только физическим данным, но и костюму. Именно гусарский *фиолетовый* доломан, рейтузы и сапожки приводят девочку в восторг: любят женщины военных...

По щегольской одежде сразу было видно, что это человек благовоспитанный и со вкусом. На нем был очень красивый блестящий фиолетовый гусарский доломан, весь в пуговичках и позументах, такие же рейтузы и столь щегольские сапожки, что едва ли доводилось носить подобные и офицерам, а тем паче студентам; они сидели на субтильных ножках так ловко, будто были на них нарисованы (С. 111).

У Щелкунчика, «любимца», впервые явившегося Мари в главе третьей, — налицо все атрибуты мужества, задана его сюжетная функция: герой-воин. Одежда крестного под стать его неказистой внешности и обыденным, с точки зрения детей, занятиям. Это *желтый* чиновничий сюртучок, сменяемый, когда он приходит чинить часы, на *голубой* передник. Но чиновник, сменив костюм, становится не просто часовым мастером, управляющим временем, а Мастером-Дemiургом в им самим творимом мире. Ему удается то, о чем дети только мечтают: попасть и в кукольный замок, и в сказку. *Желтые* полы сюртука оборачиваются крыльями *золоченой* совы на часах, предрекающих *срок* решительной битвы добра и зла. Время и место ее символичны: в рождественскую ночь, под полночный скрежет часов, у стеклянного шкафа. Стеклянная стенка шкафа — еще один значимый символ. Это грань миров, и важно, что она прозрачна. Однако видеть — еще не значит войти, для того чтобы эту грань преодолеть, девочка должна принести жертву. Игрушечный мир оживет тогда, когда Мари, разбив стекло, прольет туда свою кровь. Игрушки под предводительством Щелкунчика пытаются дать бой мышиному войску. Мари, со своей туфелькой, придет на помощь гибнущему герою и потеряет сознание.

Очнувшись, девочка упрекает крестного в том, что это он вызвал мышиною короля и не помог ее любимцу, что он виноват в ее ране; а Фриц замечает, что, починив Щелкунчика, крестный лишил его сабли. Почему? Дроссельмейер — мастер на все руки, он создает разные миры — и механические, и сказочные. В механический замок, восхитивший взрослых, но показавшийся детям скучным своей монотонностью и предсказуемостью, он пустил только себя! Но в сказке, в случае с Мари и племянником-Щелкунчиком, он творит не механическую куклу, Пирлипат-Кошпелию, а Галатею, живую деву, способную жертвенно любить, и юношу, способного отстоять в бою свою честь и жизнь спасительницы. Крестный ведет своих юных героев трудным путем взросления, на котором все зависит только от них. Потому он ставит их перед серьезными испытаниями и трудным выбором, заставляя защищать друг друга. Потому и сказка, которую рассказывает г. Дроссельмейер, плохо кончается (она занимает три главы, с 7-ой по 9-ую) Такая сказка убедительно поясняет детям эффект катарсиса:

Мари не желает мириться с плохим концом, с неблагодарностью Пирлипат, с необратимым уродством Щелкунчика, она возьмет его под свою опеку и силой любви готова вернуть к жизни!

И снова, как в начале сказки, говоря о духовном смысле рождественских подарков устами Дроссельмейера, отвечающего на упреки Мари, Гофман напрямую и, кажется, без тени иронии, повествует о чистоте детской души, о смысле любви и жертвы — в самой короткой главе, имеющей знаменательный № 10 и столь же знаменательно названной «Дядя и племянник»:

Ах, милая Мари, тебе дано больше, чем мне и всем нам. Ты, как и Пирлипат, — прирожденная принцесса: ты правишь прекрасным, светлым царством. Но много придется тебе вытерпеть, если ты возьмешь под свою защиту бедного уродца Щелкунчика! <...> Знай: не я, а ты, ты одна можешь спасти Щелкунчика. Будь стойкой и преданной (С. 135).

Показательна реакция родителей Мари на эти слова. Отцу, советнику медицины, они показались столь странными, что он щупает у гостя пульс. А вот его супруга задумчиво заметила: «Я догадываюсь, что имеет в виду господин Дроссельмейер, но выразить это словами не могу» (С. 135). Как часто бывает в этой сказке, умолчание приоткрывает завесу тайны. Читатель может догадаться о давней любви Дроссельмейера к жене своего друга. Не потому ли так трогательно привязан он к ее детям, не потому ли так грустна его сказка, в которой бедному уродцу отказано в любви? А вот Мари, следуя советам крестного, готова всем пожертвовать ради любимца. Именно она своей верой и любовью помогает одолеть врага: из ее рук примет Щелкунчик победоносную саблю и в новом бою вернет себе царство, куда и пригласит свою спасительницу.

Еще одна тайна: кто это царство сотворил? Крестный — своей фантазией? Мари, увидев озеро с лебедями, готова поверить в это:

Ах, — в восторге воскликнула Мари, — да ведь это же то самое озеро, что как-то пообещал мне сделать крестный! А я — та самая девочка, что должна была забавляться с миленькими лебедями.

Но юный герой настроен скептически:

Щелкунчик улыбнулся так насмешливо, как еще ни разу не улыбался, а потом сказал: — Дяде никогда не смастерить ничего подобного. Скорее вы, милая мадемуазель Штальбаум... Но стоит ли над этим раздумывать! (С. 142).

И хотя Щелкунчик многозначительно умолкает — мы задумаемся над его словами. Перед нами — два финала одной истории. Свою сказку крестный творит из грустной реальности, она пропитана запахом колбас и жареного сала, ядовитыми испарениями азиатских болот и дворцовых интриг, населена неблагодарными владыками, неверными слову принцессами, взрослыми, манипулирующими детьми, и даже — звездочетами, ошибающимися в благоприятных прогнозах судеб для обоих сказочных Дроссельмейеров. В этой сказке никто не полюбит бедного уродца. Красота в этой сказке — кукольная, механическая и неестественная. Однако простодушная Мари готова восхищаться прелестью Пирлипат, не видя иронии в том, что вернуть ей красоту пытаются, разобрав на составляющие части. Ведь дети играют в куклы и любят их!

Во время плаванья по озеру, увидев на водной глади милое девичье личико, Мари принимает его за сказочную принцессу.

Но Щелкунчик печально вздохнул и сказал: — О бесценная мадемуазель Штальбаум, это не принцесса Пирлипат, это вы. Только <...> ваше собственное прелестное личико ласково улыбается из каждой волнь» (С. 143).

Зеркало — важный символ романтической поэтики. Мари видит свое отражение в зеркале вод, по которым плывет с освобожденным героем. Продолжение сказки крестного — это зеркало, отражение ее чистой души. Уже на первой странице она мечтала не просто о лебедях, а о том, что будет с ними делиться своим любимым лакомством (трезвый Фриц обрывает ее замечанием: лебеди не едят марципана! Но Мари-то ест!). Потому и материал, из которого она сотворит свою сказку, будет сладок, и Творец в нем будет назван кондитером, и одно его упоминание заставит сладких человечков задуматься, из

чего и для чего они сотворены. В мире детской мечты, в зеркале ее сказки, все завершилось по сказочным законам — герой одолел зло в честном бою и правит в достойном его королевстве, так что звездочет и гороскопы реабилитированы. Любовь сотворила чудо.

Но взрослые не хотят в это поверить. Папенька-медик, защищавший игрушечного Щелкунчика от Фрица, не сочувствовавшего пострадавшему на службе, проверявший пульс у Дроссельмейра-сказочника, на рассказы Мари реагирует сурово, запрещая говорить об ожившем Щелкунчике:

Послушай, Мари, оставь раз навсегда выдумки и глупые шутки! И если ты еще раз скажешь, что уродец Щелкунчик — племянник твоего крестного, я выброшу за окно не только Щелкунчика, но и всех остальных кукол, не исключая и мамзель Клерхен (С. 148).

И даже крестный на призывы подтвердить свое родство с героем, нахмурившись, бормочет: «Глупые выдумки!» Так происходит превращение Мари, кроткой девочки и послушной дочери, в тихую мечтательницу, не смеющую ни с кем поделиться волшебными грезами, но и не готовую расстаться с ними.

Кажется, ей все же удастся соединить мечту и реальность. Важно правильно выбрать место и время. Крестный опять у часов, а Мари у стеклянного шкафа с игрушками, где все и началось. Но теперь — уже не в полночь, а в полдень, в дневной реальности, признание в любви к герою, потерявшему красоту, которого она не отвергла бы — творит чудо! Под сердитый (или ревнивый) крик Дроссельмейера о глупых выдумках раздается грохот, и Мари опять теряет сознание. А подняв глаза, видит довольного крестного, снова надевшего *желтый* сюртучок, который представит ей своего племянника из Нюрнберга в *красном* кафтане.

И подарки, которые юноша привез крестникам дяди, и умелое щелканье орешков, и его собственное признание не должны оставить и тени сомнения: это преображенный Щелкунчик.

О бесценная мадемуазель Штальбаум, взгляните: у ваших ног счастливый Дроссельмейер, которому на этом самом месте вы спасли жизнь. Вы изволили вымолвить, что не отвергли

бы меня, как гадкая принцесса Пирлипат, если бы из-за вас я стал уродом. Тотчас же я перестал быть жалким Щелкунчиком и обрел мою былую, не лишённую приятности наружность. О, превосходная мадемуазель Штальбаум, осчастливьте меня вашей достойной рукой! Разделите со мной корону и трон, будем царствовать вместе в Марципановом замке (С. 149–150).

Финал предсказуем, он соответствует сказочной традиции, и здесь нет ничего таинственного, никаких умолчаний, все сказано прямо:

Рассказывают, что через год он увез ее в золотой карете, запряженной серебряными лошадьми, что на свадьбе у них плясали двадцать две тысячи нарядных кукол, сверкающих бриллиантами и жемчугом, а Мари, как говорят, еще и поныне королева в стране, где, если только у тебя есть глаза, ты всюду увидишь сверкающие цукатные рожи, прозрачные марципановые замки — словом, всякие чудеса и диговинки (С. 150).

Однако невероятное количество кукол и драгоценностей недвусмысленно отсылает нас к миру детских фантазий. И тогда возникает сомнение: а не есть ли и этот счастливый конец — лишь нежная греза Мари, которой не с кем и слова сказать о своем волшебном сладком царстве... А ей так хочется, чтобы сказка стала былью! Сказка, в которой так и останется тайной: кто положил под елку Щелкунчика. Важно лишь то, что заколдованный рыцарь, неведомыми, но неотвратимыми путями оказался у рождественской елки, где нашел свою спасительницу, чтобы подарить ей любовь и царство в придачу!

Так, используя композиционный прием «текст в тексте», Гофман выстраивает сложную систему зеркал-отражений, бесконечно и таинственно множащихся. И все неразделимо переплелось — сон и греза, двойники и маски, детская мечта и реалии взрослого мира. Завершая повествование, автор снова напомним о таинственной грани миров, о той чудесной стране, где и поныне правит Мари, сказочной сладкой стране, увидеть которую можно, «только если у тебя есть глаза...»

Рождественский сюжет, приобщение к тайне жертвенной любви, с которого мы начали наши размышления, — не ис-

ключает иных толкований этой сказки. Многие загадки так и останутся нераскрытыми, конфликты — неснятыми. И в дальнейших интерпретациях «Щелкунчика» вновь будут актуализироваться и роль крестного в воспитании Мари, и романтические отношения крестницы и ее наставника, и странные отношения между Дроссельмейером и Щелкунчиком, и таинственное взаимопроникновение мечты и жизни. Эту недосказанность и драматизм сказки Гофмана, словно минуя упрощенное либретто, поддерживает Чайковский, создавая музыку, в которой душу рвут совсем не кукольные страсти. Балетмейстеры пытаются воплотить звучащие в музыке и заданные Гофманом темы детства и взросления, жажды любви, столкновение мечты с действительностью, а еще — страстного порыва за пределы реальности.

Потому в заключении упомянем две постановки, осуществленные теми, кто этот прорыв совершил, не пожелав оставаться послушной куклой. Р. Нуриев и М. Барышников, — оба они не только поставили своего «Щелкунчика», но и станцевали Принца, того, кто сбрасывает уродливую маску и оковы действительности. Для нашей темы важно, как распределены в этих спектаклях роли между исполнителями.

В версии Нуриева, которую критики называют «фрейдистской», партии Дроссельмейера и Принца отданы одному танцовщику. Хореограф анализирует романтические отношения юной крестницы и ее наставника, переход от детства к взрослению, пробуждение женственности. Крестный с Мари, еще ребенком, обращается галантно, как с девушкой, потому не удивительно, что именно он оказывается прообразом ее фантазий. А может, он сам захотел стать этим видением? Об этом свидетельствует сцена преображения, в которой Щелкунчик-Принц почти повелевает Мари, гипнотически притягивая ее к себе. Это не только ее, но и его сон. Сон, где ущербный старик (у Нуриева не только одноглазый, но и хромающий) превращается в прекрасного принца, взлетающего над своей прежней оболочкой.

Тема полета, порыва актуальна и для Принца Барышникова. В его версии один исполнитель танцует и Принца, и Щелкунчика. Угловатые движения куклы сменяются прорывом к иному бытию; над своей судьбой он взлетает, защищая Мари от мышей, и уже тогда расстается с кукольной пластикой, а

потом трогает преображенное лицо, расставшись и с уродливой маской благодаря Дроссельмейеру. У Барышникова это — самостоятельная и очень значимая партия в исполнении Александра Минца. В начале спектакля — кукловод, почти волшебник, он начинает ворожить — и сказка оживает. Он дарит Щелкунчика Мари, он будет рядом с героями в минуту опасности, он опекает их хрупкие отношения, и знаменитое адажио, традиционно представленное как дуэт, у Барышникова превращается в трио. Дроссельмейер мягко, но настойчиво уводит в финале Мари от Щелкунчика, от сновидения — к реальности. По свидетельству хореографа, он и задумал своего «Щелкунчика» ради Дроссельмейера, который рассказывает историю о первом соприкосновении девочки с взрослой жизнью. Бывают странные сближения: Дроссельмейер-Минц освобождает Щелкунчика-Барышникова, превращая его в Принца. Известно, что именно А. Минц помогал Барышникову в его «побеге» на запад, а секретным именем Барышникова во время этих приготовлений было «маленький принц».

И. В. Мотеюнайте
(Псков)

**О ТАЙНЕ ЮРОДСТВА:
МЕЖДУ ЧУДОМ И СУЕВЕРИЕМ
(«МАЛЕНЬКАЯ ОШИБКА» Н. С. ЛЕСКОВА)**

Н. С. Лесков часто использовал для своих сюжетов фантастические / мистические / сверхъестественные события. Это побуждает исследователей определять специфику лесковского изображения тайны / чуда и даже типологизировать его сюжеты, на них основанные. Наиболее характерны для писателя такие, в которых происшествие, воспринимаемое сверхъестественным, рационально объясняется («Привидение в Инженерном замке», «Дух госпожи Жанлис» и др.). Настоящее чудо он обычно видел в способности человеческой души к преобразению («На краю света»). Добиваясь занимательности рассказа, Лесков, действительно, часто опирался на различные поверья, мифы, легенды и использовал жанровые черты сказки, новеллы, анекдота, готического романа.

Вместе с тем, в своих рассказах он использовал и особую повествовательную композицию: в экспозиции, вводящей какую-то острую тему, обсуждается смысл поговорки, поверье, общественное убеждение и т. п., а собственно сюжет рассказывает о происшествии, иллюстрирующем поднятую тему, причем, как правило, полемически: все думают, что..., но вот вам жизненное доказательство, что на самом деле это не так. Введение рассказчика, который приводит конкретный пример из жизни, позволяет совместить мистику со сферой обыденности, о чем предупреждает читателя, например, подзаголовок рассказа «Александрит»: «Натуральный факт в мистическом освещении»¹. В образ слушателей, которые обычно пунктирно намечены, обязательно вводится «голос» в обсуждение темы, поднимающий проблему «верификации» чудесного. Предлагая в рассказе своеобразную модель диалога, писатель повышает значимость собственно повествования, вынуждая читателя сосредоточиться на восприятии сверхъестественного, а не на са-

¹ Лесков Н. С. Собр. соч.: В 12 т. М., 1989. Т. 7. С. 395.

мом его существовании. Объясняя свой интерес к мистике, Лесков признавался в «Белом орле»:

В том, что «есть вещи, которые не снились мудрецам», я не сомневаюсь, но как такие вещи кому представляются — это меня чрезвычайно занимало. И в самом деле субъективность тут достойна большого внимания¹.

Закономерно поэтому, что к сфере таинственного Лесков причислял и парапсихологические явления, активно интересуясь загадками человеческой психики и неоднократно обсуждая, например, спиритические сеансы. Рассказу «Александрит» предпослан эпиграф из Н. И. Пирогова:

В каждом из нас, окруженном мировыми тайнами, существует склонность к мистицизму, и одни из нас, при известном настроении, находят сокровенные тайны там, где другие, кружась в водовороте жизни, находят все ясным. Каждый листик, каждый кристалл напоминает нам о существовании в нас самих таинственной лаборатории².

Подобная перефокусировка внимания с явления на его восприятие отражена в рассказе «Маленькая ошибка», впервые опубликованном в № 43 «Осколков» за 1883 г.

В нем использована излюбленная писателем композиционная схема. Обсуждаемый вопрос — о вере и неверии в сверхъестественные способности, в частности, московского чудотворца Корейши. Рассказ имеет подзаголовок «Секрет одной московской фамилии»³, и его сюжет обнажает двусмысленность этого секрета. В почтенном семействе родители обеспокоены бездетностью старшей дочери Капитолины, которая замужем за просвещенным и успешным художником. Мать обращается за помощью к почитаемому ею юродивому Ивану Яковлевичу Корейше, подав ему записку. Позже, узнав о беременности средней незамужней дочери Катерины, она проверяет поданную записку и обнаруживает там ошибку в имени, допущенную ее подателями. Дело благополучно разрешается благословением

¹ Лесков Н.С. Собр. соч.: В 11 т. М., 1956–1958. Т. 7. С. 6.

² Лесков Н.С. Собр. соч.: В 11 т. Т. 7. С. 39.

³ Лесков Н.С. Собр. соч.: В 11 т. Т. 7. С. 252.

согрешивших молодых. Под фамильным секретом, таким образом, можно понимать добрачную связь средней дочери. Но в рассказе секрет — это «маленькая ошибка» юридивого, хотя его исполнившаяся (правда, ошибочно) молитва остается для героев «чудом».

Анекдотичному сюжету придает остроту аллюзия на современность, на Корейшу. Его имя постоянно звучало в периодике с осени 1860 по осень 1862 г.; еще в 1863 г. его обсуждает А. Григорьев как явление вполне живое, а «Время» упоминает в ряду современных событий¹. Лесков мог узнать о Корейше из московских газет, когда находился в Москве: похороны юридивого в сентябре 1861 г. были очень шумными и широко освещались в прессе, а Лесков уехал в Петербург лишь в декабре этого года. «Северная пчела» неоднократно упоминала о Корейше, правда, до того, как Лесков стал там сотрудничать. Среди источников сведений о московском пророке следует назвать ряд выступлений И. Г. Прыжова, в том числе его статью «Житие Ивана Яковлевича, известного пророка в Москве» в № 34 «Нашего времени» за 1860 г., а также «Очерки Москвы» Н. Скавронского (А.С. Ушакова) (1862). Своеобразный материал предоставляли и художественные произведения: «Юность» Л. Н. Толстого (1857), комедия А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» (1868), «Бесь» Ф. М. Достоевского (1872), где одним из прототипов героя романа, Семена Яковлевича, был Корейша.

Существенно, что в «Маленькой ошибке» Лесков упомянул Корейшу в 1883 г., когда поутихли споры о том, больным ли, шарлатаном или святым являлся знаменитый Иван Яковлевич. Однако его имя уже обросло различными ассоциациями. Именно они могли в не меньшей степени, чем сам герой, стать предметом художественного осмысления Лескова.

Что это за ассоциации? Первый биограф Лескова, А. И. Фаресов, говоря об интересе писателя ко всему сверхъестественному и неведомому, который пробудился у него в конце 1860-х гг., со слов самого Лескова, упоминает в одном ряду непознаваемое и его нигилистическое отрицание: тогда тот «перезна-

¹ См. об этом подробно: *Мотелюнайте И. В.* Споры об Иване Яковлевиче Корейше и восприятие юродства // Русская литература. 2005. № 3. С. 123–131.

комился с массой лиц», занимавшихся «усиленно спиритизмом, магнетизмом, божественными вдохновениями и поруганием нигилистов»¹. Забегая вперед, скажу, что в сознании писателя связанность проблематики мистических явлений и их общественной (сословной) оценки оставалась неизменной и в 1880-е гг. В течение 1860-х гг. во всех публицистических текстах о Корейше в фокусе внимания авторов был не он сам, а его почитатели. Поведение его поклонников, московских простолудинов описывалось всегда иронично. За исключением близких к церкви архимандрита Феодора (Бухарева) и В. И. Аскоченского, начиная с выступления Прыжова, авторы просвещенного сословия с большей или меньшей долей насмешки описывали посетителей старца. Например, «Стих на похороны Ивана Яковлевича» в «Развлечениях», который пародировал «Умиряющего Тасса» К. Н. Батюшкова, заканчивался словами:

Да, плачьте, бедные, о том, кого уж нет,
Кто дорог был равно для малых и великих;
Но плачьте и о том, что просвещенья свет
Еще не озарил понятий ваших диких!²

У Лескова, так же как у Толстого и Островского, Иван Яковлевич — внетекстовый персонаж, и его функция, кроме сюжетной³, — дифференцировать героев. Они, правда, из однородной социальной среды, но относятся к юридическому разному: есть и слепые поклонники Корейши, и «не прилегающие» (Лесков) к нему люди.

Авторскую оценку проясняет жанровая специфика «Маленькой ошибки», включенной в цикл святочных рассказов. Интересующий нас жанровый канон описан самим Лесковым в «Жемчужном ожерелье»:

¹ Фаресов А. И. Против течений: Н. С. Лесков. Его жизнь, сочинения, полемика и воспоминания о нем. СПб., 1904. С. 82.

² Гиацинт Тюльпанов. Похороны Ивана Яковлевича // Развлечения. 1861. № 11 (36) (сентябрь). С. 128.

³ Ее, как основную, выделяет в своей работе В. И. Мельник: Мельник В. И. Иван Яковлевич Корейша в русской литературе: Художественный образ и духоносная личность // Роман-журнал XXI век. М., 2004. №№ 11–12. С. 102–107.

От святочного рассказа непременно требуется, чтобы он был приурочен к событиям святочного вечера — от рождества до крещения, чтобы он был сколько-нибудь фантастичен, имел какую-нибудь мораль, хоть вроде опровержения вредного предрассудка, и, наконец — чтобы он оканчивался непременно весело¹.

Включая «Маленькую ошибку» в цикл, Лесков изменил одну фразу: вместо первоначального: «в одной благоразумной компании, было говорено о вере и неверии» он дописал: «Вечерком, на святках, сидя в одной благоразумной компании, было говорено о вере и неверии»². То есть, он ввел тему «святочной беседы». Важность для Лескова способа рассказывания о чудесах доказывается, в частности, посвящением рассказа «Жемчужное ожерелье» (в котором и говорится о сюжетном каноне): «Посвящается *беспримерному мастеру рассказывать*, Ивану Федоровичу Горбунову» (Выделено мною. — *И. М.*)³ В «Маленькой ошибке» к святкам отсылает только время рассказа (двадцать лет спустя после смерти чудотворца); значит, не собственно события (никак не датированные), а рассказ о них призван, в соответствии с требованиями жанра, «иметь какую-нибудь мораль», суть которой дважды уточнена в тексте как «опровержение предрассудка».

Какой же предрассудок имел в виду Лесков в «Маленькой ошибке»? Рассмотрим оценки автора, повествователя и героев. Слова заглавия «маленькая ошибка» повторяют выражение повествователя, «степенного московского человека», из последнего абзаца рассказа: «Так Ивана Яковлевича маленькую ошибку и прикрыли»⁴. Называя Корейшу «покойным чудотворцем» в первой главе, он, однако, сомневается в этой характеристике, лишь повторяя слова тетушки. Слово «ошибка» появляется в ее речи в третьей главе: взглянув на поданную юродивому записку, «тетушка <...> мало ума не решилась. <...> всё вышло по ошибочному молению, потому что на место

¹ Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11 т. Т. 7. С. 433.

² Там же. С. 542.

³ Там же. С. 563.

⁴ Там же. С. 259.

рабы Божией Капитолины, которая замужем, там писана раба Катерина, которая еще незамужняя, девица»¹.

Во второй главе рассказчик сначала называет юродивого «невнятным», но заканчивает главу утверждением, что молитвы пророка сбылись, хоть и не так, как ожидалось. С точки зрения здравого смысла, не только запись слов тетушки приближенными юродивого, но и поступок Катерины, беременность которой объяснена, разумеется, совершенно рационально, и даже желание отца избить Корейшу, можно расценить как ошибки. Однако в тексте рассказа ошибочным признается только молитва юродивого, несмотря на его действительность. Иван Яковлевич, обладая могущественным даром, остается в статусе «невятного чудотворца». «Степенный московский человек», продемонстрировав недоверие к предсказаниям юродивого, отчуждается от слепо верящих тому героев, но в конце, повторяя слова героини об ошибке старца, признает ее позицию правомерной.

Так же оценивает Ивана Яковлевича и герой-протагонист — зять-художник. Его разумность (он выяснил, кто, действительно, виноват в «неправильно вымоленной» беременности Катерины и примирил ее отца с будущим мужем девушки) заключается и в терпимости к предрассудкам. Исправляя «ошибку» чудотворца, молодой художник не возмущается дикостью родителей жены, а мудро использует их же убеждения. Не пытаясь переубедить тестя, он воздействует на него с учетом воззрений последнего, предупреждая, что Иван Яковлевич может так же «помолиться» за младшую, тоже незамужнюю, дочь.

«Веселое окончание» этого святочного рассказа заключается в благополучной судьбе средней дочери, сватовстве к младшей и в сохранении в тайности ошибки юродивого, как квалифицируют ее герои и повествователь. Суть последнего обстоятельства заключается в том, что неразоблачение Корейши признается благом. Таким образом, в рассказе Лескова можно увидеть художественный ответ русским публицистам, насмеявшимся над простодушными и неразвитыми почитателями московского юродивого. Вера в сверхъестественные способности людей есть предрассудок, по логике сюжета рассказа. Од-

¹ Там же. С. 255.

нако повествование, рассказывание демонстрирует, что убеждение в возможности его искоренить — тоже заблуждение, своеобразный предрассудок другого социального слоя. Такая оценка Корейши оказалась ближе всего позиции Свт. Игнатия (Брянчанинова), считавшего молитвы о житейских нуждах небогоугодными, однако осудившего выступления Прыжова за резкость и неуважение к человеку.

Добавлю, что тайна в записке — мотив, встречающийся не только в «Маленькой ошибке», но и в «Духе госпожи Жанлис», в «Шерамуре», в «Таинственных предвестиях» и во многих других произведениях Лескова. Общим местом в этих рассказах становится сложность расшифровки послания. Этот мотив формирует в творчестве Лескова отношение к дешифровке письма как к потенциально таинственному, возможно, даже мистическому процессу из-за непредсказуемости результата.

Характерна его реакция на высказанное Е. П. Блаватской желание опубликовать ее перевод окончания романа Ч. Диккенса «Тайна Эдвина Друда», написанного медиумом Т. П. Джемсом под диктовку духа Диккенса. Лесков узнал об этом предложении от А. Н. Аксакова и опубликовал в «Русском мире» две заметки под названием «Роман, дописанный мертвецом» (в № 312, от 13 ноября 1874 г.) и «Окончание романа Диккенса, написанное его духом» (в № 320, от 21 ноября 1874 г.)¹. В этих анонсах говорится, что «роман дописан Диккенсом после его смерти медиумическим способом», и «окончание “Тайны Эдвина Друда”, по уверению американского корреспондента, известного нам лица, написано медиумом под диктовку вызванного духа усопшего Диккенса». Экзотический способ получения текста этого романа обеспечит, по Лескову, издателям коммерческий успех.

Этот случай позволяет говорить о том, что мотив переданной записки у Лескова играет не только сюжетную роль; вариативность способов получения текста коррелирует в сознании писателя со сложностью его дешифровки. В «Шерамуре»

¹ См. об этом подробнее: Заметки Н. С. Лескова о продолжении романа Ч. Диккенса «Тайна Эдвина Друда» Публикация, подготовка текста и комментарии А. Д. Тюрикова URL: http://art-roerich.org.ua/sites/default/files/blavatska/Leskov_Drud.pdf (дата обращения — 04.04.2017).

рассказчик расшифровал записку с трудом, но правильно, и это позволило ему атрибутировать ее юродивому герою. В «Маленькой ошибке» – толковальщицы сумели расшифровать даже совершенно невнятные слова: «Есть убо небо небесе; есть небо небесе». Этот странный ответ Ивана Яковлевича «подсказчицы» толкуют, можно сказать, бесприоречно: батюшка велит де несостоявшемуся отцу молиться. Тетушка восхищена прозорливостью старца, а повествователь демонстрирует читателям ее простодушие. В распоряжении Лескова были примеры действительных ответов Корейши. Даже у Прыжова, главного «развенчателя» юродивого, приведены вполне поддающиеся разумному истолкованию фразы. Лесков же использовал особенно невнятные слова юродивого, сделав его ответ намеренно бессмысленным, потому что в фокусе его внимания был не он сам, а читатели послания.

Использование аллюзии на юродивого в данном случае более чем правомерно: подвиг юродства — едва ли не самое мощное и живучее в культуре доказательство ограниченности человеческого ума, он утверждает присутствие, так сказать, принципиально непознаваемого, таинственного на земле. Начиная с 1913 г. этот подвиг исследователями юродства называется «сверхъестественным»¹, потому что утверждает непознаваемое необходимой составляющей человеческой жизни. Особенно актуальным это явление становится в эпоху торжества рациональности, указывая на односторонность подобного способа общения с миром, ограничивающего представления о человеческом сознании.

В этом Лесков наследует отечественную традицию. В своем предисловии к публикации цикла святочных рассказов в VII томе собрания сочинений (СПб., 1889) он объясняет, что из них «только немногие имеют элемент чудесного — в смысле сверхчувственного и таинственного. В прочих причудливое или загадочное имеет свои основания не в сверхъестественном или сверхчувственном, а истекает из свойств русского духа и тех общественных веяний, в которых для многих, — и в том

¹ *Алексий (Кузнецов)*. Юродство и столпничество. СПб., 1913; *Недоспасова Т. А.* Русское юродство XI–XVI веков. М., 1997.

числе для самого автора, написавшего эти рассказы, заключается значительная доля странного и удивительного»¹.

Таким образом, рассказ Лескова «Маленькая ошибка» показывает, что, с одной стороны, юродство как национально специфическое явление имеет немалый художественный потенциал, поскольку невозможность его рационального объяснения указывает на многогранность, сложность и в этом смысле некоторую таинственность самого человеческого сознания. А с другой стороны, воплощение тайны в художественном тексте может быть теснейшим образом связано с интересом писателя к человеческой субъективности, отраженной в прихотливости его восприятия; Лесков для его отражения прибегает к сложной структуре повествования.

¹ Лесков Н.С. Собр. соч.: В 12 т. М., 1989. Т. 7. С. 440.

В. А. Кошелев
(Арзамас)

«ВЕЛИКАЯ ТАЙНА», КОТОРОЙ НЕ БЫЛО (РЕЧЬ ДОСТОЕВСКОГО О ПУШКИНЕ)

Вот финал знаменитой «пушкинской речи» Ф. М. Достоевского (1880):

Если бы жил он дольше, может быть, явил бы бессмертные и великие образы души русской, уже понятные нашим европейским братьям, привлек бы их к нам гораздо более и ближе, чем теперь, может быть, успел бы им разъяснить всю правду стремлений наших, и они уже более понимали бы нас, чем теперь, стали бы нас предугадывать, перестали бы на нас смотреть столь недоверчиво и высокомерно, как теперь еще смотрят. Жил бы Пушкин долее, так и между нами было бы, может быть, менее недоразумений и споров, чем видим теперь. Но Бог судил иначе. Пушкин умер в полном развитии своих сил и бесспорно унес с собою в гроб некоторую великую тайну. И вот мы теперь без него эту тайну разгадываем¹.

В финальном указании на «великую тайну» Пушкина заключается некое логическое противоречие. В самой обширной речи (которую Достоевский при публикации назвал «очерком») — нет никакой *тайны*, и даже не предполагается возможности существования подобного концепта. Напротив, автор очень логично выстаивает концепцию «всемирности и всечеловечности гения Пушкина», доказывая ее на ряде конкретных примеров: само подобное построение как будто не допускает апелляций к «таинственному».

Более того: при последовавшей публикации (в специальном выпуске «Дневника писателя») Достоевский снабдил пушкинский «очерк» предисловием («пояснительным словом»), в котором обозначил свое представление о значении Пушкина «четырьмя пунктами»: 1) Пушкин «отыскал и отметил главнейшее и болезненное явление нашего интеллигентного, истори-

¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 26. Л., 1984. С. 148–149.

чески оторванного от почвы общества, возвысившегося над народом»; 2) «Он первый <...> дал нам художественные типы красоты русской, вышедшей прямо из духа русского»; 3) «не встречаемая кроме него нигде и ни у кого черта художественного гения — способность всемирной отзывчивости и полнейшего перевоплощения в гении чужих наций»; 4) «способность эта есть всецело способность русская, национальная <...> народ же наш именно заключает в душе своей эту склонность к всемирной отзывчивости и к всепримирению...»¹

В этих «четырёх пунктах» Достоевский просто повторил (для «непонятливых») основные тезисы своей речи, которая, как он изначально констатировал, «произвела значительное впечатление». И эти «пункты» — не только не предполагают никакой *тайны*, но и не должны содержать намека на ее существование: какая же *тайна*, когда всё так открыто, ясно и прозрачно: как и в творческих поисках самого Пушкина! А в конечном счете всё завершается указанием именно на «тайну», которую «нам» нужно разгадывать — непонятно для чего!

Между тем, эта апелляция к *тайне* стала, с легкой руки Достоевского, своеобразным «знаменем» отношения к Пушкину в русской религиозной философии и философской критике XX столетия. Пушкин, наиболее полное и совершенное воплощение русского национального менталитета и «русского духа», оказался для потомков не только символом национальной самостоятельности России, но и залогом того «нового слова», которое Россия должна сказать миру. Пушкин, по Достоевскому, выступил первым настоящим «русским европейцем» — и, соответственно, русским «примирителем»: проживи он дольше — не случилось бы известного размежевания русской интеллигенции.

В начале XX в. построение Достоевского приобретало особую значимость, а указание на «тайну Пушкина» стало общим местом, например, в юбилейных эмигрантских статьях и речах 1937 г.: ее искали и собственно в пушкинских текстах (И. Ильин, А. Прокопенко, А. Ванновский, А. Бём, А. Амфитеатров и др.), и «вокруг Пушкина» — в нелитературных, политических и философских данностях. Харбинская передовица П.И. Зайцева так и называлась — «Тайна Пушкина». А.В. Карташев

¹ Там же. С. 129–131.

завершил одну из своих речей: «Тайна Пушкина — сверхлитературная, тайна русская — пророческая»¹.

Как мне уже приходилось писать, единственным из писателей первой эмиграции, кто настаивал на противоположном тезисе — никакой *тайны* в Пушкине искать не стоит — был И. С. Шмелев². Его небольшая (в три странички) речь, в которой принципиально отсутствуют какие-либо интерпретации конкретных пушкинских текстов, как раз и посвящена очевидному — а была ли *тайна*?³ Это слово на трех страничках повторяется пять раз — и в каждом случае подчеркивается: «Может быть, мы ее и разгадали, страданием нашим разгадали? Может быть, для страшного лихолетья русского и была предугазана эта тайна — Пушкин?» И далее: «Не только мы знаем эту *тайну*. Знают ее и там, знают ее и те, для кого слово «родина» не звучит никак». Или: «Сердце его — Россия, народная стихия, *наше*. Это мы знаем, и что тут сказать еще! И в этом — вся *тайна* Пушкина. Ныне мы ее разгадали сердцем».

Шмелев представляет Пушкина не как просто «писателя», а как особое *явление*, уже мифологизированное для русского сознания. Диалектика разгадывания пушкинской «тайны» строится в данном случае на ряде постулатов, прямо сопоставляемых с математическими аксиомами: «Ныне мы разгадали эту *тайну*: Пушкин — это всё наше бытие, от первого слова Летописца до последнего слова прерванной Истории Российской. Пушкин — это неразрешенный еще вопрос: “Куда ты скачешь, гордый конь, и где опустишь ты копыта?” Пушкин — сама Россия». Пушкин — это и «русская *беспорность*», и «*прирожденность* наша», и безусловная «*всемирность*», определяемая тем, что он создал русский *язык*, «пробу духовных сил

¹ *Карташев А.* Лик Пушкина // Пушкин в русской философской критике. М., 1990. С. 308.

² *Кошелев В. А.* «...та тайна, которую мы как будто разгадали»: «Пушкинская речь» И. С. Шмелева 1937 года // И. С. Шмелев и литературный процесс XX–XXI вв.: Итоги, проблемы, перспективы. X Крымские Международные Шмелевские чтения. Сб. мат-лов. М., 2004. С. 11–18.

³ *Шмелев И.* Пушкин. 1837–1937 (Речь, прочитанная на торжественном собрании в Варшаве 11 февраля 1937 г.) // «В краю чужом...»: Зарубежная Россия и Пушкин. Статьи. Очерки. Речи. Рыбинск, 1998. С. 175–178.

народа»: «Им постигаем мы безмерность нашей духовной мощи». Это именно *аксиомы* и доказательств не требуют — и никакой *тайны* содержать не могут.

В этом отрицании «тайны» Шмелев выбивался из толкований русской эмиграции — и не был в свое время ни принят, ни понят: «великая тайна» Пушкина оказалась в ситуации 1937 года идеологемой, заменившей для русской эмиграции идеологему «тайны России» и «русской идеи». Но, как оказывается, и в той «исходной» речи Достоевского, от которой отгалкивался Шмелев, тоже не содержалось никакой концептуальной *тайны*. Н. Ф. Буданова, готовившая соответствующий том академического собрания сочинений писателя, обратила внимание, что концепт *тайны* появился в ударном финале речи Достоевского в самый последний момент¹. В черновой редакции речи за указанием на «разгадывание тайны» следовал целый финальный абзац, вычеркнутый автором уже из наборной рукописи:

Жаль только, что еще долго будем разгадывать, ибо пора, давно уже нам пора и всем между собой согласиться. Да и исход-то несогласий наших столь явно теперь обозначен, ибо состоит лишь в простодушном, нехитром, а в любовном и безусловном и братски-смирненном воссоединении с народом нашим. Опять-таки и тут нам примером Пушкин, воссоединивший свою душу с народом своим совершенно, вполне, как почти никто или слишком редко кто из нас, стоящих над народом, так называемых образованных русских людей².

Именно этим пассажем завершалась знаменитая речь — и воспринята она была как раз не под знаком «великой тайны», а под знаком того, что тайна-таки *«разгадана»*. Вот — из воспоминаний одного из слушателей, 19-летнего студента Д. Н. Любимова:

Последние слова своей речи Достоевский произнес каким-то вдохновенным шепотом, опустил голову и стал как-то тороп-

¹ См.: Буданова Н. Ф. Финал Речи о Пушкине // Пушкин и Достоевский: Материалы для обсуждения. Новгород Великий; Старая Русса, 1998. С. 59–61.

² Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 26. С. 341–342, 298.

ливо сходить с кафедры при гробовом молчании. Зала точно замерла, как бы ожидая чего-то еще. Вдруг из задних рядов раздался истерический крик: «Вы разгадали!» — подхваченный несколькими женскими голосами на хорах. Вся зала встрепенулась. Послышались крики: «Разгадали! Разгадали!», гром рукоплесканий, какой-то гул, топот, какие-то женские взвизги. Думаю, никогда стены московского Дворянского собрания ни до, ни после не оглашались такою бурей восторга¹.

Именно феномен «разгадки» обеспечил особенный успех пушкинской речи. Он очень соответствовал общей атмосфере «пушкинского праздника» 1880 г., для русской культуры необычного. Этот «пушкинский праздник» был «неюбилейным» и в этом смысле не совсем «законным»: он прошел не в год и даже не в день «пушкинских» дат (хотели открыть памятник ко дню рождения, да не разрешили из-за траура). Всё как в России: вдруг оказалось, что деньги на памятник, собиравшиеся в течение четверти века, собраны; и памятник (для которого объявлялось несколько конкурсов) готов; и денег собрано лишку: хватит и на то, чтобы торжества провести. Почему бы не провести? Почему бы не пригласить известных писателей, «властителей дум»? Так возник «праздник, который составился сам собою» — так назвал его американский славист М. Ч. Левитт². И никакие последующие препятствия властей (не принявших участия в торжествах) и даже церкви (она отказалась «освящать» памятник) не могли его отменить и даже оказались на руку, ибо определили ту неповторимую атмосферу торжеств, о которой современники вспоминали всю оставшуюся жизнь.

Этот праздник был воспринят в качестве великого *события*, едва ли не единственного в истории русской общественной мысли XIX в. — события долгожданного *примирения* враждебных общественных групп русской интеллигенции, которое совершилось «под символом» Пушкина и под знаком поиска русской культурной идентичности. Газетный обозреватель

¹ Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. М., 1964. Т. 2. С. 377.

² *Левитт М. Ч.* Литература и политика: Пушкинский праздник 1880 года. СПб., 1994.

1880-х гг. В. С. Михневич, обобщая событие этого праздника, писал:

...дело тут было вовсе не в гг. Тургеневых и Достоевских, и не в их чтениях, вовсе даже не в Пушкине, а в той *идее*, выражением и воплощением которой они все стали в глазах публики и в тех не выказанных, но всеми нами ясно <...> прочувствованных *общественно-интеллектуальных стремлениях*, которые носились в атмосфере пушкинских пиршеств и составляли как бы душу живую всего пережитого нами события¹.

В общей атмосфере этого «события примирения» именно «пушкинская» речь Достоевского оказалась изначально обречена на успех. В отличие от других «властителей дум», Достоевский с самого начала отказался от традиции рассмотрения Пушкина, заданной еще в статьях Белинского. Согласно концепции критика, значение Пушкина в русской культуре определялось величиим его как *художника*: русская литература его времени нуждалась прежде всего в создании блистательных образцов совершенного «художества» — и поэт выполнил эту задачу! Последующая полемика с отвергавшими Пушкина «позитивистами» вроде Писарева только укрепила генеральную линию утверждений «о значении поэзии в наследии гения». Именно в этом духе оказались построены речи Тургенева, Писемского и других — даже «застольное слово» А. Н. Островского.

Достоевский зашел, что называется, «с другого конца»: в его «очерке» наследие Пушкина изначально предстало в неожиданном ракурсе: как «явление русского духа», мощное и «пророческое», напрямую связанное с новейшими «общественно-интеллектуальными стремлениями» и опрокинутое в гущу собственно политических проблем. Наследие Пушкина рассматривалось с точки зрения тех общественных процессов, которые явили свою актуальность уже после ухода Пушкина из жизни: полемика западников и славянофилов, духовные итоги «эпохи реформ», «славянский вопрос», противостояние России и Европы и т. д. Пушкин предстал на острие решения этих проблем

¹ Новости. 1880. № 154, 13 июня. С. 2.

как «наше всё», как универсальная «мера» решения всех вопросов, встающих перед русскими людьми.

И тут естественно возникал не вполне законный — и совсем не научный — *виртуальный* угол зрения, выраженный прямой формулой: «Если бы жил он дольше, то...» А действительно: если бы Пушкин дожил до 1880 г.? — ведь и на пушкинском празднике были еще живые современники гениального поэта, видевшие его и с ним общавшиеся: не так уж много и времени-то прошло!

Показательно, что и для переживших поэта его современников и друзей подобное «виртуальное» восприятие Пушкина, дожившего до преклонного возраста, — тоже было не чуждо. Вот — из «Автобиографического введения» П. А. Вяземского, написанного за два-три года до речи Достоевского. Вяземский вспоминает свои споры с Пушкиным:

В политических вопросах мы вообще сходились: разве бывало иногда разномыслие в так называемых чисто русских вопросах. Он, *хотя вовсе не славянофил*, примыкал нередко к понятиям, сочувствиям, умозрениям, особенно отчуждениям, так сказать, *в самой себе замкнутой России*, то есть России, не признающей Европы и *забывающей, что она член Европы*: то есть допетровской России; я, напротив, вообще держался понятий международных, узаконившихся у нас *вследствие преобразования древней России в новую*¹.

По видимости, Вяземский в этом суждении представил некое реальное «воспоминание о Пушкине», отразившее какие-то действительные дружеские споры. Но это «воспоминание» дано явно не с позиций пушкинской эпохи. Пушкин, утверждает Вяземский, был «вовсе не славянофил», — но что имеется в виду под этим понятием? В эпоху литературной молодости Вяземского и Пушкина *славянофилами* называли сторонников адмирала А. С. Шишкова, отстаивавших употребление «славянских» слов в русском языке — и в этом смысле молодые «арзамасцы» были изначальными противниками «славянофилов». Во второй половине 1840-х гг. это ироническое прозвище стало применяться к членам известного московского кружка —

¹ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1985. Т. 1. С. 111. Курсив мой. — В. К.

и получило статус общественно-политического понятия и даже термина¹.

Именно в этом смысле Вяземский применил этот термин к Пушкину, заметив, что тот «вовсе не славянофил». А — кто? Пересказывая комплекс общественно-политических воззрений Пушкина, Вяземский пользуется терминологией «замечательного десятилетия» (как назвал П. В. Анненков 1838—1848 гг.) и стилистическими дефинициями, выработанными в журнальных дискуссиях 1840—1860-х гг., к которым Пушкин был непричастен. И при этом он апеллирует к высказываниям поэта, которые содержат как будто «краткий конспект» будущих славянофильских лозунгов и рассуждений: «Уж он Европу ненавидит / С ее политикой сухой, / С ее развратной суетой...»² Что это, как не «аннотация» для будущих публицистических рассуждений А. С. Хомякова или И. В. Киреевского?

Показательно, что в своем «пояснительном слове» к очерку «Пушкин» Достоевский апеллирует прежде всего к И. С. Аксакову («его считают все как бы предводителем славянофилов»). И особенно ценит не только то, что «душеприказчик покойных славянофилов» оценил его речь как «историческое событие», но и то, что тот отметил «примиряющий» и «соглашающий» характер утверждений «пушкинской речи»:

С Достоевским согласны обе стороны: и представители так называемых славянофилов, как я, например, и представители западничества, как Тургенев³.

В старинном «разделении» русских образованных людей на «славянофилов» и «западников» (оформившемся в середине 1840-х гг. и к началу 1880-х уже значительно деформировавшемся) Достоевский выступил в роли «примирителя», сумевшего предложить непримиримым «партиям» некую объединяющую идею. Именно эта роль оказалась для писателя особенно лестна и привлекательна.

¹ См.: Цимбаев Н. И. Славянофильство: Из истории русской общественно-политической мысли XIX века. М., 1986. С. 5—55.

² Пушкин. Полн. собр. соч.: В 17 т. Т. 6. М.; Л. 1937. С. 496.

³ Голос. 1880. № 159, 9 июня.

А специфическим концептом «примирения» непримиримых партий русской духовной жизни должна была стать как раз «великая тайна», которая, оказавшись в самом ударном месте речи, становилась ярчайшей риторической фигурой. С одной стороны, неизбежная «разгадка» тайны должна была привести к мысли о том, что Пушкин своим творчеством указал русской интеллигенции пути духовного соединения с народом, с другой — выводила общую проблему на «вневременное» поле: оценка Пушкина напрямую связывалась с актуальными, сиюминутными проблемами современной России. Именно концепт *тайны* позволял Достоевскому свободно оперировать в разговоре о Пушкине такими «непушкинскими» категориями, как западничество и славянофильство.

При этом Достоевский вкладывал в понятие «тайна» совершенно иной, не пушкинский смысл. Из пушкинских персонажей это понятие особенно часто использует Сальери. В его представлении *тайна* — это одновременно и нечто «не разглашаемое» («Я стал творить; но в тишине, но в тайне, / Не смея помышлять еще о славе»), и нечто новое, недоступное людям, позволяющее преодолеть прежние заблуждения:

Что говорю? Когда великий Глюк
Явился и открыл нам *новы тайны*
(Глубокие, пленительные тайны),
Не бросил ли я всё, что прежде знал,
Что так любил, чему так жарко верил,
И не пошел ли бодро вслед за ним?..¹

«Тяжкую тайну» несут в себе и Самозванец в «Борисе Годунове», и гетман Мазепа в «Полтаве»; «гроба тайны роковые» пытаются разрешить в своих «спорах» Онегин и Ленский. Но всё это «тайны» того же порядка, что у героини лицейского стихотворения «Фавн и пастушка»: «И трепетная Лила / Все тайны обнажила / Младой красы своей...»² А слово «секрет» вообще употреблено у Пушкина единственный раз: буквально накануне нападения пугачевцев на Белогорскую крепость капитан Миронов получает извещение об этом, снабженное изде-

¹ *Пушкин*. Полн. собр. соч.: Т. 7. С. 123, 124.

² Там же. Т. 1. С. 276.

вательским указанием: «*По секрету*»¹. Этот «секрет» давно уже всем известен...

Указание на «секретность» собственных действий Пушкин часто использовал в целях создания особенной «привлекательности». Так, весной 1833 г. он решил привлечь к работе над «Историей Петра» профессионального историка М. П. Погодина — и отправил тому предварительное письмо, которое открывалось указанием: «*По секрету*». Никакого особенного «секрета» в письме не содержалось (разве что сообщение о беседах по этому поводу с царем и Д. Н. Блудовым) — просто ореол «секретности» и «таинственности» придавал высказанному предложению особую значительность и весомость. Погодин, однако, не клюнул на подобную наживку и отказался не без иронии: «Важные секреты чай в Петерб^урге — но какие же секреты для истории? Ведь это смешно»².

Пушкин охотно использовал подобные «секреты» и «тайны» в своих новеллистических сюжетах (тайна «трех карт», «секрет» Марьи Гавриловны и т. п.), — но во всех случаях семантика «секрета» не выходила за пределы собственно литературного приема.

Представление же о «сверхлитературной» тайне общественного облика Пушкина не содержало в себе никакой конкретики и могло быть развернуто то как тайна «русского европейца», то как тайна «русской души», то как тайна русской народной нравственности. Те три финальные предложения, которые указывали на возможность «разгадки» великой тайны, были, по зрелом размышлении, вычеркнуты Достоевским: финальная «загадочность» многократно усиливала общую риторическую семантику «пушкинской» речи...

Не только ведь Достоевскому хотелось вовлечь Пушкина в современные «тайны».

¹ Там же. Т. 8. С. 314.

² Там же. Т. 15. С. 53, 57.

А. А. Чуркин
(Санкт-Петербург)

ДВЕ «НАТАШИ»: СЕМЕЙНЫЕ ТАЙНЫ В ВОСПОМИНАНИЯХ Н. Т. КАРТАШЕВСКОЙ И В ПОВЕСТИ С. Т. АКСАКОВА

Семейные тайны связаны с ключевыми моментами человеческой жизни: с рождением, браком, смертью и наследованием, поэтому неудивительно, что они являются одной из излюбленных тем литературы. Тайны есть в каждой семье, они пронизывают ее историю; приобщение к ним часто становится знаком взросления ребенка¹. Тайна структурирует семью: она или укрепляет ее внутреннее единство, сплачивая ее носителей, или наоборот, становясь причиной конфликта, отторгает одну часть семьи от другой.

Еще на опыте готического романа стало понятно, что семейные секреты стимулируют читательский интерес и дают разнообразный материал для сюжета. К середине XIX в. литература имела большой опыт в разработке этой темы в разных типах прозы от новеллы до бытового и исторического романов². Однако в мемуаристике ситуация складывалась сложнее: автор, рассказывая о жизни реальных людей, затрагивая болезненные стороны их взаимоотношений, был вынужден искать способы решения возникающих при этом этических проблем. Главным подспорьем ему в этом служила эстетизация события: превращение факта биографии в факт литературы, поиск такой художественной формы, которая сможет оправдать нарушение обязательства хранить молчание. В данной статье будут рассмотрены два произведения, написанные на основе одних и

¹ Приобщение к тайне в процессе взросления может быть как реальным, так и фантазийным. В этом процессе З. Фрейд видел один из источников творчества: *Фрейд З. Семейный роман невротиков // Фрейд З. Художник и фантазирование (сборник работ). М., 1995. С. 135–137.*

² Подробнее см.: *Вацуро В. Э. Готический роман в России. М., 2002; Федунина О. В. Роман «семейной тайны» как жанр (постановка проблемы) // Вестник РГГУ. Сер.: История. Филология. Культурология. Востоковедение. Вып. 5 (14). М., 2016. С. 21–42.*

тех же событий; их сравнение позволяет увидеть, насколько разными могут быть художественные подходы к описанию семейных тайн в мемуарном и беллетристическом текстах.

История жизни Надежды Тимофеевны Карташевской была полна событий, которые могли бы стать сюжетом любого из выше упомянутых типов романа. В 1858 г. по просьбе своего брата С. Т. Аксакова она написала воспоминания, озаглавленные «Наташа. Истинное происшествие (1811–1814 гг.)»¹. История, рассказанная ею, потрясает: выйдя замуж юной девушкой, она попала в семью, где царили разврат и жестокость, совершались убийства, растление малолетних, грабежи и телесные истязания. Трудно представить, как Надежда Тимофеевна смогла пережить все и сохранить душевные и физические силы для дальнейшей жизни.

Форму, которую Карташевская выбрала для своих воспоминаний, нельзя однозначно определить как мемуары. Повествование в них ведется от третьего лица. Имена большинства действующих лиц вымышленные: Надежда Тимофеевна себя называет Наташей, Аксаковы фигурируют как Немировы, а семья первого мужа Мосоловы — Добросмысловы. Карташевская не только искренне рассказывает о перипетиях своей жизни, но и делает это на высоком художественном уровне — она обладала прирожденным чувством стиля: ее рассказ читается легко, как повесть. Возникавшая благодаря этому отстраненность, а также то, что воспоминания Карташевской писались для семейного употребления и первоначально не предполагались к печати, развязывало ей руки. Факты, которые при других обстоятельствах едва ли могли быть преданы огласке, например, венерическая болезнь первого мужа, утрачивали табуированность. Психологически травмирующие события, такие как смерть ребенка, становились доступными для подробного описания. Можно было бы предположить, что рассказ об этом помогал ей изжить последствия душевной травмы, но это

¹ Текст воспоминаний опубликован как приложение в кн.: *Карташевская Н. Т. Наташа. Истинное происшествие (1811–1814 гг.)*. Действие происходит в Оренбургской и Вятской губернии // *Гудков Г. Ф., Гудкова З. И. Незаконченная повесть С. Т. Аксакова «Наташа» (историко-краеведческий комментарий)*. Уфа, 1988. С. 162–226.

уже тема не литературоведческого исследования. Как бы то ни было, ужас описываемых Карташевской ситуаций, смягчается благодаря тому, что реальные лица начинают восприниматься и автором, и читателем как литературные персонажи, а события — как узнаваемые сюжетные ходы. В итоге у читателя рождается вера в то, что все кончится хорошо: ведь таковы законы жанра.

Использование загадки или тайны — важнейший прием развертывания сюжета в тексте Карташевской: например, новые персонажи вводятся как таинственные незнакомцы. Вот рассказ о первой встрече Наташи с будущим свекром:

В минуту, когда каждый мечтал о своем, показались длинные дроги, покрытые богатым ковром, и на них сидел старец с желто-седыми распущенными по плечам волосами. Почтенный вид его вселял к нему уважение, а доброта, выражающаяся на челе его, располагала каждого в его пользу. Вот проехал он с одной стороны, по другой, в третий раз останавливается. Кучер сошел со своего места, почтительно поклонился и объявил, что Терентий Иванович Добросмыслов желает познакомиться и просит позволения войти. Немировы были очень рады, велели просить, старец этот всех заинтересовал¹.

По мере развития сюжета тайны становятся все более опасными. Свадьбе предшествует рассказ о скрытых пороках жениха. Так друзья пытаются предупредить родителей Наташи об опасности, грозящей их дочери в случае замужества, но Немировы не верят рассказам, считая их сплетнями. Наконец, скрытность оказывается принципом жизни в семье Добросмысловых, свекровь Наташи так ставит себя ей в пример:

Говоря о себе, она часто повторяла с самодовольным видом: «Я жила с моим свекром 12 лет и никто моего характера не знал»².

Тайны и непонятные запреты окружают героиню в новой семье со всех сторон:

¹ *Карташевская Н. Т.* Наташа... С. 169–170.

² Там же. С. 192.

О зятях и дочерях и помину не было. Раз Наташа была страшно удивлена. Авдотья Петровна, войдя в ее комнату, видит тарелку с яйцами в руках Наташи и спрашивает — откуда это? Наташа называет женщину, которая приносила ей самые первые яички. Кровь бросилась в голову Авдотьи Петровны, она забыла правила скрытности, вырвала тарелку из рук невестки и сказала, что не должно всего ото всех брать в руки; что есть люди недобрые. Очень удивилась Наташа, но ничего себе растолковать не умела: чего опасается свекровь? И еще больше удивилась, когда свекровь прибавила: «Прошу тебя, кроме писем от твоих родителей, никаких писем в свои руки не брать»¹.

Подобные эпизоды приближают воспоминания Карташевской к традиции, заложенной готическим романом: тайны все теснее начинают окружать главную героиню, а опасности персонифицируются в персонажах-злодеях.

Злодеи появляются, как только становится известно, что Наташа ждет ребенка. Первой приезжает сестра мужа Ольга, она оказывается милой и обаятельной молодой женщиной, с которой у героини складываются внешне доверительные отношения. Наташа не понимает, почему муж и свекровь недовольны дружескими отношениями с золовкой. И вот наступает время Наташе родить; роды трудные, но благополучные. У читателя возникает ощущение скорой благоприятной развязки, но это чувство обманчиво.

Начинается цепь ужасных событий. Внезапно прорывается наружу болезнь мужа. Описание ее настолько страшно, что спасает только литературность рассказа, узнаваемость художественного приема, напоминающего сцены из готических романов:

Часто ночью Андрюша вскакивал на своей кровати, схватывал судорожно руку Наташи своей окостенелой рукой и с блестящими от волнения глазами повторял: «Я умираю, я умираю, но умираю не своей смертью, меня отравили». Наташа при этом приходила в ужас и дрожала всем телом. Андрюша иногда замечал это и спрашивал: «Кажется, ты меня боишь-

¹ Там же. С. 199.

ся?» При этих словах кровь застывала в жилах Наташи, и она умирающим голосом отвечала, что совсем не боится¹.

Подозрения мужа об отравлении оправданы, только способ его таков, что трудно придумать: зятя, пользуясь моральной неустойчивостью Андрея, подстроили ему заражение венерической болезнью. Появление наследника могло нарушить планы по захвату наследства, но, к несчастью, болезнь поразила и новорожденного. Описание смерти ребенка душераздирающее, поэтому не будем его цитировать, так же как и пересказывать последующую борьбу родственников за деньги.

Подводя промежуточный итог, можно сказать, что мотив семейной тайны в воспоминаниях Карташевской несет двойную нагрузку. Во-первых, он помогает организовывать сюжет повествования: накапливающиеся и не получающие удовлетворительного объяснения загадки создают внутреннее напряжение — саспенс. Во-вторых, семейная тайна сама по себе интересная тема: она одновременно укрепляет семейные связи и порождает отчуждение между родными. В этом ее парадокс, достойный осмысления средствами литературы.

С. Т. Аксаков начал писать свою повесть «Наташа» в 1856 г., за два года до того, когда были написаны воспоминания Карташевской. Он был более ограничен в описании событий ее жизни, поскольку чужая тайна налагает на ее носителя специфичный груз ответственности. Современные психологи так характеризуют его:

Это тайна, которую нельзя раскрыть, часто постыдная и имеющая отношение к родственнику: проигрыш, несправедливость. Такой невыразимый словами траур «размещают» внутри себя, в «потайной усыпальнице», в «склепе». Этот тайный «призрак» (который обволакивает тайну другого) может передаваться от бессознательного родителя к бессознательному ребенку, из поколения в поколение².

¹ Там же. С. 208–209.

² *Шутценбергер А.* Синдром предков. Трансгенерационные связи, семейные тайны, синдром годовщины, передача травм и практическое использование геносоциогаммы. М., 2001. С 66.

История первого брака сестры, относились именно к разряду «тайны, которую нельзя раскрыть», но желание рассказать ее давило на Аксакова, о чем он писал в письме к сыну:

Ты прав, милый друг, «Наташа» возбудила бы больше сочувствия и самого меня заняла бы сильнее, но я прихожу в отчаяние от невозможности написать ее¹.

Этическая проблема в творчестве Аксакова зачастую идет рука об руку с эстетической, далее он пишет:

Правды говорить нельзя, а всякая ложь расхолодит мое воображение, и все дело мне опротивит. Я ничего не могу выдумывать: к выдуманному у меня не лежит душа, я не могу принимать в нем живого участия, мне даже кажется это смешно, и я уверен, что выдуманная мною повесть будет пошлее, чем у наших повествователей. Это моя особенность и в моих глазах показывает крайнюю односторонность моего дарования².

Проблема вымысла в мемуарной литературе в значительной мере вращается вокруг отношений между прототипом и персонажем: знания автора о герое воспоминаний всегда ограничены и субъективны, поэтому образ, создаваемый в тексте, не может не корректироваться через домысливание или, наоборот, умолчание. Не удивительно, что герои повести Аксакова отличаются от своих двойников из воспоминаний сестры. На многие события и черты характеров персонажей он лишь намекает, активно используя фигуру умолчания. К творческому методу можно применить замечание, высказанное В. Э. Вацу-ро по поводу прототипов романа Варвары Миклашевич «Село Михайловское»:

Реальные происшествия и подлинные биографии предстают в <...> трансформированном виде; они подчинены литературному заданию и каждый раз требуют вычленения из сложной

¹ РГБ. ГАИС. Карт. Ш. Ед. хр. 22 д. Цит по: *Машинский С.* Примечания // Аксаков С. Т. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М., 1955. С. 504.

² Там же.

системы сюжетных связей, иногда побочных и ассоциативных¹.

Аксаков использует эстетику таинственного иначе, чем в традиционном готическом романе: применяя ее для характеристики персонажей, он не превращает загадку и тайну в элемент сюжета. Святополк-Мирский определял Аксакова как писателя «среднего стиля»², а усредненности противоречит, в том числе, и повышенное напряжение сюжета, и саспенс. Эта черта характерна и для других его произведений: в «Семейной хронике» есть готический злодей Куролесов, но тайна его смерти не несет сюжетобразующей функции. Складывается впечатление, что для Аксакова тайна — это не подспорье, а препятствие рассказу: она отвлекает от истинного смысла, в этом отношении разгадка для него важнее загадки.

Готические мотивы интерпретируются Аксаковым в традиции бытового и семейного романа; так их таинственность снижается, отступает на второй план. Выше приводился рассказ Карташевской о ее первой встрече с загадочным стариком на водах, теперь посмотрим тот же эпизод в изложении Аксакова, в его повести он носит фамилию Солобуева:

Вдруг видят они проезжающие мимо крестьянские роспуски, на которых, на груде подушек, покрытых богатым ковром, высоко сидел большого роста, никому не знакомый, очень тучный старик. Вид его поразил всех; на голове его была надета черная пуховая шляпа с широкими полями; длинные седые волосы лежали по плечам; крупные черты лица были выразительны; одет он был в темный сюртук; в руках держал камышовую трость с золотым набалдашником. Старик проехал очень близко, снял шляпу, поклонился и, тихо удаляясь на своих роспусках, с напряженным вниманием долго смотрел на изумленных Болдухиных. Не успели они переговорить с своими гостями о странном появлении неизвестного старика, как он в другой раз проехал мимо, уже с противоположной стороны, так же поклонился и так же внимательно смотрел на всех. Некоторые начали посмеиваться над загадочным

¹ Вацуро В. Э. Готический роман в России. С. 444.

² Мирский Д. С. Аксаков // Мирский Д. С. История русской литературы с древнейших времен до 1925 года / Пер. с англ. Р. Зерновой. London, 1992. С. 276.

незнакомцем и вторичным его поклоном; хотели было послать разведать, кто этот чужак и откуда?.. как вдруг в третий раз показались те же роспуски, с тем же высоким седоком, только уже не проехали мимо, а, поровнявшись, остановились; кучер слез с передков и, сняв шляпу, подошел прямо к старику Болдухину, поклонился и почтительно доложил, что господин его, Флегонт Афанасьич Солобугев¹.

В аксаковском тексте присутствуют все нюансы рассказа сестры, кроме того, он более развернут за счет новых подробностей, которые должны были бы подчеркнуть загадочность вида старика-незнакомца. Однако, несмотря на это, эффект таинственности оказывается стертым, поскольку автор поменял хронологию событий и несколькими эпизодами ранее рассказал, кто такие Солобугевы. Это примечательно, ведь еще Виктор Шкловский отмечал, временную перестановку событий как прием преимущественно служащей созданию тайны².

Надо сказать, что сама эстетика таинственного, готические мотивы были для Аксакова частью литературы уже ушедшей эпохи. В его «Воспоминаниях» есть эпизод, на который обратил внимание В. Э. Вацура³: юный Аксаков, которого привезли в Казань учиться, воспринимает здание гимназии как страшный замок и готовится к мучениям в его стенах:

Огромное белое здание гимназии, с ярко-зеленой крышей и куполом, стоящее на горе, сейчас бросилось мне в глаза и поразило меня, как будто я его никогда не видывал. Оно показалось мне страшным, очарованным замком (о которых я читывал в книжках), тюрьмою, где я буду колодником⁴.

Примечательна эта оговорка «о которых я читывал в книжках»: литературность этих мотивов отчетливо осознавалась Аксаковым, и он не мог их использовать в повествовании безотносительно к сложившемуся контексту. Вот в чем принципиальное отличие его повести от воспоминаний сестры, а также при-

¹ Аксаков С. Т. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М., 1955. С. 426.

² Шкловский В. Б. О теории прозы. Ann Arbor, 1985. С. 125. (Репринт издания 1929 г.)

³ Вацура В. Э. Готический роман в России. С. 455.

⁴ Аксаков С. Т. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. С. 24.

чина того, что он так редко использует готические приемы в своих произведениях.

Уходя от традиций готического романа в интерпретации темы семейной тайны, Аксаков переключает внимание на повседневную жизнь провинциальных помещиков и внутренний мир героев. Конфликтность внутрисемейных отношений как бы растворяется в обилии деталей повседневного быта при неторопливом развертывании повествования. Сюжетное напряжение в повести нарастает очень медленно и в итоге не получает развязки, поскольку «Наташа» так и осталась незавершенной.

Мы не знаем, как Аксаков изложил бы драматичные стороны биографии сестры, однако тайна ее первого замужества была не единственной в семье Аксаковых; более значимым для Сергея Тимофеевича была проблема взаимоотношений с родителями. В своем очерке «Очерк семейного быта Аксаковых» Иван Аксаков так описал суть их конфликта:

Некогда блистательная, страстная Мария Николаевна превратилась в старую, болезненную, мнительную и ревнивую женщину, до конца жизни мучимую сознанием ничтожества своего супруга и в то же время ревновавшую, ибо она чувствовала, что он только ее боится, но что она утратила его сердце. Страстно любимый Сережа был разлюблен ею, как скоро он женился¹.

История знакомства и брака родителей была описана Аксаковым в «Семейной хронике»; образ матери, созданный там, является одним из наиболее ярких в нашей литературе середины XIX в. Художественно изобразить иную ипостась ее характера, близкую к описанной Иваном Сергеевичем, было не легко: кроме этических вставляли препятствия эстетические, нужно было показать, как и почему произошла такая разительная перемена. События, описанные в воспоминаниях Карташевой и повести Аксакова относятся ко времени, когда еще только зарождалась эта проблема, но тема отчуждения внутри семьи стала одной из ведущих в этих произведениях.

¹ Аксаков И. С. Очерк семейного быта Аксаковых // Иван Сергеевич Аксаков в его письмах. Ч. 1. Т. 1. М., 1888. С. 17.

Американский психоаналитик Л. Шенгольд в своей книге «Преследуемый родителями» посвятил особую главу жизни и творчеству С. Т. Аксакова в контексте его отношений с матерью и отцом¹. Он выбрал к ней эпиграф из Бозэция «Ведь при всякой превратности Фортуны самое тяжкое несчастье в том, что ты был счастливым»². Утраченная родительская любовь, стремление вернуть ее, по мнению исследователя, пронизывает все творчество Аксакова. Повесть «Наташа» в этом отношении не является исключением. Главным стремлением героини, приведшими к скороспелой женитьбе, является именно желание угодить матери, которая на протяжении всей предыдущей жизни проявляла холодность в отношении дочери. Вот как это описано Аксаковым:

Первою мыслью Наташи была мать, мать, счастливая ее согласием выйти замуж за Ардальона Семеныча. Эта мысль так же озарила веселым светом ее душу, как солнце озаряло ее комнатку. Она вспомнила все выражения материнской горячности, нежные ласки и слова, радостные слезы, глаза, устремленные с любовью на дочь, и благодарные молитвы к богу. За несколько месяцев смела ли она мечтать о таком сближении с матерью, о такой ее любви, о возможности доказать ей свою детскую безграничную любовь и таким доказательством осчастливить обожаемую мать! Одно чувство благодарности к богу за обращение материнского сердца, пламенное желание быть достойной ее любви и теплая молитва сохранить эту любовь навсегда!³

О нехватке материнской любви Карташевская тоже пишет, причем сразу в первом абзаце воспоминаний, но дальше этот мотив, естественно, отходит на второй план по сравнению с драматичными событиями ее биографии. В повести Аксакова он становится одним из главных.

Итак, отношение к семейным тайнам у брата и сестры оказываются принципиально различными. В воспоминаниях

¹ *Shengold L.* Haunted by Parents. Yale University Press, 2006. P. 131–176.

² Там же. С. 131.

³ *Аксаков С. Т.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. С. 448–449.

Карташевской тайна несет сюжетобразующую функцию. Рассказывая о событиях своей жизни, мемуаристка использует мотивы, выработанные готической литературой. Беллетристичность, романность рассказа Карташевской помогает отстраненно взглянуть на события собственной жизни. История собственной семьи виделась Аксакову в более широком контексте: эстетика таинственного представляла для него интерес, лишь когда она могла проиллюстрировать какие-либо общие особенности образа жизни провинциального русского дворянства начала XIX в. и национального характера.

А. А. Аствацатуров
(*Санкт-Петербург*)

**«КЕНТЕРВИЛЬСКОЕ ПРИВИДЕНИЕ»
ОСКАРА УАЙЛЬДА:
ПРОБЛЕМА ТРАНСФОРМАЦИИ ЖАНРА
«ИСТОРИИ С ПРИВИДЕНИЕМ»**

Исследователи творчества Оскара Уайльда (1854–1900) проявляют интерес главным образом к неординарной личности писателя, к его эстетической теории, к его роману и пьесам, чуть реже — к сказкам. Что касается текстов, вошедших в сборник «Преступление лорда Артура Сэвила и другие рассказы» (1887), то им уделяется гораздо меньше внимания. В большей части исследований последних лет они фактически игнорируются, но при этом оказываются чрезвычайно популярны у широкой читательской публики. Новелла «Кентервильское привидение» («The Canterville Ghost», 1887) в этом смысле весьма показательна. Русскоязычные читатели с различным культурным бэкграундом и самых разных возрастных категорий хорошо ее знают. «Кентервильское привидение» неизменно включается в любые сборники произведений Уайльда и в престижные антологии зарубежной новеллы. О популярности этого текста красноречиво свидетельствуют его многочисленные экранизации и постановки. В 1970 г. на студии «Союзмультфильм» режиссеры Валентина и Зинаида Брумберг снимают рисованный мультфильм «Кентервильское привидение». Мультфильм становится новаторским — в нем впервые используется полупрозрачная заливка — и навсегда входит в историю отечественной анимации. В 1993 г. к уайльдовскому сюжету обращается Марианна Новогрудская, которая выпускает кукольный мультфильм «Несколько страниц из жизни призрака» (1993, творческое объединение «Экран»), авторскую версию «Кентервильского привидения». Куда более вольную и современную версию новеллы Уайльда представляет собой игровая комедия «Киндервилейское привидение», снятая в 2014 г. белорусским режиссером Еленой Туровой.

Помимо экранизаций, последние два десятилетия подарили российскому зрителю несколько постановок «Привидения»,

среди которых самыми известными были мюзиклы Андрея Иванова (музыка) и Дмитрия Рубина (тексты песен), Владимира Баскина (музыка) и Вячеслава Вербина (либретто), а также Владимира Калле (музыка) и Вячеслава Вербина (либретто).

В США и Великобритании также неоднократно выходили полнометражные (1944, 1974), телевизионные (1986), мультипликационные (1988, 1990, 2014) фильмы, сюжетной основой которых становилось «Кентервильское привидение».

Тем не менее академические филологи нечасто обращаются к этой новелле. Видимо фабула и ее как будто нехитрая организация не располагают к обстоятельным филологическим рассуждениям. В самом деле, перед нами очередной образец «истории с привидением» («ghost story») с элементами пародии, рассказывающий о том, как сама невинность в образе совсем юной американки Вирджинии спасает душу лорда Кентервиля, нераскаявшегося грешника, убийцы, чье привидение вот уже пятое столетие докучает обитателям Кентервильского замка.

Напомним, что «Кентервильское привидение» сочинялось в тот период, когда поэтика и эстетика Оскара Уайльда находились в процессе становления, когда, будучи преданным учеником Уолтера Пейтера¹, молодой автор искал своим эстетическим взглядам адекватное художественное выражение, которое в свою очередь позволяло эти взгляды скорректировать.

Эстетические воззрения Оскара Уайльда неоднократно подвергались самому пристальному анализу², в том числе и

¹ О различиях Пейтера и Уайльда в понимании природы гедонизма см.: *Итолитова В. В.* Основные концепции эстетической критики Уолтера Пейтера // *Вестник СПбГУКИ.* № 1 (10). Март. 2012. С. 178–179.

² *Gaunt W.* The Aesthetic Adventure. London, 1957; *Johnson R. V.* Aestheticism. London, 1957; *Ojala A.* Aestheticism and Oscar Wilde. Helsinki, 1954; *San Juan E.* The Art of Oscar Wilde. Princeton: Princeton University Press, 1967. P. 74–104; *Wood A. I. P.* Oscar Wilde as a Critic // *The North American Review.* Vol. 202. No. 721 (Dec., 1915). P. 899–909; *Козырева М. А., Заботина М. Р.* Художественное своеобразие эссеистики О. Уайльда // *Филология и культура. Philology and Culture.* 2014. № 2 (36). С. 140–144.

автором этих строк¹, поэтому мы обозначим их кратко, отметив те моменты, которые могут нас заинтересовать в связи с новеллой «Кентервильское привидение». Эстетизм предполагает гедонистическое отношение к жизни², античный культ тела, тот инстинкт язычества, который Уайльд в сказках корректирует христианством, духом страдания, мученичества, искупления. Эстетическое познание объявляется в этой системе глубинным и приравнивается к религиозному. Таким образом, искусство, в представлении Уайльда и адептов эстетизма, принимает на себя функции религии. Высшей ценностью здесь объявляется Красота, которая понимается как платоновская «идея», неизреченная сущность, неполноценно воплощенная в материальных формах, то есть в формах земной красоты. Красота, эстетическое, незаинтересованное созерцание, по Канту, достигается нерационально, путем отречения человека от обыденного, земного, житейского, от своих эгоистических притязаний. Этот путь — путь высшего познания, то есть путь Любви, превращает человека в художника.

Данная идея ложится в основу сказок Уайльда. Неспособность быть в искусстве, закрытость в собственном человечески земном эгоизме свойственна в «Кентервильском привидении» призраку. Эта закрытости неодолима и требует сторонней помощи, пути к Красоте, который проделает за обреченного грешника кто-то близкий к святости. Таким персонажем становится Вирджиния. Она совершает отреченное восхождение к Тайне, к духу, не вникая голосу страха³. В результате мир рассудочности, страха, ад научного познания исчезает, а Красота как Тайна восстанавливается в своих правах. Природа вновь делается такой, какой она должно быть в представлении Уайльда, то есть непостижимой, иррациональной,

¹ Аствацатуров А. А. Феноменология текста: игра и репрессия. М., 2007. С. 11–20.

² Яковлев Д. Е. Пути эстетизма // *Философия и общество*. 2002. № 3. С. 140.

³ О дальнейшей эволюции этого идеала в творчестве Уайльда см.: *Willoughby G. Art and Christhood. The Aesthetic of O. Wilde*. Rutherford; London, 1993.

внечеловеческой¹. И это происходит благодаря тому типу игрового поведения, которое Уайльд неизменно прославляет — безрассудству, противостоящему расчетливой рассудочности².

«Кентервильское привидение» можно также прочесть как реализацию ренессансного представления о единстве в человеке, в художнике духовного и телесного инстинкта. Если рассматривать призрак Кентервиля как изолированный дух, а Вирджинию как телесную невинность (ее великолепные физические данные подчеркиваются в новелле), то это означает, что подобное единство достигается в «Кентервильском привидении», — правда, как это часто бывает у Оскара Уайльда, лишь в сфере трансцендентного.

Художник, с точки зрения Уайльда — и в этом он наследник романтической традиции — открывает методом воображения новые ценности, новые перспективы, а обыденное сознание копирует и приспосабливает к жизни эти открытия. Так рождается знаменитый парадокс Уайльда: «Жизнь подражает Искусству куда более чем Искусство следует за жизнью»³. Всякий взгляд на вещи осуществляется сквозь призму эстетического, и эстетизм предлагает осознать этот факт. Жизнь, ставшая поводом для творчества, может быть интересна лишь в той мере, в какой она воспринимается как эстетический феномен, а ее события должны нас увлекать как новые версии старых сюжетов. Именно поэтому Уайльд и адепты эстетизма обращаются к «оригиналам», которыми для них парадоксальным образом являются готовые сюжеты⁴.

В «Кентервильском привидении» таким «готовым» эстетическим образцом становится готическая (фантастическая) «исто-

¹ См. об этом: *Валова О. М.* «Философия нереального» Оскара Уайльда: к вопросу об истоках и сущности явления // *Филология и культура. Philology and Culture*. 2013. № 2 (32). С. 85–86.

² Там же. С. 85.

³ *Уайльд О.* Упадок лжи // Уайльд О. Преступление лорда Артура Сэвила: Повести, рассказы, эссе. СПб., 2005. С. 140.

⁴ О проблеме заимствования в связи с творчеством Уайльда см.: *Danson L.* Wilde as Critic and Theorist // *The Cambridge Companion to Oscar Wilde* / Ed. by Peter Raby. Cambridge University Press, 1997. P. 88–89.

рия с привидением» («ghost story»)¹. Этот жанр оказывается не только движущим механизмом сюжета, но, что существенней, превращается в предмет рефлексии, анализа, веселой игры воображения, открывающей в нем новые возможности.

Литературная готика с ее атмосферой ужаса, с ее злодеями и замками, всегда привлекала внимание Уайльда. Его знаменитый роман «Портрет Дориана Грея» содержит готический сюжет, а главный герой, Дориан Грей, воплощает черты типичного злодея из готического романа, аристократа, вероломного любовника, коварного соблазнителя, растлителя невинных душ и, наконец, убийцы. Он нередко действует, повинаясь иррациональным импульсам некоей злобной нечеловеческой воли.

О глубоком интересе Уайльда к готической литературе свидетельствует тот факт, что в изгнании, стыдясь собственного имени, Уайльд берет псевдоним «Себастьян Мельмот», дерзко соединяя в нем имя христианского мученика св. Себастьяна и злодея Мельмота из романа Ч. Р. Метьюрина (1782–1824) «Мельмот скиталец» (1820), классического образца готической прозы, которым он неизменно восхищался.

Готическую (фантастическую, черную, макабрическую) литературу, или литературу ужаса, сближало с декадентским эстетизмом недоверие к идеалам буржуазного Просвещения, а также представление о нерациональности, неразумности природы, жизнеустройства, ощущение присутствия в мире странных сил, которые делают человека своей безвольной игрушкой. Эпоха расцвета английского эстетизма (1880-е и 1890-е гг., названные «желтыми») совпала с подъемом готической литературы. Старшими современниками Уайльда были такие признанные мастера литературы ужасов, как ирландцы Брэм Стокер (1847–1912) и Дж. Ш. Ле Фаню (1814–1873). Готической традиции отдавал дань англо-американский писатель Генри Джеймс (1843–1916), близкий к эстетским кругам. Впрочем, необходимо признать, что к моменту появления Уайльда на литературной сцене готические жанры вроде «истории с привидениями» стали элементами массовой литерату-

¹ Об эволюции этого жанра в XIX в. см. обстоятельную статью А. А. Чамеева: *Чамеев А. А.* «Британской музы небылицы... // Лицом к лицу с призраками: Таинственные истории. СПб., 2005. С. 5–18.

ры. Формулы готической прозы, еще в XVIII в. не впечатлявшие разнообразием, сделались к концу XIX в. и вовсе ходульными, способными увлечь разве что невзыскательных читателей, которые, впрочем, с распространением всеобщей грамотности и радикальным увеличением читательской публики, составляли к тому моменту подавляющее большинство.

Уайльд, разумеется, иронизирует над этими приемами, препарировывает их. Но одновременно, и это гораздо важнее, стремится реабилитировать устаревший жанр, вернуть его в «большую» литературу, открыть в нем новые ресурсы.

В «Кентервильском привидении» наличествуют все необходимые ингредиенты готической прозы: тайна, замок в качестве центрального топоса, атмосфера страха, которая постепенно усиливается, гипертрофированные эмоции персонажей, добродетельная девушка, получающая вознаграждение и т. п.¹ Новелла начинается как типичный образец подобного рода литературы: ничего не подозревающий американский посол мистер Отис приобретает у лорда Кентервиля фамильный замок. Отиса предупреждают, что в замке творятся дурные дела, что здесь видели привидение; ему намекают на старинную семейную тайну, но все напрасно: прагматичный американец не верит в чудеса. Более того, он совершает святотатство — стирает фирменным пятновыводителем кровавый след, свидетельство страшного преступления. Уайльд дает достаточно расхожую завязку, ориентируя на готовую формулу «истории с привидением»: американец должен поплатиться за свое легкомыслие и погибнуть или, по крайней мере, сойти с ума. Привидение явится к нему, будет пугать, преследовать, сделает его и членов его семьи своими жертвами. Таким был бы сюжет, если бы его писал классик-виртуоз «истории с привидением», например, Ле Фаню.

Однако Уайльд обманывает ожидания читателей. Готовая формула не работает, и начинается игра, построенная на парадоксе: преследователь (призрак) становится жертвой, а по-

¹ Анцыферова О. Ю., Листопадова О. Ю. Жанровая травестия в сборнике Оскара Уайльда «Преступление лорда Артура Сэвила» и другие рассказы // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2014. № 2 (3). Филология. Искусствознание. Ч. 2. «Литература и проблема интеграции искусств». С. 203.

тенциальные жертвы (американская семья) — преследователями. Тот, кто должен сообразно литературной конвенции пугать, сам оказывается напуган. Внечеловеческим, трансцендентным силам, древнему злу так и не удастся отстоять свои права.

Механизмы разрушения жанра «история с привидением» запускаются Уайльдом уже с первых страниц новеллы. В тексте себя отчетливо артикулирует голос рассказчика, который обстоятельно комментирует происходящее, дает оценку событиям и персонажам:

Многие американские дамы, покидая родину, напускают на себя страдальчески-болезненный вид, считая, что это приобщит их к европейской утонченности, однако миссис Отис не совершила подобной ошибки. Она обладала блестящим здоровьем и поистине поразительными запасами жизнерадостности. В общем, во многих отношениях она была настоящей англичанкой и являла собой прекрасный пример того, что теперь мы ничем не отличаемся от американцев, если, разумеется, не считать языка¹.

Оценка героини, завершающаяся парадоксом, являет собой элемент социальной сатиры, комического², не вполне уместного в реальности готической прозы и разрушающего атмосферу сверхъестественного ужаса.

Более того, ирония рассказчика оказывается направлена на сами конвенции готической прозы. Читателю открывается механизмы сверхъестественного, пространство тайны, которое должно быть для читателя закрыто:

Очувшившись в маленькой потайной комнате в левом крыле замка, призрак прислонился к лунному лучу, чтобы перевести дух, собраться с мыслями и обдумать создавшееся положение

¹ Уайльд О. Кентервильское привидение // Уайльд О. Преступление лорда Артура Сэвила: Повести, рассказы, эссе. СПб., 2005. С. 30.

² А. И. Тетельман отмечает родство ранней малой прозы Уайльда с комедиями: Тетельман А. И. Взаимодействие жанров в творчестве Оскара Уайльда. Автореф. дисс. на соиск. уч. степени кандидата филол. наук. Казань, 2007. С. 12.

ние. Никогда еще за все триста лет его блестящей карьеры ему не наносили столь грубого оскорбления¹.

Когда рассказчик делится «планами» призрака, важные для литературы ужаса эффекты, неожиданности и тревожного ожидания (саспенс) оказываются невозможны. Ироническая интонация и «обнажение» сверхъестественной реальности обозначают дистанцию между рассказчиком и его художественным миром. Читатель также неизбежно дистанцируется от этого мира, что нарушает ключевую установку любого готического произведения — убедить читателя в реальности сверхъестественного, дабы он сильнее пережил страх. В «Кентервильском привидении» рассказчик преследует прямо противоположную цель — не напугать, а рассмешить.

Разрушение жанра подготовлено, и сюжет истории с привидением запускается по совершенно иной модели — романтической. В новелле разворачивается идея романтического двоемирия, и она осуществляется при помощи традиционной схемы: трансцендентный мир атакуется миром профанным и гибнет под его натиском. Готическая реальность становится лишь декорацией для романтического конфликта. Готические «свойства» персонажа (призрака) перестают работать, зато в игру включаются «свойства» романтические. Призрак играет роль не готического злодея, а одинокого разочарованного романтического героя, оказавшегося наподобие гофмановского Крейслера в мире нечутких обывателей. Современность побеждает древность, рассудок — воображение, дух буржуазный — аристократизм, ультрасовременная Америка — добрую, старую Англию. Таким образом логика текста дает возможность выстроить следующую оппозицию:

призрак	семейство Отисов
мир волшебный	мир профанный
искусство	Прагматизм
идеализм	Материализм
культура	Цивилизация
аристократия	буржуа

¹ Уайльд О. Кентервильское привидение. С. 36.

Англия	США
средневековье	современность

Существенно, однако, что окончательной «правды» нет ни на той, ни на другой стороне. Объектом иронии становятся оба мира.

Профанный антиромантический мир настоящего с его материализмом, верой в прогресс представлен семейством американцев. Тема Америки будет возникать и в более поздних текстах Уайльда: в «Портрете Дориана Грея» и в пьесе «Женщина, не стоящая внимания». Однако эти тексты ничего нового в отношении образа Америки не добавляют. Свое впечатление от Америки, от американцев, отразившееся в «Кентервильском привидении», Уайльд составил еще в начале 1880-х во время своего визита в США. В целом, оно было реакцией британского сноба, достаточно распространенной среди английских литераторов¹. Уайльд воспринимает США иронически, как страну прагматичных людей, отличающихся бездуховностью, безразличием к красоте, вульгарным материализмом². Именно американцы, по мысли Уайльда, оказываются противниками призрака. Именно они, уничтожая все фантастическое (готическое) и романтическое, делают жизнь призрака невыносимой. Впрочем, как выясняется из сюжета, далеко не все. Дочери посла, Вирджинии, отведена роль спасительницы. Невинная душа может спасти нераскаявшегося грешника. И то, что такая душа принадлежит в «Кентервильском привидении» американке, выдает знакомство Уайльда с еще одним стереотипом, мифом о невинности американцев, их близости природе:

¹ См., например, отношение к США Ивлиной Во: *Кабанова И. Ивлиной Во и Америка // Литература двух Америк. Рецензируемый научный журнал. 2016. № 1. М.: ИМЛИ РАН, 2016. С. 139–166.*

² Подробнее см.: *Валова О. М. Америка Оскара Уайльда // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2010. № 5 (1). С. 367.*

Конечно вы, американцы, ближе к природе, — ответил лорд Кентервиль, который не вполне уяснил себе смысл последнего замечания мистера Отиса¹.

Этот миф, как известно, культивировался в американской литературе (Генри Джеймс), где Америка зачастую на метафизическом уровне виделась Земным Раем, ее жители — людьми до грехопадения, сродни Адаму и Еве, а Европа, вместе с европейцами воспринималась как мир падший, закосневший в грехах и пороках.

Конфликт традиций и жанров, становящийся механизмом развертывания готического сюжета, открывает Уайльду возможность металитературного нарратива. В самом деле, «Кентервильское привидение», как и большинство текстов Уайльда — образец металитературы, в котором основным предметом размышлений является все-таки литература, в котором сюжетные схемы, механизмы действия анализируются, препарируются, где обсуждается назначение искусства, вопрос о том, как стать художником, препятствия и стимулы искусства. Американцы, безусловно, находятся вне мира искусства, но сам призрак как творец ничего не может им противопоставить, потому что он — сочинитель крайне скверный. В отличие от рассказчика, он заперт в готических конвенциях (его запертость в литературных конвенциях коррелирует с тем, что его тело было замуровано) и не в состоянии их переступить:

Смешно требовать, чтобы я вел себя как следует, — ответил призрак, с удивлением глядя на хорошенькую девочку, осмелившуюся обратиться к нему. — Просто смешно. Если вы имеете в виду громыхание цепями, стоны в замочные скважины и ночные прогулки, так ведь это входит в мои обязанности. В этом единственный смысл моего существования².

Таким образом оправдать конвенции жанра, перезапустить их, сделать действенными, достигающими цели призрак не может. В его арсенале — каталог ходульных, устаревших приемов:

¹ Уайльд О. Кентервильское привидение. С. 30.

² Там же. С. 50.

Он наметил следующий план действий: сначала он осторожно проберется в комнату Вашингтона Отиса и, стоя в ногах постели, тихо пробормочет ему нечто невнятное, а потом под звуки торжественной музыки трижды вонзит себе в горло кинжал. На Вашингтона он затаил особую обиду, ибо знал, что этот молодой Отис имел дурную привычку уничтожать с помощью пятновыводителя Пинкертона знаменитое кровавое пятно в кентервильской библиотеке. Заставив наглого и безрассудного юнца самым постыдным образом дрожать от страха, он проследует в спальню посла и, возложив холодную липкую руку на лоб миссис Отис, примется нашептывать на ухо ее перепуганному супругу ужасные тайны склепа¹.

Уайльд подчеркивает артистическую натуру призрака, который рассуждает как творец, художник, правда, весьма вторичный:

С эгоистическим наслаждением истинного художника перебирал он в памяти свои наиболее эффектные появления и с горькой усмешкой вспоминал то свой последний выход в роли Красного Рубена, или Душителя Младенцев, то дебют в качестве Верзилы Гибсона — Вампира с Бексийского болота. А какой фурор он произвел, когда в один прекрасный июньский вечер вышел на площадку для тенниса и всего-навсего сыграл в кегли собственными костями!²

Все приемы призрака — готовые нарративные модели, источники которых вполне очевидны:

Он решил на следующую же ночь выступить перед наглыми юными итонцами в своей напумевшей роли Неистовый Руперт, или Граф без Головы. В этом обличье он не появлялся уже лет семьдесят, точнее говоря, с тех пор как, представ в таком виде перед хорошенькой леди Барбарой Модिश...³

Призрак был в простом, но изящном саване с пятнышками могильной плесени, челюсть он подвязал пожелтевшей полотняной косынкой, а в руках держал заступ могильщика и маленький фонарь. Короче говоря, он изображал одного из

¹ Там же. С. 40.

² Там же. С. 37.

³ Там же. С. 46.

своих любимых героев — Неприкаянного Джонаса из Чертсийского Амбара, или Похитителя Трупов¹.

Заметим, что Оскар Уайльд будет использовать подобный прием каталогизации сюжетных схем в сказках сборника «Гранатовый домик»² и в романе «Портрет Дориана Грея»³. Призрак не способен измениться (стать подлинным художником и спасти душу, примирившись с Богом) до тех пор, пока он нарциссически доволен собой и любит себя своими приемами.

Став жертвой американцев, испытав боль и страдание, которые лежат в основе познания мира, он оказывается на пути к возрождению. И здесь вступает в действие еще один механизм романтической прозы — присутствие возлюбленной: не случайно в «Кентервильском привидении» неоднократно упоминается Любовь. Возлюбленная в романтических текстах персонифицирует бесконечное и является проводником героя в мир духа⁴. Поэтому она выступает в роли спутницы, узы, вдохновительницы. Именно эту функцию выполняет Вирджиния, помогающая кентервильскому призраку спасти свою душу, соединиться с Абсолютом, то есть стать художником. Впрочем, образ Возлюбленной несколько корректируется: персонажей объединяет не земная любовь, а «идеальное» чувство, построенное на сострадании и отречении.

Здесь возникает еще один парадокс, затрагивающий проблему взаимоотношения художника и публики. Уайльд, безусловно, чувствовал разрыв между индивидуальным поиском художника, создающего подлинно эстетическое, и непритязательными вкусами аудитории. Подлинный художник, эстет, индивидуалист, открывающий новые ценности, неизбежно сталкивается с проблемой безадресности своего искусства⁵.

¹ Там же. С. 47.

² См., например, перечисление возможных версий рождения молодого короля (сказка «Молодой Король»).

³ См., например, эпизод, где Сибилла Вейн фантазирует, приводя несколько версий будущей биографии своего брата, решившегося стать моряком.

⁴ Подробнее об этом см.: *Жирмунский В. М.* Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1996. С. 76–90.

⁵ О проблеме «безадресной литературы» см.: *Токарев Д. В.* Б. Поплавский и А. де Виньи // Западный сборник: В честь 80-летия

Однако в «Кентервильском привидении» конфликт усложняется: публика (американцы) оказываются невосприимчивы не к индивидуальным эстетическим жестам, а к ходульным формулам массовой прозы.

Романтический и металитературный план текста, таким образом, оказываются нерасторжимы, и финал представляет собой формульное разрешение конфликтов в обоих планах. Здесь снимается противоречие между волшебным миром и миром повседневности, и готическая реальность с ее атмосферой таинственности и ощущением присутствия сверхъестественного, восстанавливается.

Таким образом, Уайльд осуществляет смелый эксперимент с устоявшейся готической традицией, «вскрывая» жанр истории с привидением и развивая ее сюжет в соответствии с логикой романтического конфликта. В результате застывший жанр массовой литературы обретает новые возможности и сохраняет свою основу — тайну.

А. А. Липинская
(*Санкт-Петербург*)

ТАЙНА ОБОРВАВШЕЙСЯ РУКОПИСИ: ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЕ СТРАТЕГИИ «АНТИКВАРНЫХ» ГОТИЧЕСКИХ НОВЕЛЛ

В англоязычной, в первую очередь британской, литературе существует жанр, принадлежащий как будто к развлекательной беллетристике, однако занимающий в национальной традиции важное место и прочно связанный с мировоззрением эпохи, на которую пришелся его расцвет (вторая половина XIX — первая треть XX в.). Это история с привидениями (ghost story) или, как ее традиционно, пусть и не совсем точно, именуют по-русски, готическая новелла. Этому жанру присуща особая гносеологическая проблематика. Готическая новелла существует на стыке двух дискурсов, двух точек зрения: допускающих нечто сверхъестественное и не допускающих его. По прочтении рассказа читатель едва ли может с полной уверенностью сказать, видел ли герой призрака, или он ему показался в горячечном бреде, наркотическом опьянении, во сне; или он просто жил в те времена, когда вера в привидения была нормой (или герой суеверен, поскольку является уроженцем глухой деревни). Этот эффект двойного зрения не случаен, он порожден определенными тенденциями, характерными для соответствующей эпохи:

1) Расцвет естественных и гуманитарных наук. Активно обсуждаются дарвиновская теория, геологические открытия, вопросы антропологии и этнографии, создается теория мифа и ритуала, идет собирание фольклора разных народов;

2) Сложная эпоха для религии. На фоне викторианской строгости и благочестия ведутся разнообразные споры конфессионального, догматического, этического свойства и намечается некоторая тенденция к секуляризации;

3) Интерес к разного рода оккультным явлениям. Это — медиумы, призраки и даже персонажи народной демонологии, знаменитые fairies, то есть феи, или волшебный народец, под которые пытались подвести научное обоснование. В частности, таковы были цели знаменитого Общества психических иссле-

дований (Society of Psychical Research), скрупулезно собиравшего разные истории о медиумах и призраках и старавшегося их объяснить. Между прочим, членами его были многие известные писатели и ученые вроде Эндрю Лэнга или Артура Конан Дойла. Этот момент порожден происходящим в науке и религии, типичным для эпохи отношением к знанию и вере.

4) Близящийся закат Британской империи пробуждает острый интерес литераторов к различным экзотическим темам, окрашенный тревогой, страхом перед другим, чужим, маргинальным.

Все это послужило благоприятным субстратом для возникновения историй о призраках «с двойным дном». На их возникновение дополнительно повлияли традиции устного рассказа, которые подпитывались и обстановкой в британских частных школах: мальчишки любили страшные и вместе с тем смешные истории, наподобие страшилок, характерных для современного детского фольклора. Некоторые мальчишки, повзрослев, становились писателями и рассказывали страшные истории уже посредством печатного слова.

В университетской среде, а именно в Кембридже, зародилась, если ее можно назвать, «школа антикварной готической новеллы». Сотрудники университета и вообще люди, тесно связанные с разными колледжами, писали — не в качестве основного занятия, но, тем не менее, публиковались, исходно для довольно узкого круга. Позже их тексты стали популярны, а некоторые даже составили классику жанра. До сих пор переиздаются новеллы историков Монтегю Родса Джеймса¹, Артура Грея² и священника Эдмунда Гилла Суэйна³. Существует также около десятка текстов, напечатанных только под инициалами. Относительно их принадлежности до сих пор ведутся

¹ *James M. R. Collected Ghost Stories.* Oxford, 2011.

² *Gray A. Tedious Brief Tales of Granta and Gramarye.* Cambridge, 1919. Вместе с циклом новелл Э. Г. Суэйна переиздано под названием: *Ancient Haunts.* Landisville, 2010.

³ *Swain E. G. Stoneground Ghost Tales.* Cambridge, 1912. Существует в репринтном издании; печать по заказу (URL: <http://www.ozon.ru/context/detail/id/8055830/> (Дата обращения — 06.10.2017)), также переиздавалось в 2010 г. вместе с новеллами А. Грея (см. выше).

дискуссии, среди возможных авторов называют А. К. Бенсона, прекрасно знакомого любителям поздней готики¹.

Что, собственно, представляет собой «антикварная готика»? Перечислим основные черты, — некоторые из них встречаются, конечно, не во всех текстах, но достаточно часто, чтобы это можно было считать системным явлением.

1) Антикварная тематика: в центре событий какой-то загадочный старинный предмет, тайны прошлого, или действие вообще происходит в прошлом, а рассказчик либо выступает хроникером, либо рассуждает о сохранившихся свидетельствах.

2) Стилизация: либо под старинные документы (в чем кембриджские историки достигают высочайшего мастерства), либо под научные тексты исторического характера (тоже на высоком профессиональном уровне). Смысл приема в том, что текст на самом деле не старинный, а сделанные по всем правилам сноски отсылают то к настоящим источникам, то к вымышленным. Таким же образом перемешаны в тексте упоминания подлинных событий и реальных подробностей с полной, пусть и часто правдоподобной, выдумкой².

3) Определенный расчет на близкий круг читателей: на коллег или, по крайней мере, на образованных людей, способных оценить описанные выше особенности в полной мере, хотя нельзя утверждать, что обычному читателю эти рассказы непонятны и неинтересны. Их можно читать как занимательные жутковатые истории, хотя, разумеется, в таком случае из восприятия пропадают многие тонкости.

4) Внутрижанровая интертекстуальность: также отчасти рассчитанная на искушенного читателя. Встречаются дружеские приношения³, интересные вариации на классические и даже избитые темы.

¹ URL: <http://www.users.globalnet.co.uk/~pardos/ArchiveNominor.html> (Дата обращения — 06.10.2017)

² *Липинская А. А.* Призраки Реформации: «историческая готика» Артура Грея // *Русская революция 1917 года в литературном сознании Запада: Материалы Международной научной конференции «XXVIII Пуришевские чтения»*. М., 2016. С. 47–48.

³ Суэйн пишет вариации на темы рассказов своего друга Джеймса, где главный герой похож и на автора, и на адресата (См.: *Липин-*

На всех уровнях повествования происходит игра с фактами и фикцией, с разными слоями фиктивности, с историей и псевдоисторией — в полном согласии с гносеологической проблематикой эпохи и в тесном взаимодействии с широко обсуждаемыми общественными вопросами современности.

Что касается игры с историей, смысл ее в том, что имеется четкое представление о реальных событиях, которое авторы и их друзья и коллеги излагают в документальных книгах; игра возможна лишь на таком прочном фундаменте из фактов. С другой стороны, кроме фактов существуют еще интерпретации, усложняющие картину. Это также попадает в идейный контекст эпохи. Достаточно обратиться к трудам по антропологии¹, чтобы обнаружить не просто дискуссии о точках зрения, но активное обсуждение вопроса доказательности: что такое доказательство, какое доказательство считается убедительным и почему другие подходы, на взгляд автора, неправомерны.

На этом фоне и появились рассматриваемые нами анонимные (и полуанонимные) новеллы. Напечатаны они были в журнале Магдалена-колледжа в 1910-е гг., подписаны инициалами: В. и D. N. J.; надо полагать, читатели понимали, кто автор (круг «подозреваемых» слишком узкий). Стало быть, анонимность — игровой прием, который можно понимать в контексте самих рассказов. Характерно, что собственно тексты построены на том же самом принципе — игре с достоверностью и полнотой-неполнотой информации. Новелла «Странный случай мистера Нейлора» («The Strange Case of Mr. Naylor»)² —

ская А. А. «Вегетарианская готика» Э. Г. Суэйна // Все страхи мира: Ноггог в литературе и искусстве. Сб. ст. СПб.; Тверь, 2015. С. 185).

¹ См., напр.: *Lang A. Magic and Religion*. New York; Bombay, 1901.

² URL: <http://www.users.globalnet.co.uk/~pardos/ArchiveNaylor.html> (дата обращения: 06.10.2017). Ссылки здесь и далее даются на электронный вариант, поскольку соответствующие издания отсутствуют в библиотеках страны и недоступны в сети в полностью оцифрованной версии. Публикация новелл В. имела место в журнале Магдалена-колледжа «Magdalene College Magazine» (издается по сей день): «Странный случай мистера Нейлора» — в июньском номере за 1911 г., «Когда дверь закрыта» — в июньском номере за 1912 г. Новелла D. N. J. «Дневник Эдварда Харгуда» появилась в изд.: *Cambridge Review* (26 января 1911 г.). Электронные версии

наиболее очевидный пример «стратегий умолчания»¹: она вся собрана из фрагментарных воспоминаний и оборванных цитат. Предполагается, что лакуны будет заполнять воображение читателя. Готическая новелла не знает детальных описаний страшного, окончательных объяснений, она рассчитана на высокую читательскую активность — ведь досочинить можно такое, что автору и в голову бы не пришло, а пугать напрямую, чудовищными созданиями подробно и красочно описанными сценами насилия — удел совсем иного жанра (horror, современные фильмы ужасов).

Умелое создание лакун автор «Странного случая» возводит в принцип, проделывает это на самых разных уровнях. Рассказчик вспоминает, как однажды нашел дневниковые записи, вложенные в книгу, и какие они на него произвели впечатление. Основные приемы таковы:

1) Рассказчик сообщает, что когда-то, не совсем понятно когда, «в те дни» (in those days), нашел между страниц библиотечной книги фрагментарные заметки начала XVIII в.² Временная дистанция между находкой и моментом рассказывания создает дополнительный зазор между основными событиями и временем читателя. Сами по себе исторические или псевдоисторические сюжеты не редкость, обращает на себя внимание этот дополнительный способ дистанцирования.

2) Рукопись «помещена» в несуществующую книгу, — о чем, несомненно, догадывалась искушенная кембриджская аудитория, — и это бросает дополнительный ответ ненадежности на всю историю.

При этом читателю совершенно серьезно сообщается, какое это было издание, якобы общеизвестное, весьма приметное:

опубликованы в электронном журнале «Ghosts and Scholars» (URL: <http://www.users.globalnet.co.uk/~pardos/GS.html> (дата обращения: 08.10.2017)), посвященном творчеству М. Р. Джеймса и писателей его круга, — к сожалению, без указания страниц, на которых находятся тексты в бумажной версии.

¹ О фигурах умолчания см.: *Назирова П. Г.* Фигура умолчания в русской литературе // *Поэтика русской и зарубежной литературы*: Сб. ст. Уфа, 1998. С. 57–71.

² URL: <http://www.users.globalnet.co.uk/~pardos/ArchiveNaylor.html> (дата обращения: 06.10.2017).

There is, or there used to be, in the College Library at Magdalene, a fine copy of that well-known curiosity of literature, the *Psychomachia* of Matthaeus Grondoburgensis (Kronberg?). The sub-title is long and complex — *De gesticulationibus Daemonum*, etc. It is full of all sorts of miscellaneous absurdities, charms, incantations, magical formulae, and so forth. The copy, as I remember it, was a fine one, on thick, wrinkled paper, with large margins, and in a yellow parchment binding, with the arms and coronet of some French Count, I fancy, on the title. I used to prowl about in the library in those days, and take down all sorts of books; this was in a bottom shelf in the inner room, under the window, I think¹.

В библиотеке Магдалена-колледжа имеется, — или имелся, — прекрасный экземпляр этой знаменитой литературной редкости — «*Psychomachia*» Матфея Грондобургского (Кронберга?). Подзаголовок длинный и витиеватый — «*De gesticulationibus Daemonum*» и т. д. Книга полна всевозможных нелепостей, заговоров и заклинаний, магических формул и тому подобного. Насколько я помню, экземпляр был хорош — на толстой морщинистой бумаге, с широкими полями, в переплете из желтого пергамента, а на титульном листе, если не ошибаюсь, были изображены герб и корона какого-то французского графа. В то время я любил прогуливаться по библиотеке и брать разные книги. Эта, кажется, стояла на нижней полке под окном во внутренней комнате.

Книга оккультного характера, что уже намекает как на интересы автора записок, так и на жанр всей новеллы. А подробное описание увесистого тома создает иллюзию достоверности, то есть повествование, предупреждает автор читателя, будет постоянно колебаться между мнимым и реальным.

3) Весь текст новеллы представляет, по сути, цитаты из неполного документа, снабженные комментарием рассказчика, — разной степени подробности и уверенности. Собственно «страшная история» дана опосредованно, причем рассказчик сам не знает всей полноты картины и сообщает читателю лишь то, что считает наиболее важным, прочее же только обобщает в меру своего понимания.

¹ Там же.

Периодически имитируется научный стиль: пояснения, пометки при неясных местах, то есть заведомый вымысел оформлен как исторический документ с учеными комментариями, и ответственность за невероятные события перекладывается на автора дневника.

Какова эта таинственная история из прошлого? Некий клирик, увлеченный, надо полагать, оккультными практиками, видит таинственного человека в черном, что-то держащего в руке, и видит не раз. А в книге, о которой сообщает рассказчик, он обнаруживает пометки, сделанные неким Нейлором, на тот момент давно покойным: еще один слой повествования, если так можно выразиться, прошлое прошлого. Рукопись обрывается, и рассказчик, которому нечего больше комментировать, признает свое бессилие: он не в состоянии ни определить, чем закончилась история с таинственным незнакомцем, ни сказать, был ли тот вообще или пригрезился автору дневника, а может, тот сошел с ума и галлюцинировал. Зато упоминается могила Нейлора, вымышленного персонажа: таковой не значится в полных списках учившихся и работавших в Кембридже за много веков)¹.

В финале рассказчик окончательно ставит крест на возможности доискаться правды: он даже думать не желает о той страшной книге и втайне надеется, что кто-то смелее его нашел ее и уничтожил. Уничтожил свидетельство.

На чем держится интерес истории? Само происшествие не представляет собой, по меркам литературной готики, ничего экстраординарного, оно почти элементарно: один человек занимался оккультными практиками, потом некий студент нашел его пометки в книге и то ли видел его самого (в виде призрака), то ли ему померещилось. Как и во многих новеллах кембриджской школы (Джеймс, Суэйн, Грей и др.), интерес держится не на необычном происшествии, не на остросюжет-

¹ Alumni Cantabrigensis. A Biographical List of All Known Students, Graduates and Holders of Office at the University of Cambridge, From the Earliest Times to 1900 / Compiled by J. A. Venn, Litt. D., F. S. A., President of Queens' College. Vol. 1–6: Cambridge, 1922–1954. Электронная версия доступна в сети Интернет (URL: <https://archive.org/details/alumnicantabrigipt1volluniviala> (дата обращения: 06.10.2017)).

ной фавуле, а на гносеологических играх, на зазорах и провалах в ткани повествования. Что именно за кость была в руках у призрака, почему оборвался дневник? Вопросы эти не звучат напрямую, но внимательный читатель непременно озадачится и заподозрит, что с автором дневника что-то случилось, возможно (согласно некоторым закономерностям жанра), он все же встретился с призраком и погиб. И все это облечено в разнообразные игры с достоверностью, в пласты реальности и псевдореальности.

Новелла «Когда дверь закрыта» («When the Door is Shut»)¹, казалось бы, устроена проще, без бесконечного количества повествовательных инстанций и пластов текста, но это впечатление обманчиво. Уверенность рассказчика контрастирует с откровенной ненадежностью вымышленных источников, повествование ведется с точки зрения героя с такой степенью детализации, какая была невозможна в упомянутых документах. Сохранились якобы очень краткие и неполные сведения, однако происшествия показаны в деталях, досконально рассказано, кто что сделал и даже что при этом подумал. Перед нами не история как таковая, а лишь сомнительной достоверности реконструкция, и у читателя нет возможности отделить факты от домыслов; впрочем, вымышлено здесь решительно все, в чем и суть игры.

В «Дневнике Эдварда Харгуда» («The Journal of Edward Hargood»)² вновь появляется фрагментарность. Традиционная функция литературного дневника (раскрытие внутреннего мира героя, личной версии событий) контрастирует с исключительной неполнотой информации, рассказчик-интерпретатор подозревает страшное и от греха подальше отказывается доводить расследование до конца, предпочитая думать, что имеет дело всего лишь с розыгрышем, и этот ход лишь умножает «череда мнимостей» в повествовании.

Интересно, что этот рассказ, подобно классическим новеллам Артура Грея про Колледж Иисуса, построен на игре с подлинными и мнимыми историческими отсылками (те и другие,

¹ URL: <http://www.users.globalnet.co.uk/~pardos/ArchiveDoor.html> (дата обращения: 06.10.2017).

² URL: <http://www.users.globalnet.co.uk/~pardos/ArchiveHargood.html> (дата обращения: 06.10.2017).

однако, оформлены по всем правилам, принятым в научной литературе). Бегло упомянутый Кларк — реальное лицо, Данинг же, якобы известный персонаж известной таинственной истории (той, что оказалась в центре повествования), видимо, не существовал, имя его не значится в реестре студентов Кембриджа. Новелла, очевидно, рассчитана «на своих», на аудиторию, способную оценить как стилизацию, так и игру с фактами и фикцией.

Итак, новеллы цикла построены на разнообразных фигурах умолчания: фрагментарности, неполноте, неопределенности информации. Сюда же относится и сам факт их публикации под инициалами, пусть и, вероятно, легко опознаваемыми в то время. Сами рассказанные истории традиционны, но указанные приемы позволяют автору (или авторам) создать атмосферу таинственной и тревожной неопределенности, столь важную для жанра готической новеллы, и искусно пройти по грани сверхъестественного и научно объяснимого. Целевая аудитория, надо полагать, особенно оценила «антикварный» компонент: якобы документальные вставки, побуждающие читателя к сопоставлению и интерпретации, но при этом носящие открыто игровую природу (отсылки к несуществующим текстам, противоречия и неопределенности).

При всей оригинальности замысла, рассмотренные тексты не только типичны для жанра, насквозь пропитанного атмосферой тайны и неопределенности, но и очень плотно вписаны в эпоху с ее поисками научного метода, спорами о доказательности, о возможности или невозможности сверхъестественных явлений и, наконец, о природе исторического знания.

С. В. Денисенко
(Санкт-Петербург)

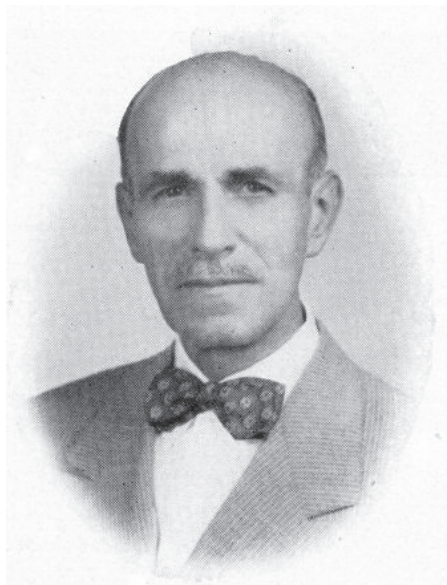
**СТРАТЕГИЯ РАЗОБЛАЧЕНИЯ ТАИН:
ОККУЛЬТНЫЙ РАЗУМ
ПРОТИВ УЖАСА И ЭКСТАЗА
(СИБАРИ КУИНН И ЕГО ЖЮЛЬ ДЕ ГРАНДЕН)**

Сибари Гранден Куинн (Seabury Grandin Quinn, 1889–1969), американский писатель, работавший в основном в жанре «таинственных историй», некогда весьма популярный в Америке, но почти не известный русскоязычному читателю.

Биографию Куинна можно назвать если не таинственной (его основной профессией было погребальное дело, отрасль судебной медицины¹), то связанной с секретами (во время Второй мировой войны он был завербован военной разведкой для работы на авиабазе Эндрюс близ Вашингтона; в его обязанности входила редакция военных сводок и новостей перед доставлением их в средства массовой информации). Разумеется, профессиональная деятельность на ниве ритуальных услуг отразилась в его писательской работе: Куинну было легко описывать трупы и гробы, всевозможные ужасы, связанные со смертью. Как писал биограф писателя Лин Картер, «казалось весьма естественным, что автор, имя которого связывают с

¹ Именно этому он посвящает свои многочисленные научные статьи и лекции, в течение 15 лет редактирует профессиональный журнал «Casket and Sunnyside» («Гроб и солнечная сторона»). Позднее, в 1933 г. конспекты его лекций будут опубликованы в небольшой книжечке «A Syllabus of Mortuary Jurisprudence» («Учебный курс ритуальной практики»). Под псевдонимом Жером Берк (Jerome Burke) он печатает ряд публицистических произведений в профессиональном журнале для гробовщиков «Dodge Magazine», выпускаемом ритуальной компанией «Dodge». Свои воспоминания профессионального мастера ритуальных услуг он опубликует в трехтомнике анекдотов под названием: «This I Remember: The Memoirs of a Funeral Director» («И я вспоминаю: Мемуары гробовщика»). В 1940 г. под его редакцией выходит «An Encyclopedic Law Glossary For Funeral Directors and Embalmers» («Энциклопедический юридический словарь для погребальных мастеров и бальзамировщиков»).

крадущимся ужасом, гниющими трупами и жуткими убийствами, подрабатывал на стороне редактором журнала ритуальных услуг»¹.



Сибари Куинн

Речь в нашей статье пойдет о популярном герое Куинна — оккультном детективе французе Жюле де Грандене². Первое

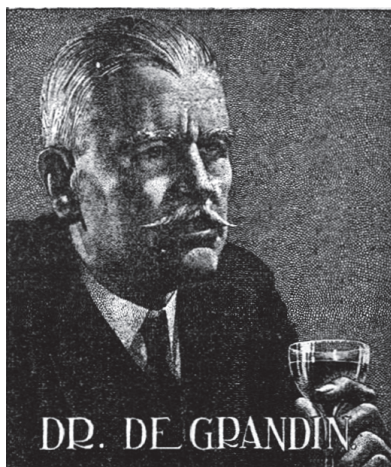
¹ *Carter L. A Sherlock of the Supernatural // Quinn S. The Compleat Adventures of Jules de Grandin: In 3 v. 2000. Shelburne, Ontario, Canada. Vol. 1. P. XII. Здесь и далее в статье перевод мой. — С. Д.*

² Последнее (продолжающееся) издание: *Quinn S. The Compleat Tales of Jules de Grandin: In 5 v. NY: Night Shade Books, 2017–* .

Куинн так описывал появление на свет своего героя: «Меня не раз спрашивали, как происходило создание образа Жюля де Грандена — я отвечал, что не знаю. Тогда меня обвиняли во лжи и даже в попытке принять артистическую позу — ничто не может быть дальше от истины. Дело в том, что Жюль де Гранден, как своего рода художественная смесь Топси и Минервы, возник сразу, уже сформированным — и он не создавался.

Однажды вечером весной 1925 года я находился в состоянии, которое каждый писатель знает и боится: я должен был представить своему

его приключение появилось в 1925 г. в октябрьском выпуске журнала «Таинственные истории» («Weird Tales»). «Канон де Грандена состоит из девяноста трех историй, изданных в течение двадцати пяти лет. <...> Де Грандена назвали “Шерлоком Холмсом таинственной беллетристики”»¹. Почти в каждом журнале «Таинственных историй» появлялся новый рассказ Куинна, и читатели требовали продолжения.



Доктор Жюль де Гранден

издателю рассказ, а сюжета не было. Не представляя ничего определенного, я взял перо и буквально заставил его двигаться – и написал первый рассказ.

Как в “Ужасе на поле для гольфа”, так и в других приключениях де Грандена, у меня не было определенного сюжета; редко, когда он продумывался заранее. Просто приходил Жюль де Гранден и говорил: “Друг мой Куинн, je suis présent. En avant, пиши меня!” Что-то вроде духа-искусителя у Сократа, наверное.

Маленький Жюль сейчас довольно старый джентльмен. Число его приключений – около трехсот, по времени они охватывают четверть века. Фил Стонг в “Других мирах” называет его “самым известным детективом в литературе таинственного”, и, как я попытался установить, он находится на втором месте по долговечности после Ника Картера, героя подростков предыдущего поколения» (Quinn S. *The Compleat Adventures... Vol. 1. P. XXV*).

¹ *Weinberg R. Afterword from The Adventures // Quinn S. The Compleat Adventures... Vol. 1. P. XXII.*

«Рассказы о де Грандене никогда не строились по одному стереотипу, — пишет издатель Роберт Вайнберг. — В одном месяце оккультный детектив боролся против сумасшедшего ученого, в следующем — с призраком или оборотнем, потом — с дьявольским изобретателем. Не все истории были сверхъестественными триллерами. Многие самые незабываемые приключения не содержали никаких следов жанра фэнтези. И все же каждая история была экскурсией в мир причудливого и необычного. Именно это разнообразие “опасностей” делало серию столь популярной»¹.

Современникам Куинна было совершенно очевидно, что своего знаменитого борца с привидениями и чудовищами тот построил по модели Холмса. «Конечно, не аналитика Холмса, путем умозаключений разоблачающего мировые злодейства, а Холмса “Собаки Баскервиль”»² — так заметил Лин Картер. То есть Холмса активного, бегающего с пистолетом за чудовищами.

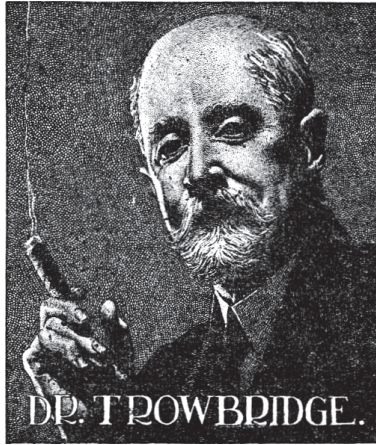
Повествование у Куинна ведется от лица доктора Трубриджа; примерно так же другой доктор — Ватсон — описывал приключения Шерлока Холмса. «Образ оккультного детектива также восходит к старой и драгоценной традиции, — продолжает Лин Картер, — к Джону Сайленсу Алджернона Блэквуда (1869—1951), к Томасу Карнаки Уильяма Хоупа Ходжсона (1887—1918), к Моррису Клау Сакса Ромера (Артура Генри Ворда; 1883—1959)»³. С этим нельзя не согласиться, исключая разве то, что Жюль де Гранден так же мало похож на Джона Сайленса, Томаса Карнаки и Морриса Клау, как и на Шерлока Холмса. С другой стороны, Жюля де Грандена сейчас называют предшественником Кóлчака, ночного охотника («Kolchak: The Night Stalker»), персонажа популярного американского сериала 1974—1975 гг.⁴ Но это совсем уже отдаленное сходство.

¹ Там же. Р. XXI.

² *Carter L. A Sherlock of the Supernatural*. Р. XII.

³ Там же.

⁴ В 2005 г. вышел на экраны ремейк, сериал «Night Stalker» (сценарий Ф. Спотница), известный в России под названием «Крадущийся в ночь».



Доктор Трубридж

Итак, Куинн в детективной структуре приключений Жюль де Грандена следовал за приключениями Шерлока Холмса. Но вот что еще интересно: француз Жюль де Гранден создавался параллельно с его популярным бельгийским собратом Эркюлем Пуаро (1920–1975) Агаты Кристи.

Мы совсем не уверены, что к 1925 г., дате появления французского оккультного детектива Жюль де Грандена на просцениуме американского журнала, его автор был знаком с еще «не раскрученным» в Англии бельгийским детективом с напояженными усами и эксцентричными, по мнению англичан, манерами. Агата Кристи впоследствии вспоминала, как она искала сыщика для своих детективных историй.

Конечно, кто-то вроде Шерлока Холмса не годится, я обязана изобрести собственного, и к нему добавить приятеля в качестве мишени для насмешек или партнера для реплик... <...> И тут мне вспомнились беженцы из Бельгии. <...> А если взять беженца — офицера полиции? Отставного. Не слишком молодого. <...> Аккуратист небольшого роста. Он виделся мне опрятным человеком, всегда приводящим вещи в порядок, любящим парные предметы, предпочитающим выпрямлять, а не закруглять. Пусть будет обязательно умницей...¹

¹ Кристи А. Из автобиографии // Как сделать детектив. М., 1990. С. 47–249.

Популярность Эркюля Пуаро пришлась на следующее десятилетие: это были уже 1930-е гг. Суть в том, что Куинн и Кристи параллельно продолжали традицию Конан Дойла, и де Гранден и Пуаро не подозревали о существовании друг друга (во всяком случае, на первом этапе их истории)¹.

Но если читатель Конан Дойла и Агаты Кристи в принципе способен вычислить преступника в их детективных историях, то читатель Сибири Куинна этого сделать совсем уж никак не может. Поскольку психологию чудовища (чудища) — преступника в отличие от человека-преступника вычислить невозможно. Здесь, конечно, Куинн идет по пути своего другого предшественника — Эдгара По. Логику огромной обезьяны По читателю так же невозможно предугадать, как и логику вампира, оборотня, призрака и прочих чудовищ Куинна. В этом, наверное, и состоит специфика хоррор-детективов нашего автора: они построены в традиционном жанре, но сюжеты развиваются совершенно в другой (непредсказуемой) реальности (в эстетике По). Попробуйте предсказать логику вампира, особенно если даже этот самый вампир мыслит не традиционно по-вампирски, а по-куинновски!

Как истинный герой жанра «экшн», де Гранден владеет множеством боевых искусств, начиная от джиу-джитсу и заканчивая совсем уж экзотическими приемами каких-нибудь карибских ловцов жемчуга. Но, как аналитик, он владеет многими знаниями мира, в том числе и оккультными.

При расследовании преступления де Гранден пользуется набором традиционных для любого сыщика способов. Но ему, как оккультному детективу, требуются мистические знания, чтобы: 1) вычислить таинственного монстра, постичь его природу; 2) понять, как с ним бороться и применить определенный арсенал нетрадиционных или традиционных средств воздействия.

Концептуальным для данного жанра было использование современного оружия и новых научных знаний против древне-

¹ Однако первая новелла Куинна о де Грандене называлась «The Horror on the Links» («Ужас на поле для гольфа», 1925), а одна из первых новелл с Эркюлем Пуаро у Кристи — «Murder on the Links» («Убийство на поле для гольфа», 1923). Совпадение ли это?

го колдовства и чудовищ. И это помогло сделать приключения де Грандена чем-то большим, нежели просто страшными историями. Другие сыщики-экстрасенсы редко использовали научные разработки для борьбы с inferнальными врагами. Де Гранден положился на современные методы. Например, оборотня он может убить не серебряной пулей, а используя новую марку пистолета. «Что эти старые разносчики легенд знали о мощи современного огнестрельного оружия? — говорит де Гранден в новелле «Кровавый цветок». — Когда я стрелял в этого оборотня, друг мой, у меня в руке было кое-что посильнее, чем суеверие. Morbleu, но я проделал в нем огромную дыру, достаточную, чтобы пройти через нее!»



Иллюстрация к рассказу
«Барабаны Дамбалль» С. Куинна
(обложка журнала «Таинственные истории»)

В повести «Барабаны Дамбаллы» страшное экстаичное ритуальное действо приверженцев вуду сыщик вместе с взводом полицейских прерывает в духе лихих боевиков:

— Друг мой, — прошептал де Гранден, — черт возьми, думаю, время настало!

Два выстрела из тяжелых армейских револьверов, разрушившие атмосферу, прозвучали почти в унисон. Из-за алтаря раздался крик, вопли толпы и резкий звон разбитого стекла — пуля разбила фонарь, и пространство мгновенно погрузилось в непроницаемую темноту.

Раздался резкий пронзительный свист де Грандена, сопровождаемый оглушительным ревом его пистолетов, стрелявших по человеческому телу в темном подвале.

Словно грома небесные взревели над нами, затем раздался топот тяжелых сапог на пустых этажах старого дома и по лестнице в подвал. Костелло для пущей эффективности швырнул две ручные гранаты в двери дома, в то время как его люди пробивали крепкие дубовые панели в подвал.

Впрочем, наряду с современным оружием оккультный детектив применяет и священные реликвии в сочетании с заклинаниями. Так, расследуя преступления огромного змея, в которого вселилась душа злобного феодала, де Гранден «одалживает» в Руанском соборе священный меч Жанны Д'Арк («Арендаторы замка Бруссак»).

Подняв руку, он начертил мечом крест, бормоча невнятно «in nomine». Я с некоторым изумлением наблюдал за циничным, насмешливым маленьким ученым, вдруг утратившим свой агностицизм и возвратившимся к простому акту детской веры.

Де Гранден прыгнул в часовню одним из своих гибких кошачьих прыжков и едва слышно прошипел:

— Змей еси, Raimond de Broussac, и змеем станешь! Garde à vous!

<...> Меч поднимался и падал последовательными ударами, разделяя корчащееся тело змеи на дюжину, десятки, полсотни сегментов.

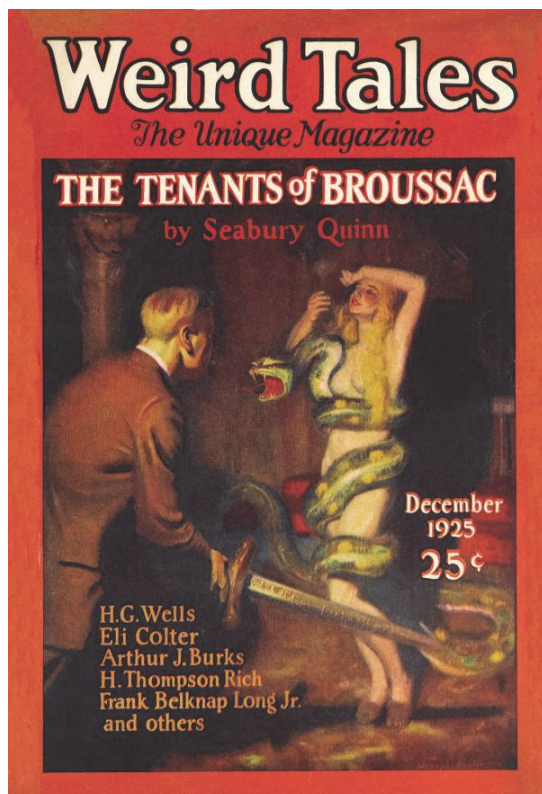


Иллюстрация к рассказу
«Арендаторы замка Бруссак» С. Куинна
(обложка журнала «Таинственные истории»)

Совсем редко де Гранден применяет одни только заклинания, без всякого оружия. Впрочем, это возможно лишь в борьбе с бестелесными духами, как, например, в рассказе «Пыль Египта»:

Француз сунул правую руку в карман пиджака и вытащил нечто — это был крошечный (его можно было зажать в руке) золотой ковчежец из золота и тусклого фиолетового аметиста на золотой цепочке, и начал медленно покачивать его туда-сюда, словно кадило.

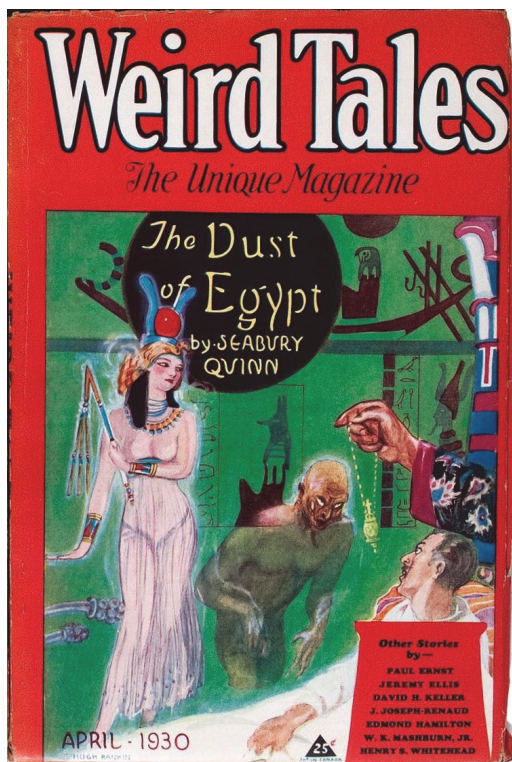


Иллюстрация к рассказу
«Пыль Египта» С. Куинна
(обложка журнала «Таинственные истории»)

— Властью того, кто изгнал тебя, о Асет, Асет древнего Египта, памятью Кирилла Александрийского, заклиная тебя! — медленно пропел он. — Созерцай ее, принесенную из Землей Кхема, древнюю святыню, направленную против тебя и твоей власти; созерцай и устрашись!

Он продолжать церемониально покачивать золотую вещицу перед собой и медленно продвигался вперед.

Раболепная фигурка прекратила посмеиваться, оставив челюсти приоткрытыми, и сползла на пол, воздев худые костлявые руки, словно задавленная потоком мощной силы, исходящей из золотой вещицы в руке де Грандена.

Бормоча отрывочные слова на диковинном языке, слова, которые я не мог понять, но которые были ясно обращением,

тварь отступала перед настойчивым преследованием де Грандена.

Я застыл в ужасе, в то время как француз громко выкрикивал заклинание. Его противник достиг границы комнаты, и преследуемое существо *прошло непосредственно через стену*, словно кирпич и цемент не имели субстанции!

По мнению издателей, «как писатель, Куинн преуспел в создании странных и оригинальных историй о некромантах, оборотнях, вампирах, чертях, ведьмах и других ночных существах. Хотя в менее умелых руках такие темы могли бы стать скучными и предсказуемыми, обширные познания Куинна в области эзотерических легенд и мифов, и его странное дарование рассказчика сохранили свежесть этих историй спустя много десятилетий. Куинн не описывал ужас ради самого ужаса, хотя некоторые его истории пугают и сегодня. Он проникал глубже, в отличие от большинства его коллег по “Таинственным историям”, в сердца чудовищ. Нас и сейчас поражает его редкий дар создавать образы “ночных существ” с удивительным сопереживанием, которое надолго запоминается»¹.

¹ Reuber P., Wrzos J. Introduction // Quinn S. Night creatures. Ash-Tree Press, 2012. P. IX.

К. А. Чекалов
(Москва)

ГАСТОН ЛЕРУ: ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ ТАЙНЫ

24 октября 1908 г. парижская газета «Утро» («*Matin*»), сотрудником которой являлся писатель и журналист Гастон Леру (Leroux, 1868–1927), опубликовала посвященную ему заметку¹. Она предвляла начало публикации нового романа Леру под названием «Король Тайна» («*Le Roi Mystère*»). Автор выдержанной в добродушно-ироничной интонации заметки — коллега Гастона Леру Стефан Лозан. Он прежде всего констатирует, что имя Леру неотделимо от названия газеты, где репортер проработал полтора десятка лет и на страницах которой напечатал множество увлекательных злободневных репортажей. «Однако год назад он забросил журналистику, — продолжает Лозан, — и принялся писать романы; то был выдающийся, оглушительный успех». Причины этого успеха видятся Лозану в том, что Леру отказался следовать за авторами «увядших психологических романов» и «дурно пахнущих романов реалистических». Утомленный подобного рода прозой, читатель 1900-х гг. прежде всего требует «приключений и тайн», ждет, что французские авторы «воскресят Александра Дюма, импортируют из Англии Конан Дойла и переделают для широкой публики Эдгара По». Именно этим и занялся Леру, в котором, полагает Лозан, есть что-то от всех трех вышеупомянутых писателей.

Действительно, Гастон Леру являлся мастером таинственных и увлекательных сюжетов и при этом ни в коей мере не претендовал на принадлежность к «высокой» литературе. Долгое время его творчество пребывало за пределами академического литературоведения; продолжатель традиций массового чтения XIX в., он чаще всего воспринимался как приверженец «бульварного романа»², недостойного серьезного филологиче-

¹ *Lausanne St.* Gaston Leroux // *Le Matin*. 1908. 24 oct. P. 1.

² *Динерштейн Е. А.* А. С. Суворин: человек, сделавший карьеру. М., 1998. С. 160.

ского анализа. В настоящее время ситуация изменилась; во Франции имеется целый ряд исследований о Гастоне Леру, хотя предпочтение отдается главным образом довольно узкому кругу его произведений, и в первую очередь роману «Призрак Оперь» («Le Fantôme de l'Opéra», 1910).

При этом все больше внимания уделяется интертекстуальным загадкам творчества французского писателя, хотя многие из них до сих пор остаются не раскрытыми. С точки зрения плотности интертекстуальных слоев его произведения неравноценны; вероятно, наибольшая наблюдается в «Призраке Оперь», что в какой-то степени и обусловило высокую популярность книги в XX в.¹

Громкая слава пришла к Леру после публикации романа «Тайна Желтой комнаты» («Le Mystère de la Chambre Jaune», 1907), первого и наиболее совершенного тома из цикла произведений о журналисте и сыщике-любителе Рультабийле. Книга является хотя и не самым ранним, но классическим образцом чрезвычайно популярного в детективной литературе поджанра «убийства в запертом помещении». При этом Гастон Леру не только вполне сознательно следует здесь за Эдгаром По, но и творчески развивает соответствующую традицию. Слово «тайна» («le mystère») встречается в этой книге порядка пятидесяти раз, не считая производных от него.

В названии опубликованного посмертно сочинения Леру «Тайна чайной коробки» мы встречаем вполне синонимичное в данном случае слову «le mystère» слово «le secret» («Le Secret de la boîte à thé»). Однако в авторской версии значилось другое название — «Пулуду» («Pouloulou»). В свое время Гастон Леру, видимо, здраво оценил литературную уязвимость этого произведения (написанного около 1914 г.) и отказался от его публикации. Тем не менее, наследники выпустили книгу в 1990 г., а затем, убедившись в том, что издание не принесло им ожидаемых дивидендов, переиздали восемнадцать лет спустя под новым, более «рыночным», названием. В романе вновь возникает мотив убийства в запертом помещении, причем здесь Леру еще

¹ См. нашу статью: Чекалов К. А. Работа интертекстуальных механизмов в романе Гастона Леру «Призрак Оперь» // Вестник Воронежского Государственного университета. Сер.: Филология. Журналистика. 2016. № 3. С. 94–98.

более зависим от Эдгара По, чем в «Тайне Желтой комнаты». Ведь в Желтой комнате, строго говоря, произошло лишь покушение на убийство (преступник — лже-полицейский Ларсан), тогда как в «Пулулу» к таинственному преступлению оказывается причастна крошечная дрессированная обезьянка — уистити (своего рода пародия на устрашающего орангутанга из «Убийства на улице Морг»).

Было бы ошибкой сводить тайны Гастона Леру к детективным и криминальным сюжетам. И об этом свидетельствует структура все той же «Тайны Желтой комнаты». По справедливому замечанию одного из одного из современных исследователей, К. Робена, несостоявшееся убийство Матильды Стейнджерсон вовсе не составляет сути повествования; как полагает ученый, истинным стержнем книги является тайна происхождения главного героя. В полной мере она раскрывается лишь в следующем томе романного цикла о приключениях Рутьабийля — «Аромат дамы в черном» («Le Parfum de la dame en noir»)¹.

Кроме того, сами названия романов Гастона Леру, отдельных глав этих романов, а также эпитафии образуют «предтекстовый комплекс»², предваряющий таинственные сюжеты его произведений. Если закурсивленные фразы, отчасти дублируемые названиями глав, уже давно привлекли к себе внимание исследователей (и в первую очередь первопроходца в изучении французской массовой литературы Франсиса Лакассена)³, то представленные в романах Леру эпитафии до сих пор не являлись предметом научного изучения.

Было бы преувеличением утверждать, будто французский писатель питал особую склонность к этому своеобразному ме-

¹ *Robin Ch.* Le «vrai» mystère de la Chambre Jaune // *Europe*. 1976. № 571–572. P. 71–91.

² *Казакова Л. Н.* Эпитафии-комплексы в системе «автор-эпитафия-текст» на примере отдельных произведений американской литературы XX века // *Известия Юго-Западного государственного университета*. Сер.: Лингвистика и педагогика. 2013. № 3. С. 37.

³ *Lacassin F.* 1) A l'ombre des italiques en fleur // *Europe*. № 626–627. 1981. P. 81–87; 2) Lettre à Gaston Leroux sur les ogres, les gnomes et les italiques qui agrémentent son oeuvre // *Gaston Leroux: de Rouletabille à Chéri-Bibi*. Paris, 2008. P. 58.

тажанру. В первых романах о Рультабийле эпитафий нет и в помине, равно как и в других произведениях писателя 1900-х — 1910-х гг. Можно с уверенностью утверждать, что Леру начинает внедрять в свои сочинения эпитафии лишь на заключительном этапе своего творчества, то есть в 1920-е гг.

Тенденция к подведению итогов очень ощутима в романе «Рультабийль у цыган» («Rouletabille chez les Bohémiens», 1922), где явно прослеживаются черты авто-пародии. При написании «Рультабийля у цыган» писатель активно использовал сюжетные мотивы уже упоминавшегося выше романа «Пулуду», а также развил цыганскую тему, ранее подробно артикулированную им в романе «Королева Шабаша» («La Reine du Sabbat», 1910). В романе вновь возникают из небытия некоторые старые знакомцы Рультабийля, зато исчезает приятель главного героя — Сенклер, выполнявший функцию повествователя в первых двух романах цикла.

Ощущая этот роман как окончательный итог «Рультабийлианы», Леру позволяет себе множество эпизодов явно шуточного содержания, а также прибегает к использованию стихотворных эпитафий, довольно пестрых по своему происхождению.

Так, главу 34 писатель предваряет цитатой из трагедии Шекспира «Антоний и Клеопатра» (акт I, сцена V; реплика Клеопатры, адресованная служанке). Однако стихотворный вариант реплики, приводимый у Леру, не обнаруживается в доступных ему французских версиях шекспировской трагедии — в подавляющем большинстве переводы эти выполнены в прозе, так что неизбежно возникает вопрос об истинном источнике цитаты. В «Рультабийле у цыган» она выглядит следующим образом:

Ce qu'il me faut, dis-tu? C'est de la mandragore,
Pour abréger ce temps dont l'ennui me dévore¹.

Но прежде, чем обратиться к рассмотрению обозначенного выше вопроса, поясним, каким образом данный эпитафий соотносится с происходящим в романе Леру. В соответствующей

¹ «Дай мандрагоры выпить мне <...>. Чтоб всю ту бездну дней проспать, покуда Антоний не со мной» (Пер. Б. Л. Пастернака).

главе главный женский персонаж книги — юная Одетта де Лавардан пребывает в заточении; она похищена цыганами, которые, однако же, обращаются с девушкой предельно почтительно, считая ее цыганской королевой. Старая колдунья приносит пленнице еду, но смятенная Одетта отказывается принимать пищу:

Нет, ты лучше приготовь мне настоящее варево для шабаша, варево из тех трав, что только ты одна и умеешь отыскать; ах ты грязная мелкая ведьма!.. варево из травы забвения... выпьешь — и уснешь навеки!¹ (Перевод мой. — К. Ч.)

Эпиграф наводит на определенные раздумья. Шекспир вовсе не принадлежал к наиболее значимым для автора «Рулетабилья у цыган» писателям. В обращенном к британскому читателю «Письме к моим друзьям по ту сторону Ла-Манша» Леру отдает дань уважения английским прозаикам XIX—XX вв. (Диккенс, Киплинг, Уэллс, Конан Дойл), но ни словом не упоминает о более ранней традиции. Правда, в романе «Аромат дамы в черном» и в романном цикле «Шери-Биби» упоминается Макбет, но лишь как своеобразная мифологема, вне связи с творчеством великого драматурга. Столь же отвлеченно-мифологический характер носит и название пещеры, упомянутой на страницах «Аромата дамы в черном», — Грот Ромео и Джульетты. Ромео и Джульетта, а также и Отелло фигурируют, кроме того, в романе «Призрак Оперья», однако здесь идет именно об оперных версиях соответствующих шекспировских пьес.

Возникает подозрение, что эпиграф из «Антония и Клеопатры» приводится не по оригинальному тексту, а из какого-то другого источника. Подозрение тем более оправдано, что в романе «Кровавая кукла» («La Poupée Sanglante», 1923) именно таким образом, «из вторых рук» цитируется Шеллинг. Речь идет о фрагменте дневника главного героя, безответно влюбленного в красавицу Кристину жуткого уroda Бенедикта Массона, где он описывает свои эмоции в связи с якобы кончиной его соперника:

¹ *Leroux G. Rouletabille chez les Bohémiens // Leroux G. Les aventures extraordinaires de Rouletabille, reporter. Paris, 1988. Vol. 2. P. 382.*

В груди моей трепетало сердце, преисполненное торжества, безудержной радости! Но как смею я писать подобные строки перед лицом смерти! Как смею радоваться подлому убийству! Полноте! Я тоже согласен с Шеллингом: «Высший разум выше закона»!¹

Выделенный нами фрагмент скорректирован по сравнению с совсем недавно опубликованным (и в целом весьма удачным) русским переводом «Кровавой кукль». Выпущенное переводчиком слово «тоже» означает, что Леру приводит мысль Шеллинга (но Шеллинга ли?) по малоизвестной книге английского писателя Израиля Зангвилла «Мечтатели гетто» (*Dreamers of the Ghetto*, 1898), представляющей собой подборку беллетризованных биографий выдающихся еврейских писателей и мыслителей². При этом соответствующая реплика вложена Зангвиллом в уста Генриха Гейне — это он (прежде Бенедикта Массона) выражает свое согласие с Шеллингом. Правда, остается неясным, из какой же книги Шеллинга Зангвилл позаимствовал приведенный выше афоризм. Однако в контексте «Кровавой кукль» точное происхождение цитаты существенно значения не имеет.

Вернемся, однако, к «Рультабийлю у цыган». В романе встречаются и другие якобы позаимствованные из Шекспира эпиграфы. Например, главу 48 предваряет следующая цитата из «Венецианского купца»: «*Nous ferons tout le mal que vous ordonnerez, / Peut-être même davantage*» (реплика Шейлока, акт III, сцена 1)³. Соответствующая глава представлена как фрагмент из дневника Рультабийля (этот прием неоднократно используется Гастоном Леру и в других романах цикла). Она посвящена «дьявольскому лабиринту», мрачному замку Север-Турн, который Рультабийль невольно сопоставляет с хорошо знакомым ему по предыдущим приключениям, еще более зло-

¹ Леру Г. Кровавая кукла. Страшные истории. М., 2017. С. 25 (Пер. Ю. Ю. Котовой, с нашими коррективами. — К. Ч.).

² См.: Чекалов К. А. Гастон Леру и немецкий романтизм // Известия РАН. Сер. литературы и языка. 2016. № 4. С. 12–21.

³ «Вы нас учите гнусности, — я ее исполню. Уж поверьте, что я превзойду своих учителей!» (Пер. Т. Л. Щепкиной-Куперник).

вещим Черным Замок с его жуткими тайнами¹. Одновременно автор дневника нелюбезно отзывается о могущественном цыганском клане «балогаров», владеющих Север-Турном, — к ним-то, очевидно, и следует отнести эпитаф.

Между тем было бы логичнее, если бы Леру процитировал не приведенный выше, а более точный, впервые опубликованный еще в XVIII в. и затем многократно переиздававшийся перевод «Венецианского купца», выполненный Пьером Летурнером: «Je mettrai en pratique les leçons de méchanceté que vous me donnez, et, si je puis, je surpasserai mes maîtres»². Но Леру в обоих рассмотренных нами случаях цитирует Шекспира по французским переводам романов Вальтера Скотта, где эти цитаты также фигурируют в качестве эпитафов. В первом случае речь идет о романе «Певерил Пик» (1823; эпитаф к главе 10)³. во втором — об «Эдинбургской темнице» (1818; эпитаф к главе 7)⁴.

Хорошо известно, сколь существенное место занимают эпитафы в романах Вальтера Скотта; при этом установлено, что далеко не во всех случаях Скотт точно цитирует источники, а некоторые из его эпитафов просто представляют собой фиктивные цитаты. Впрочем, английский романист и не скрывал откровенно игрового характера своих эпитафов: в авторском предисловии к циклу «Кэннонгейтские хроники» (1827) он признает, что многие из них приводятся по памяти или же придуманы⁵.

В целом для творчества автора «Кэннонгейтских хроник» было свойственно игровое начало⁶; в поздних романах Гастона Леру оно достигает еще больших масштабов. Не станем здесь рассматривать вопрос о том, в какой мере Леру был обязан

¹ Имеется в виду роман «Черный Замок» («Le Château Noir», 1913) — четвертая часть «Рутьабийлианы», название которой явственным образом отсылает читателя к готической традиции.

² *Shakespeare traduit de l'anglais, dédié au Roi / par M. Le Tourneur.* Paris, 1781. Т. 15. Р. 94.

³ *Walter Scott. Peveril du Pic.* Paris, 1823. Т. 1. Р. 222.

⁴ *Walter Scott. Œuvres / Traduites par A.-J.-B. Defauconpret.* Paris, 1839. Т. 6: *La Prison d'Édimbourg.* Р. 71.

⁵ *Walter Scott. Chronicles of the Canongate.* Boston, 1828. Vol. 1. Р. 11.

⁶ *Альшиллер М. Г. Эпоха Вальтера Скотта в России.* СПб., 1996. С. 14.

нарративной технике и особенностям историзма Вальтера Скотта; для нас здесь важнее осознанная, принципиальная преемственность французского писателя по отношению к одному из лидеров английского романтизма — в том числе и в отношении эпитафов.

Если же говорить о самой семантике приведенных эпитафов, то, хотя определенная связь между ними и содержанием соответствующих глав «Рультабийля у цыган» прослеживается, но никак нельзя сказать, что эпитаф способствует более углубленному пониманию текста. В подавляющем большинстве случаев эпитафы у Леру носят буффонный характер и лишь усиливают игровую стихию повествования в целом.

Леру заимствует у английского писателя и другие, уже не связанные с именем Шекспира эпитафы. Например, главе 27 он предпослал двустишие из главы 21 «Певерила Пика», которое Скотт в свою очередь позаимствовал у драматурга XVII столетия Томаса Отвэя (Thomas Otway): «Par ces temps de désordre on a quelque raison / De craindre des méchants l'obscure trahison»¹. Речь идет о первой строке пролога к трагедии Отвэя «Спасенная Венеция, или Раскрытый заговор» (1682)². Разумеется, политический смысл двустишия, заложенный как в оригинальном тексте XVII в., так и в эпитафе Скотта, в версии Гастона Леру приобретает чисто игровую окраску.

Главу 41 «Рультабийля у цыган» предваряет эпитаф из 15 главы романа Скотта «Анна Гейерштейнская, дева Мрака» («Anne of Geierstein, or The Maiden of the Mist», 1829; в русской традиции за книгой закрепилось название «Карл Смелый»): «Et ce sont nos aïeux / Qui, pour vous, ont construit ce cachot ténébreux!». Надо сказать, что в оригинале цитата носит более прозаичный характер: «And this place our forefathers built for man!»³ («И это место предки наши выстроили для человека!»). В этом месте Гастон Леру, исходя из собственных нарративных потребностей, слегка видоизменяет французский перевод романа Скотта, выполненный Огюстом Дефоконпре. Там эпи-

¹ «Настало время зла, кровавых планов; / Ждем что ни день напасти от смутьянов» (Пер. М. И. Беккер и Н. А. Емельяниковой).

² *Otway Th. Venice preserved, a Tragedy*. Boston, 1822. P. 9. Приношу благодарность А. О. Дёмину за указание происхождения этой цитаты.

³ *Walter Scott. Waverly Novels. Anne of Geierstein*. Boston, 1859. P. 266.

граф выглядит следующим образом: «Et ce sont nos aïeux / Qui pour l'homme ont construit ce cachot ténébreux»¹. У Скотта указано, что цитата якобы взята из некоей «старой комедии»; Леру приписывает ее «анониму». В данном случае автора романа «Рультабийль у цыган» заинтересовала именно французская версия цитаты, так как только в ней, а не в английском оригинале фигурирует важное для него словосочетание «мрачное узилище» («cachot ténébreux»).

Что касается содержания главы 41, то в данном случае уже сам Леру, а не его персонаж проводит своего рода короткую экскурсию по гнетущему, имеющему вполне средневековый вид сооружению — замку Север-Турн (правда, в описываемый момент здесь устраивается празднество, так что замок выглядит преображенным).

Между тем наиболее важным (в контексте творчества Леру как одного из классиков детективного жанра) представляется нам эпиграф к главе 40 «Рультабийля у цыган». Это насыщенная патетикой, пространная стихотворная цитата, которая в переводе все того же Огюста Дефокомпре звучит так:

Notre combat sera celui des deux torrents
Ou de deux vents partis de deux points différents;
Nous serons deux bûchers dont la flamme ennemie
Pour s'entre-dévorner s'élançait avec furie!²

Пер.: Сражение наше будет подобно столкновению двух яростных водных потоков или же битве двух ринувшихся с разных сторон в одну точку ураганов; мы обратимся в два огнища, языки пламени которых стремятся пожрать друг друга в бешеном вихре!³

Речь идет о фрагменте некоего стихотворения, приписанного Вальтером Скоттом американскому поэту-романтику Филиппу Френо (Philip Freneau, 1752–1832). Фрагмент помещен в

¹ *Walter Scott. Charles le Téméraire, ou Anne de Geiersten La Fille du brouillard / Trad. de M. Defauconpret. Paris, 1834. P. 216. Курсив мой. — К. Ч.*

² *Leroux G. Rouletabille chez les Bohémiens // Leroux G. Les Aventures extraordinaires de Rouletabille reporter. Paris, 1988. Vol. 2. P. 406.*

³ *Вальтер Скотт. Карл Смелый. М., 1994. С. 69.*

качестве эпиграфа к главе шестой уже упоминавшегося романа «Карл Смелый». В романе Скотта этот эпиграф предваряет поединок двух героев, то есть «сражение» здесь имеет вполне буквальный смысл; в романе Леру смысл стихотворения переносится в жанровый, символический план: речь идет о схватке преступника с сыщиком. Отметим, что авторство четверостишия остается под вопросом, так как среди произведений Френо оно не обнаруживается. Можно предположить, что фрагмент принадлежит самому Вальтеру Скотту.

Весьма примечательна и еще одна особенность истолкования данного эпиграфа автором «Рультабийля у цыган». Источник цитаты определяется Леру следующим образом — «Полное собрание сочинений Рультабийля». Ничего подобного в других романах о Рультабийле мы не находим. Если учесть, что писатель рассматривал этого персонажа как собственное «alter ego», перед нами пример буффонного использования «рекурсивной техники» («mise en abyme»). Исходя из логики первых томов цикла, можно было бы ожидать, что «Полное собрание сочинений Рультабийля» должно состоять из остросюжетных полицейских интриг. Но на самом деле эпиграф если и отсылает к детективному жанру, то лишь на предельно символическом уровне.

В числе использованных автором «Рультабийля у цыган» цитат — фрагмент из «Освобожденного Иерусалима», который становится эпиграфом к главе 50 (редкий случай, когда Леру указывает не только произведение, но еще и определенную его часть — а именно, песнь третью):

Ah! s'il était un jour mon prisonnier, non, je ne voudrais point qu'il périt <dans les combats>! Je le voudrais vivant ; je voudrais qu'une douce vengeance calmât le transport qui m'agite!

Цитата с небольшим сокращением (оно восстановлено в угловых скобках) приводится в романе по впервые опубликованному в 1840 г. и затем неоднократно переиздававшемуся французскому прозаическому переводу поэмы Тассо (переводчик Шарль-Франсуа Лебрен)¹.

¹ *Le Tasse. Jérusalem délivrée / Traduit de l'italien par Le Prince Lebrun.* Paris, 1856. P. 8. Речь идет о реплике дочери сарацинского царя Эр-

К тому же и сама глава, как это нередко случается в рассматриваемом романе, именуется по начальной фразе эпиграфа («Ah, s'il était un jour mon prisonnier!..»). Итальянские писатели вообще редкие гости на страницах произведений Леру (некоторое исключение сделано разве что для Данте). Данный пример свидетельствует не только о широком спектре чтения автора «Рультабийля у цыган», но и о его стремлении соотнести повествование с эпической традицией (разумеется, операция эта носит явный оттенок пародии).

Было бы странно, если среди эпиграфов Леру не фигурировали бы цитаты из французских авторов. И действительно, ближе к концу романа, в главе 58 появляется эпиграф из «Легенды Веков» Виктора Гюго, а именно из книги 34 («Сумерки»):

Miserere, dit l'homme, et dans le ciel qui gronde
L'air dit : Miserere ! Miserere ! dit l'onde¹.

Гастон Леру воспроизводит реплику «Miserere!» («Господи, помилуй!») и в самом тексте этой главы, приподнимая всё происходящее с Одеттой и ее возлюбленным на трагические кутурны, с тем, чтобы (по принципу контраста) тремя главами позже погрузить читателя в атмосферу цирковой буффонады.

Кстати, опыт Гюго мог быть важен для Гастона Леру еще и потому, что в предисловии к первому изданию романа «Ган Исландец» (1823) писатель выделяет в качестве важной особенности своей книги систематическое использование «интригующих и загадочных» эпиграфов². Кроме того, в «Рультабийле у цыган» имеется микроцитата из «Собора Парижской Бо-

минии в отношении доблестного христианского рыцаря Танкреда. Русский перевод см., напр.:

Зовут его Танкредом; если б в плен
Попался он! Не смерть его нужна мне;
Он нужен мне живой, чтоб сладкой мезью

Могла я муки сердца успокоить.

(См.: *Тассо Т.* Освобожденный Иерусалим / пер. В. Н. Лихачева. СПб., 2007. С. 97).

¹ *Hugo V.* Oeuvres complètes. Paris, 1954. Vol. 28. P. 97.

² *Гюго В.* Ган Исландец. Бюг Жаргаль. М., 2013. С. 10. (Пер. Е. М. Шишмаревой).

гоматери» («вот это убьет то»), с прямой отсылкой к «папаше Гюго»¹.

Много раньше Леру отдал дань уважения Гюго (довольно хитроумным способом) в одном из эпизодов «Призрака Оперь». В главе седьмой вновь назначенные директора Оперы отправляются «на разведку» в злополучную ложу № 5; дело происходит днем, когда театр совершенно пуст, нет ни артистов, ни рабочих сцены: «с'était l'heure tranquille où les machinistes vont boire». Перед нами ироническим образом трансформированная цитата из очень известного стихотворения «Спящий Вооз», входящего в тот же масштабный цикл «Легенда Веков»².



Обложка «Призрака оперь» Г. Леру

Как уже говорилось, наблюдается определенный изоморфизм между развернутыми заглавиями глав произведений Леру, заключенными в тексте цитатами, а также эпитафиями.

¹ *Leroux G. Rouletabille chez les Bohémiens // Leroux G. Les Aventures extraordinaires... P. 404.*

² Подробнее об этом см.: *Чекалов К. А. Работа интертекстуальных механизмов в романе Гастона Леру «Призрак Оперь»... С. 98.*

Именно поэтому мы обратимся в заключение статьи к одному, на первый взгляд не особенно выразительному, названию главы из другого сочинения Леру, написанного чуть ранее «Рультабийля у цыган». Речь идет о романе «Семерка трэф» («Le Sept de trèfle», 1921), активно эксплуатирующем тему карточной игры (известно, что Леру был заядлым игроком). Глава вторая восьмой части романа именуется следующим образом: «Ici, on cueille les bouquets comme ailleurs on fait de l'herbe pour les vaches»¹ («Тут рвут цветы целыми букетами, подобно тому, как в других местах заготавливают траву для коров»).

Действие соответствующего эпизода книги разворачивается на Лазурном Берегу; героиня, очаровательная Лотти, собирает в саду букет цветов. Кавычки в названии главы выглядят загадочно, ведь ничто как будто бы не предвещает в данном случае цитирования. Между тем на поверку название и впрямь представляет собой цитату, которая взята не у какого-нибудь знаменитого писателя, а из очень популярного у путешественников путеводителя каннского литератора, журналиста и краеведа Эмиля Негрена (1833–1878) «Прогулки по Ницце» (первое издание книги вышло в 1862 г., затем она четырежды переиздавалась). Автор путеводителя упоминает в числе прочего, о том, что в окрестностях города цветы различных сортов сажают вперемежку, и притом очень близко друг к другу, так что прогуливающиеся без труда могут собирать букеты: «Именно по этим лугам, а никак не по выставкам цветов следует судить о местной флоре»². Так Леру на свой лад увековечивает «гений местности» Лазурного Берега, где ему довелось прожить без малого два десятка лет.

Таким образом, эпиграфы и названия глав в романах Гастона Леру насыщены стихией свободной интертекстуальной игры, часто предстающей в облике предлагаемых читателю «загадок», и отмечены стремлением к калейдоскопическому соединению разнородных вербальных традиций.

¹ *Leroux G. Le Sept de trèfle // Leroux G. Les Assassins fantômes. Paris, 1993. P. 1126.*

² *Negrin E. Les promenades de Nice. Nice, 1866. P. 111.*

Л. Ю. Яковлева
(*Санкт-Петербург*)

ТОПОЛОГИЯ ТАИНСТВЕННОГО В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Ф. КАФКИ

В 1977 г. в одном из интервью М. Фуко указывает на тот факт, что с XVIII в., ввиду политических и естественнонаучных интересов философии, феномену пространства она (философия) практически не уделяла внимания¹. Отчасти поэтому, начиная с восьмидесятых годов прошлого века, принято говорить о «пространственном повороте» в социогуманитарном и философском дискурсе. Благодаря поздним исследованиям М. Хайдеггера, работам П. Бурдьё, А. Бадью, М. Фуко, А. Лефевра, Г. Башляра пространство вновь приобретает культурно-философское и социальное измерение. В отличие от фокусирования исследовательских интересов философов сначала на проблематике времени, а затем — пространства, для истории литературы время всегда было тесно связано с пространством. Переплетение пространственно-временных характеристик в литературном произведении было обозначено М. М. Бахтиным понятием «хронотоп», применение которого актуально для любого исторического периода.

В результате возросшего интереса философии к анализу пространства, возрастает значение символических, экзистенциальных смыслов топологии. Как уже отмечал И. Кант, мы располагаем в пространстве не только внешние объекты, доступные чувственному восприятию, но представляем в пространстве и наши внутренние, мыслительные процессы. Поэтому, например, наше представление о времени изначально пространственно, мы всегда говорим о времени при помощи пространственных метафор: ход или бег времени, остановка времени, движение времени назад или вперед, отрезок времени. В этом отношении особый интерес представляет рассмотрение сферы таинственного с точки зрения его топологии. Возможно ли говорить о локусах тайны? Каким образом мы

¹ Фуко М. Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью. М., 2002. Т. 1. С. 225.

получаем доступ к таинственному? При помощи каких пространственных метафор мы описываем тайну?

Для раскрытия проблемы опространствливания таинственного мы обратимся к топологии произведений Ф. Кафки. Для предлагаемого исследования первостепенной задачей является не столько подробный анализ проблемы таинственного у Кафки, сколько методологическая интенция: при помощи каких инструментов философской мысли мы можем говорить о проблеме таинственного в художественном произведении? Соответственно, главный ракурс, обуславливающий саму постановку вопроса — это пространственный поворот. Далее нас интересует более конкретная задача: при помощи каких методологических ресурсов мы можем анализировать пространство таинственного у Кафки? Наиболее продуктивное решение данных проблем возможно благодаря следующим ракурсам: онтологической постановке вопроса, идущей от Хайдеггера, и эстетической, которая во многом была заявлена в поздних трудах М. Понти, отчасти в работах Ж. Деррида, в исследованиях П. Вирильо. Если онтология задается вопросом о присутствии и неприсутствии таинственного, то эстетика спрашивает о значимости чувственности, о существовании тайны в области видимого или невидимого. Подобная эстетика, применяемая к кафкианским текстам, может быть обозначена как негативная, поскольку, имея дело с чувственностью, она, тем не менее, обращается к невидимому, ускользающему, парадоксальному. В этом отношении наиболее перспективной оказывается *эстетика исчезновения*, обращающаяся к негативной чувственности.

В исследованиях по семиотике культуры Ю. М. Лотман указывал на возможность выявления топологических констант культуры, которые мы можем прочесть в тех или иных образах пространства. При этом, как отмечает Лотман в статье «Проблема художественного пространства в прозе Гоголя», «...существует особое художественное пространство, которое не сводимо к простому воспроизведению тех или иных локальных характеристик реального ландшафта...»¹ Это становится осо-

¹ Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике и типологии культуры. Избр. ст.: В 3 т. Таллин, 1992. Т. 1. С. 413.

бенно заметно, когда «в художественной модели мира "пространство" подчас метафорически принимает на себя выраженные совсем не пространственных отношений...»¹ Несмотря на то, что Лотман не исследует область непосредственно таинственного, он нередко обращается к области волшебного, фантастического, необъяснимого и его пространственным характеристикам. Так, анализируя художественное пространство гоголевских текстов, Лотман выделяет оппозицию волшебный — бытовой и анализирует ту систему пространственных различий, которые заключены в этой паре и образуют особую топологию произведений Гоголя. Если пространство бытовое, то оно чаще всего закрытое, наполненное и организовано статичными позами и жестами героев. Волшебное же, которое мы могли бы, как мне представляется, отождествить с областью таинственного, характеризуется динамичностью, неопределенностью, ассоциациями с далью, простором, безграничностью. Данное противопоставление таинственного и обыденного или волшебного / бытового, как выражается Лотман, становится оппозицией замкнутое — разомкнутое.

Несмотря на то, что семиотический анализ разграничивает сферу таинственного и обыденного, он позволяет одновременно указывать и на взаимопереход этих оппозиций:

Так, в «Заколдованном месте» волшебная природа этого «места» состоит в том, что в нем как бы пересекаются волшебный и обыденный миры. Вступивший на него получает возможность перехода из одного в другой. Эти миры очень похожи, но сходство их лишь внешнее: сказочный мир как бы *притворяется* обыденным².

В этом отношении мы имеем динамику пространства, взаимопереход, подмену. Лотман говорит о том, что пространство деформируется, съезживается, сжимается в точку. Тем не менее, на уровне описания в анализе Лотмана сохраняется противопоставление, а таинственное и волшебное как бы закрепляется не только в просторах, но и на высоте:

¹ Там же. С. 414.

² Там же. С. 420.

Все обилие волшебных полетов, неожиданных вознесений вверх служит созданию особых, неожиданно расширенных, пространств. Вот полет деда на «сатанинском животном» в «Пропавшей грамоте»: «Глянул как-то себе под ноги — и пуце перепугался: пропасть! Крутизна страшная!» (I, 190). В «Заколдованном месте» — «под ногами круча без дна» (I, 314)¹.

Анализ Лотмана показывает, насколько тесно связана область фантастического с его топологическими характеристиками. В произведениях Кафки таинственное приобретает еще более сложное пространственное определение, чем тексты Гоголя, рассмотренные Лотманом. Таинственное у Кафки, — и в особенности это становится заметным в таких его фундаментальных трудах как «Замок» или «Процесс», — не локализуется в определенном типе пространства, которое мы могли бы противопоставить обыденному или реальному. Таинственное захватывает абсолютно всю художественную топологию, и это делает ее непроницаемой для семиотического описания. Поэтому аналитика таинственного у Кафки должна смещать акценты к тому, что уже отчасти встречалось и у Лотмана, а именно к рассмотрению динамики пространства. Деформация, искривление пространства, неожиданное появление локусов, которых не должно было быть, позволяет говорить о значимости таинственного как негативности кафкианской топологии.

Под таинственным, таким образом, мы понимаем любого рода негативность, которая заявляет о себе в тех или иных чувственных координатах. Т. Адорно в работе «Заметки к Кафке» отмечает, что сон становится у Кафки текстурой текста, которая утрачивает разделение на сон и реальность:

Не последнюю роль в шокирующем воздействии его текстов играет то, что он принимает сны, а la lettre. Так как все, что не равно сновидению с его до-логичной логикой, исключается, то исключается и само сновидение. Шокирует не чудовищное, а его обыденность².

¹ Там же. С. 424.

² Адорно Т. Заметки о Кафке. URL: <http://www.kafka.ru/kritika/read/zametki-o-kafke> (дата обращения: 01.07.2017).

Подобная обыденность сна, становится своего рода реальностью таинственного, его буквальным воплощением. Для создания эффекта реальности Кафка использует особый язык, который «...не воспринимается ни как нейтральный, ориентированный на стилистическую норму язык реализма, ни как язык модернизма. <...> Это язык референциально подчеркнутый, но в то же время в рамках текста он становится собственно тематическим, так как воспроизводит (и даже конструирует) живую речь, нарушая правила грамматики. Имитация живой речи основана прежде всего на использовании бюрократического языка...»¹

Соответственно, мы изначально входим в текст Кафки и движемся в этом пространстве таинственного, в пространстве конфликтного, сверхъестественного, как само собой разумеющегося. Тем не менее, следует согласиться с позицией В. Подороги, высказанной им в статье «Кафка: Конструкция сновидения»: мы не имеем право сравнивать топологию Кафки и его письмо с точностью документальной фотографии. Мы имеем дело скорее с протоколом сна, но не с фотоснимком². В подобных «протоколах» сна Кафки оппозиция таинственное — обыденное теряет свою значимость. Поэтому локализация таинственного становится особенно проблематичной: его невозможно выявить в четко отведенных ему локусах сна, которому противостоял бы рациональный порядок мест.

В качестве ближайшей возможной ассоциации мы интуитивно располагаем таинственное в области скрытого, на глубине не доступной взгляду, как гоголевский текст располагает таинственное в высоте, на просторах, в безграничных и дальних пространствах. В отличие от топологии глубины и высоты, пространства Кафки скорее не закрепляют тайну, но распола-

¹Ходель Р. Платонов – Кафка – Вальзер: Опыт подготовительного исследования. Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы / Институт русской литературы (Пушкинский Дом). СПб.: Наука, 2008. Т. 4. С. 50.

²«Кафка – не фотограф. Он желает видеть то, что не может быть увидено или опознано в качестве образа...» (Подорога В. А. Ф. Кафка: Конструкция произведения // Подорога В. А. Метафизика ландшафта. М., 2013. С. 511).

гают ее *между* всеми возможными оппозициями, в лакунах и столкновениях топосов. Так, локус Замка с самого начала романа Кафки не может быть установлен: «Горы, на которой стоял Замок, словно и не бывало <...> ни малейшего намека на присутствие большого замка»¹. Смещение, ускользание цели от установленной локализации по мере приближения к самому Замку наделяет таинственностью само его наименование, поскольку замок рассредоточен среди небольших домов деревни. Дорога, по которой движется герой, становится бесконечной, а тайна ее топологии так и остается нераскрытой: «И не может же эта дорога тянуться бесконечно?»². Таинственность кафкианской топологии проявляется также в неуместности мест. Герой К., направляясь к высокопоставленным должностным лицам, внезапно оказывается на постели у чиновника. Подобная неуместность особенно заметна в «Процессе»: «...две диаметрально противоположные точки причудливо проявляют себя в контакте. <...> К., открывая дверь комнатухи, которая совсем рядом с его канцелярией в банке, оказывается в помещении правосудия»; собираясь встретиться с Титорелли «на окраине, в конце города, противоположном тому, где находились судебные канцелярии», он замечает, что дверь позади комнаты художника в точности выходит на те же «помещения правосудия»³.

Таинственное Кафки зачастую локализуется в различных фигурах животных. В. Подорога отмечает:

...все его животные обитают в глубинах земли, замкнутых лабиринтных пространствах (кроты, жуки, мыши, обезьяны и др.). Пространства Замка («Замок»), Суда (Процесс), Отеля (Америка) также невыводимы на световую поверхность, их тональность серая <...>, подземная⁴.

Грегор Замза в «Превращении», являя собой таинственный образ человека-насекомого, располагается в замкнутом месте комнаты, в четырех стенах. Однако это не должно нас приво-

¹ Кафка Ф. Замок. СПб., 1997. С. 5.

² Там же. С. 39.

³ Делез Ж., Гваттари Ф. Кафка: за малую литературу. М., 2015. С. 93.

⁴ Подорога В. А. Ф. Кафка. Конструкция произведения. С. 511.

доть к заключению о глубине и замкнутости топологии таинственного Кафки, так как невозможно определить: «стремятся ли эти странные зооморфные существа ускользнуть от человеческого образа, что господствует на поверхности, или, напротив наперекор земле стремятся вернуться в него, выйти на свет»¹. Данная неопределенность локуса, промежуточность между поверхностью и глубиной составляет стержень топологии таинственного у Кафки.

Постоянное колебание таинственного, сталкивающего близкое и далекое, глубину и поверхность, балансирует на грани видимого. Протоколы сна удерживают в текстуре письма разрывы топологии, сохраняя следы таинственного на поверхности происходящего. Исчезновение таинственного из поля непосредственного восприятия его чувствами не означает, что в текстах Кафки для него выделен особый незримый локус. Напротив, все таинственное на поверхности: оно воплощено и работает в деформациях, в искривлениях, лакунах, в конфликтах пространства. Подобное видение невидимого приводит к воплощению, но не к «раз-воплощению» тайны, а сама тайна перестает быть четко очерченной сферой или областью таинственного, приобретая процессуальность. Превращение поэтому как раз и есть способ бытия тайны как события таинственного. Тайна уже не локус, а своего рода *тайнодействие*. И как любое тайнодействие она представляет собой разрыв, радикальный слом в топологии.

Для современной эстетики художественного пространства наиболее важным представляется удержание одновременно видимого и невидимого, соответственно, зримости таинственного в его следах. В этом отношении справедливо замечание С. Жижека, которое он высказал в одном из своих интервью: «настоящая тайна — это тайна видимости, а вовсе не тайна, расположенная за видимостью»². Такая зримость ускользающего позволяет вспомнить игру значений у Ж. Деррида, который в своей книге «Дар смерти» говорит о тайне как о секрете, неразрывно связанном через латинское слово “secretum“

¹ Там же.

² Жижек Ж. Философия начинается с Канта и заканчивается Гегелем. Интервью со Славоем Жижеком для журнала «Логос». Москва, 6 марта 2007 г. // Логос. 2007. № 1 (57). С. 4.

с понятием секреции, выделения и отделения. Тайнственное раздваивается, отделяется от самого себя и оставляет свои следы в негативной топологии, в конфликте видимости, с которой мы как читатели Кафки постоянно сталкиваемся.

Для описания процессуальной сущности таинственного, его зримости в пространстве следует обратиться к ресурсам эстетики исчезновения, исследованием которой в российской философской мысли занимается, прежде всего, Д. А. Ардамацкая. Исчезновение не является чисто негативным термином, но схватывает выделенный нами в топологии Кафки конфликт чувственности: таинственное исчезает, оставляя себя в локусах, следах, жестах и фигурах — оно уже *не видимое, но еще не-невидимое*. Исчезновение — это концепция, которая обобщает различные ходы мысли, необязательно использующие этот термин, но так или иначе приближающиеся к нему. Сам этот термин встречается в книге Вирильо «Эстетика исчезновения» и в исследованиях Ж.-Л. Деотта, посвященных катастрофам исторического опыта, но в не меньшей мере к этой эстетике можно отнести и поздние исследования М. Понти, отчасти Хайдеггера, безусловно, Деррида и Бодрийяра. Как подчеркивает Д. Ардамацкая, «принципиальной достижимости феноменологического объекта эстетика исчезновения противопоставляет опыт потерянности взгляда»¹. «Потерянность взгляда» пронизывает всю топологию кафкианских текстов.

Исчезновение таинственного в кафкианских текстах отличается тем, что колебание зримого-незримого, глубинного и поверхностного пространства не однонаправленно, оно не имеет в себе завершения, но постоянно возвращается к исходной точке. Наиболее отчетливо это движение может быть обнаружено в небольших ранних произведениях Кафки, где логика пространства еще не столь сновидна, мы еще можем проследить ту «формулу», по которой осуществляется исчезновение таинственного в его текстах. В качестве примера можно привести небольшое произведение «Дети на дороге», где рассказчик — ребенок, вызволенный друзьями из замкнутого пространства дома, оказывается практически взмывающей ввысь птицей, летящей вверх на свободу. Но это движение, прогулка,

¹ Ардамацкая Д. А. Пикнолептическая эстетика Поля Вирильо // *Studia Culturae*. 2013. № 17. С. 17.

напоминающая полет, прерывается сном, желанием пассивности:

...мы скатывались на траву в канаву <...>, стоило повернуться на правый бочок да подложить руку под ухо, как хотелось заснуть. Хотелось правда и снова встрепнуться, — и снова упасть еще глубже. И так без конца¹.

Тайнодействие у Кафки — это такое колебание без конца, это постоянное исчезновение и появление, бессилие и порыв. Это и топология глубины с лежащим и пассивным Грегором Замзой — подземным насекомым и его борьбой за выскальзывание на поверхность, в область зримого. Подобная негативность чувственности, эстетика таинственного имеет в своей основе онтологическое измерение.

Онтология таинственного наиболее подробно раскрыта в поздних трудах Хайдеггера, что подтверждает актуальность анализа сферы таинственного как особой категории. Тайна раскрывается Хайдеггером как потаённое (*das Verborgene*), являющее себя посреди сущего. Тайна, понятая как потаённое, представляет собой не просто границу нашей чувственности и возможностей представления; потаённое, согласно Хайдеггеру, выступает бытийной чертой всего сущего, способного скрываться. Как и Кафка, Хайдеггер имеет в виду не абсолютно трансцендентный, вынесенный вовне локус тайны, но таинственное, доступное для созерцания его человеком. Потаённое, таким образом, скрывается и в своем сокровенном событии различными способами раскрывается для человека в пространстве. Тем не менее, для художественного произведения должна удерживаться сама негативность таинственного, его независимость от человека, никогда не получающая конкретного локуса в открытом для нас пространстве. Как полагает Хайдеггер, свойственная не художественно-поэтическому, но скорее естественнонаучному и промышленному взгляду «миссия раскрытия тайны сама по себе есть <...> главная опасность»².

¹ *Кафка Ф.* Созерцание // Кафка Ф. Малое собрание сочинений. СПб., 2010. С. 20.

² *Хайдеггер М.* Вопрос о технике // Хайдеггер М. Время и бытие. СПб., 2007. С. 322.

Письмо Кафки фиксирует различные пространства таинственного: в местах, оказывающихся не теми, в неожиданных локусах, в исчезающих и недостижимых местах. Подходы эстетики исчезновения и онтологии позволяют провести анализ неустойчивых образов таинственного, выявить столкновение зримого и незримого, раскрыть онтологические основания подвижности топологии тайны.

О. В. Закутняя
(Москва)

**«ГЛАС ГОСПОДА» СТАНИСЛАВА ЛЕМА:
ЗАГАДЫВАНИЕ ЗАГАДКИ
В НАУЧНОЙ ФАНТАСТИКЕ**

Можно с определенной уверенностью утверждать, что концепт непознанного составляет одну из основ научной фантастики. Но если мы говорим о «твердой» научной фантастике (дословный перевод термина «hard science fiction» или, по выражению П. Амнуэля, «научная научная фантастика»; также ср. «рациональная фантастика» у Е. Ковтун), то это непознанное представляется как то, что теоретически доступно познанию человека. Более того, подобная фантастика отличается от прочих фантастических направлений «явным присутствием научного поиска (в более широком смысле — научного мышления) в качестве повествовательной доминанты» (определение А. Первушина)¹.

Е. М. Неёлов подчеркивает:

Научное мироощущение несет в себе одно неперемнное свойство, без которого оно просто не может существовать. Это свойство — рациональность <...> Рациональность составляет одну из важнейших содержательных характеристик «духа науки» в фантастике и в то же время выполняет и важные формально-поэтические функции. Мир в научной фантастике принципиально познаваем и исключает иррациональные толкования².

Заметим, правда, на полях, что вместо слова «исключает» тут, возможно, подошло бы слово «не нуждается», по аналогии с известной цитатой Лапласа.

Несколькими строками ниже исследователь замечает:

¹ Цит. по: Амнуэль П. Литература новых идей. // Троицкий вариант. Наука. № 7 (226). 11.04.2017. С. 7.

² Неёлов Е. М., Струкова А. Е. Русская фантастика: нерешенные проблемы. Петрозаводск, 2013. С. 41–42.

...в научной фантастике нет ни одного произведения, в котором различного рода тайны и загадки Вселенной так или иначе не были бы осмыслены рационально, прямо или косвенно не включались бы в систему рационального мышления. И даже тогда, когда герой в своих конкретных и непосредственных усилиях терпит крах (что часто случается, например, в романах С. Лема), на поверку все равно выходит утверждение победы человеческого разума, познающего мир¹.

Подчеркнем это утверждение, ибо выраженная в нем максима составляет «узловую проблему» произведения, которое мы анализируем в этой работе.

Как свидетельствует эта цитата, более или менее общее убеждение, свойственное произведениям такого рода, состоит в том, что обозначенная в них тайна так или иначе будет или может быть раскрыта, если не сейчас, то потом, если не самим персонажем, то следующим за ним. Однако эволюция научной фантастики привела — вместе с развитием соответствующих философских концепций, которых мы сейчас не будем касаться, — к появлению нового концепта непознанного как в некотором смысле «научного незнания», загадки, которая не может быть разгадана в принципе. Оставаясь в основе рациональной, она, тем не менее, находится за пределами познавательных возможностей разума: инструментальных, мыслительных, пространственных, временных.

Автором, который активно исследовал следствия, вытекающие из этого концепта, был известнейший польский писатель Станислав Лем. Самое знаменитое его произведение (по крайней мере, в России), в основе которого лежит именно так понятая загадка, — «Солярис» (1961). Однако в «Солярисе» необычайно сильную смысловую нагрузку несли мотивы и сюжетные линии, связанные с личностями героев. Они были настолько сильны, что, пожалуй, в восприятии читателей — насколько можно судить по словам самого Лема — затмили собственно проблематику контакта человеческого и нечеловеческого разума. Более поздний по отношению к «Солярису» роман «Глас Господа» (1968), который анализируется в настоящей работе,

¹ Там же. С. 42.

кажется, был написан именно таким образом, чтобы «стихия личного» не доминировала в сюжете, но и не исчезала в потоке чисто философских рассуждений. Проблематика же контакта представлена в нем в максимально чистом, если не сказать дистиллированном виде.

Интерес к роману мотивирован тем, что проблема «загадки» здесь составляет фундамент не только сюжета, но и рассказа о сюжете, нарратива. Содержание произведения можно изложить очень коротко. Незадолго до нашего времени (в 1950-х гг.) ученые регистрируют загадочный сигнал, зашифрованный неизвестным образом и передающийся с помощью нейтринного излучения, поступающего из определенной области неба. Для изучения этого феномена и расшифровки послания — если это действительно послание — в Соединенных Штатах под эгидой военного министерства собирается группа ученых, которые в закрытом городе проводят теоретические и экспериментальные исследования (этот проект, по аналогии с Манхэттенским проектом по созданию атомной бомбы, называется «Проект “Глас Господа”»). В ходе проекта удается получить некоторые результаты, в том числе такие, которые могут способствовать созданию чрезвычайно эффективного оружия, однако ни один из этих результатов не дает ключа к пониманию сути послания. В конце концов проект «Глас Господа» закрывается, а его участники возвращаются более или менее к той жизни, которую они вели до участия в проекте.

Жанр, в котором написан роман, — автобиография вымышленного персонажа, одного из руководителей проекта, профессора математики Питера Хогарта. Однако по форме, стилю и содержанию роман гораздо больше похож на философский трактат или научно-публицистическую статью. Вообще при чтении и тем более при анализе композиции книга «распадается» на две части, соединенные иногда даже чисто механически: художественную, в которой действуют и говорят персонажи, происходят некоторые, не столь уж частые, события, и логико-философскую, которая представляет собой иной, частично публицистический, частично научно-философский, дискурс, более или менее «замаскированный» под мысли и высказывания персонажей.

Задача героев — вскрыть шифр Послания, разгадать загадку, о которой неизвестно буквально ничего: кто ее послал, бы-

ла ли она послана разумом или представляет собой результат невероятных совпадений, а, может быть, и того хуже — результат «выборочного видения», то есть предрасположенности человека видеть именно послание, хотя, может быть, речь идет о феномене совершенно другого толка.

Сформулированная таким образом задача ничем не лучше и не хуже любой другой криптографической задачи, о которой могла бы идти речь, например, в детективе. Интересно, однако, другое — а именно то, что эта же задача решается не только на уровне сюжета, но и на уровне, так сказать, метатекстовом: в процесс решения включается не только герой и/или читатель, но и автор.

Главный герой романа, — профессор математики Питер Хогарт (его текст снабжен предисловием издателя, уточняющего, что речь идет о публикации «рукописи, обнаруженной в бумагах покойного профессора Питера Э. Хогарта», но мы не будем акцентировать внимание на этом приеме). Он не называет свое произведение автобиографией, но, безусловно, оно автобиографично и это играет существенную роль в повествовании:

Если б я действительно писал автобиографию <...>, мне не пришлось бы доказывать уместность подобных признаний. Но цель у меня другая. Вот событие, о котором я поведу речь: человечество столкнулось с чем-то, высланным в звездный мрак существами, отличными от нас, людей. Событие это, первое в нашей истории, думаю, стоит того, чтобы поведать, не стесняясь условностями, кто же, собственно, представлял человечество во встрече с Другими¹.

По С. П. Лавлинскому и А. М. Павлову, «необходимым условием развития сюжета в авантюрно-философской фантастике (термин, к которому мы еще вернемся. — О. З.) является встреча (“контакт”) двух миров (людей и существ, людьми не являющихся) <...> В авантюрно-философской фантастике 20 века испытанию подвергается сама природа человека (то есть те качества, который делают человека человеком)»².

¹ Лем С. Глас Господа // Лем С. Возвращение со звезд. Глас Господа. Романы. Повести. Пер. с пол. М., 2003. С. 358.

² Лавлинский С. П., Павлов А. М. Фантастическое. // Поэтика актуальных терминов и понятий. М., 2008.

Эта схема для «Гласа Господа» выполняется на сто и даже на сто пятьдесят процентов, поскольку осмысливается и рассказчиком, и автором.

С одной стороны, профессор Питер Хогарт размышляет в предисловии к своему тексту:

Я <...> искренен потому, что моя личность в данном случае абсолютно несущественна; иначе говоря, к откровенности, вообще-то несносной, меня побуждает только неумение различить, где кончается статистический каприз, определивший склад моей личности, и где начинается видовая закономерность¹.

С другой стороны, «имплицитный автор» (по терминологии, принятой в нарратологических исследованиях) также стоит перед проблемой — ему надо представить читателю непредставимое — то, что не может быть представлено, поскольку для него не существует ни понятий, ни образов; чтобы описать нечто нечеловеческое человеческим языком; чтобы представить нечеловеческие мотивы и сделать их понятными человеческому разуму. Или — загадать загадку, ответ на которую не знаешь сам.

Это как бы предельная задача научной фантастики о контакте: выйти за пределы собственного воображения. И если для героя ее решение выражается в поиске ключа к шифру (или ответа на загадку, понимаемую весьма широко), то для автора — в создании самого шифра и предмета, который будет зашифрован.

Воспользуемся определением, данным Н. Д. Тмарченко авантюрно-философской фантастики, к которой причисляются и произведения С. Лема, — это «особая разновидность фантастической литературы: <...> в отличие от других видов фантастики, в этой ее разновидности безусловная реальность (не иносказательность) мира персонажей сочетается с философско-экспериментальным характером сюжета, включая внутреннюю основу поступка героя, причём такой сюжет имеет целью испытание идеи».

¹ Лем С. Глас Господа. С. 353.

Кажется, что поставленная так, как указано нами выше, проблема хорошо вписывается в это определение; однако на одной из страниц «Гласа Господа» мы читаем:

Читателю, который, добравшись до этого места, все нетерпеливее ждет посвящения в тайну, заранее ощущая приятную дрожь, как перед фильмом ужасов, я советую отложить мою книгу, иначе он будет разочарован. Я не пишу авантюрный роман, а рассказываю, как наша культура была подвергнута экзамену на космическую (или хотя бы не только земную) универсальность и что из этого вышло¹.

Итак: хотя проблематика — сердцевина жанра — как будто остается той же («наша культура была подвергнута экзамену»), но определение решительно отрицается («не пишу авантюрный роман»). Можно сказать, что определение, данное литературоведом другой культуры не универсально, — однако, кажется, что речь идет скорее об испытании самой научной фантастики как области, которая пытается представить непредставимое, используя арсенал и гуманитарного и научного знания, образного и рационального мышления.

Примем за постулат утверждение, что исходным пунктом научной фантастики является некоторая фантастическая идея (или посылка; или допущение; о разнице в терминах сейчас говорить не будем).

Еще Г. Уэллс постулировал построение научно-фантастического романа по принципу «а что, если». Этот принцип предусматривает такое построение произведения, при котором все сюжетные события являются следствиями развития одного-единственного сделанного автором фантастического допущения. Иными словами, за пределами посылки автор обязан придерживаться максимального правдоподобия, сохраняя нетронутым привычный облик реальности, а сама посылка не должна содержать внутренних противоречий².

¹ Там же. С. 370.

² *Ковтун Е. Н.* Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века). М., 1999. С. 85.

В данном случае такой идеей (посылкой) стал сам факт сигнала.

Число прочих допущений и идей должно быть строго ограничено — иначе НФ превратится в повесть о чудесах, где все дозволено. В идеальном случае ответ на загадку должен получаться при минимально возможном количестве таких допущений; если тайна открывается с появлением некоторого нового, не упомянутого сразу, обстоятельства, то мы имеем дело так или иначе с произволом автора, который сам целиком принадлежит человеческому роду и человеческой культуре, а значит, эксперимент нельзя считать чистым.

Это определяет и поэтику романа: минимум действий персонажей, почти полная элиминация сюжета и конфликта, постоянное опровержение высказываемых предположений, которые — в ином произведении — стали бы движителями сюжета. Число посылок, допущений и просто идей, имеющих отношение к сигналу, очень мало. Это, прежде всего, сам факт его существования и некоторые особенности, а также ряд открытий, сделанных на основе изучения сигнала. Само послание этом в тексте приводится только описательно, например;

...сигнал искусственного происхождения, состоящий из более чем двух миллиардов знаков в пересчете на бинарный (двоичный) код, причем передается он подряд (без перерывов)¹.

Впрочем, для физического сигнала так и должно быть, поскольку использовать в системе соответствий нечто физическое или семантическое означало бы существенное вмешательство авторской воли. А стало быть, читателю фактически не над чем ломать голову (в противовес, например, детективной или конспирологической литературе, где зашифрованное послание обычно представлено явно).

Тем не менее, некоторые его свойства (о чем еще скажем ниже) приводятся, а также становится известно, что благодаря сигналу удастся синтезировать некоторые субстанции, ранее неизвестные в науке и технологиях. Сами по себе они могли бы стать основой для любопытной научно-фантастической ис-

¹ Лем С. Глас Господа. С. 413.

тории, но в рамках поставленной задачи важно другое — насколько эти объекты соответствуют истинному значению Послания и что в конечном счете можно считать его значением.

Главный герой повести уверен в том, что сигнал послан внеземной цивилизацией, но уверенность его ни на чем не основывается. Автор же менее конкретен: он предоставляет в распоряжение читателя множество идей, которые формулируют разные персонажи. Каждая из идей обсуждается — это происходит в рамках сюжета, в сообществе ученых, собравшихся для расшифровки послания. Каждая из них вполне может быть истинной, но при этом каждая — человеческая, слишком человеческая.

Чем мы располагали? Загадкой и джунглями догадок. Мы выковыривали из загадки обломки фактов, но факты не стыковались, не складывались в прочный массив, способный корректировать наши догадки, и в конце концов мы терялись в чаще гипотез, громоздящихся на гипотезах¹.

Параллельно автор не раз и не два уничижительно отзывается о научной фантастике; особенно о ее способностях генерировать новые идеи:

Прежде он ее не читал и теперь был рассержен, даже негодовал; настолько она разочаровала его своей монотонностью. В ней есть все, кроме фантазии, сказал он. Бедняга, он стал жертвой недоразумения. Авторы научных якобы сказок дают публике то, чего она требует: трюизмы, ходячие истины, стереотипы, слегка замаскированные и переименованные, чтобы потребитель мог без всякой опаски предаваться удивлению, оставаясь при своей привычной жизненной философии².

Итак, с одной стороны, мы имеем классическую научную (авантюрно-философскую) фантастику, а с другой — попытку из этой схемы выйти, и задачу автора таким образом можно сформулировать как «помыслить то, что нельзя помыслить». Это, повторимся, в каком-то смысле метатекст авантюрно-философской (научной) фантастики, где философия пытается

¹ Там же. С. 370.

² Там же. С. 439–440.

осмыслить авантюренность и отмежеваться от неё всеми возможными способами. Результат оказывается скорее отрицательным; НФ превращается в апофатический жанр; главное, что можно сказать о результате, — всё, что придумано, скорее всего неправда.

Главный герой — резонер — по специальности математик, представитель одной из самых абстрактных дисциплин. Для понимания сути сигнала она дает не так уж много, ибо «математика ничего не может сказать о мире — она оттого и называется чистой, что очищена от всех материальных налетов; очищение столь абсолютное служит залогом ее бессмертия. Но как раз поэтому она произвольна, порождая какие угодно, лишь бы не внутренне противоречивые, миры»¹.

Однако с помощью математики удастся практически непреложно доказать, что послание оказывается замкнутым: «Послание идеально замкнулось как отграниченный от остального мира предмет или циклический процесс (точнее, как его ОПИСАНИЕ, МОДЕЛЬ)»². Это его свойство — ключевое понятие для всего романа; и если говорить о шифре романа, то, пожалуй, он вскрывается именно понятием замкнутости, которое реализуется и формально, и сюжетно.

Замкнуто Послание или, вернее, сигнал; замкнут мир Проекта «Глас Господа»; замкнуты его участники, каждый в своей судьбе и бытии (вспомним, что участие в Проекте почти ничего не изменило в их судьбах); замкнуты возможности познания, которые практически не могут выйти за пределы возможностей, накладываемые культурой, пространственными или временными рамками (если верна, например, гипотеза о том, что послание — сигнал, модулированный в ходе распада предыдущей Вселенной перед ее превращением в новую). Замкнутость становится центральным понятием, которое вообще можно рассматривать как приговор. На место научного знания или познания приходит понятие непознаваемого в принципе, обусловленного предельностью восприятия, понимания и бытия.

¹ Там же. С. 419.

² Там же. С. 422.

Трагичные финальные строки романа касаются — совершенно неожиданно — не тайны сигнала, а тайны взаимопонимания людей:

Что я знаю о затаенных страхах, мыслях и надеждах моих друзей того времени? Я никогда не умел преодолевать межчеловеческое пространство. Животное приковано к своему «здесь» и «сейчас» всеми своими чувствами, а человек способен отвлечься от этого, вспоминать, сочувствовать другим, представлять себе их состояние, их чувства... только это, к счастью, неправда. В попытках такого перевоплощения мы воображаем — смутно, туманно — только себя. Что стало бы с нами, умей мы на самом деле сочувствовать другим, переживать в точности то же, что они, страдать вместо них?¹

Итак, литература оказывается бессильна перед тем, чтобы изобразить запредельное, коль скоро сама она оказывается в каком-то смысле пределом воображения. А это в каком-то смысле становится капитуляцией жанра НФ.

Не стоит удивляться тому, что Лем довольно скоро перестал писать научную фантастику, хотя «Глас Господа» — не последнее его произведение в этом жанре. Однако вопрос о соотношении научной фантастики с наукой остается открытым: если, по Е. М. Неёлову, фантастика призвана сделать достижения науки интимно-близкими «просто человеку», освоив их методами искусства, то сами возможности этого освоения, по С. Лему, оказываются ограниченными. Стало быть, для дальнейшего движения необходима уже литературная эволюция, но в чем она будет заключаться, — предмет дальнейшего исследования.

¹ Там же. С. 522.

Анджела Бринтлингер
(Огайо, США)

**SD: ТАЙНА РОДСТВА И НЕВОЛЬНОЕ
ПОРОДНЕНИЕ, ИЛИ КАК С. ДОВЛАТОВ
ПРОНИК В ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО
АМЕРИКАНСКОГО ПИСАТЕЛЯ С. ДИКСОНА**

Тайна родства: не «страх влияния» и не «ход коня»

Стивен Диксон — американский писатель, автор более 500 рассказов и 18 романов, получивший гранты от фонда Гуггенхайма и Национального фонда поддержки искусств, дважды выдвинутый на Национальную книжную премию. Несмотря на это, как недавно призналась одна журналистка, «он остается тайным сокровищем»¹. Почитаемый узким кругом писателей и критиков в Соединенных Штатах, Диксон не так широко известен.

О том, что такое успех и известность в Америке, можно было бы спросить у С. Довлатова, который писал:

Сам успех здесь не такой, как дома. На родине успех — понятие цельное, всеобъемлющее и однозначное. Охватывает все: известность, деньги, положение, комфорт. Плюс какие-то бесчисленные льготы. В Америке успех бывает самый разный. Например, коммерческий успех, далеко не всегда сопровождающийся известностью. Или, скажем, богемный успех, отнюдь не всегда подразумевающий деньги. Бывает успех среди критиков. Или, допустим, в академических кругах. И так далее. Тут можно быть знаменитым и нищим. И наоборот, безвестным, хоть и зажиточным. В Америке успех и слава — не одно и то же. Успех и деньги — не синонимы. Мой, скажем, вид успеха называется «critically acclaimed» — «отмеченный критиками». К деньгам это серьезного отношения не имеет. К славе — тем более².

¹ Steinitz R. «His Wife Leaves Him» by Stephen Dixon // Boston Globe. 2013. 12 Oct.

² URL: http://www.sergeidovlatov.com/books/perev_kart.html (дата обращения: 11.07.2017).

Однако, тайна, которой является Диксон, не равна тайнам, которые он создает.

Например, тайну отношений двух SD, Стивена Диксона и Сергея Довлатова, нелегко угадать. В 1994 г. Диксон посвятил сборник рассказов недавно умершему русскому писателю, а в 2005 г. в роман о тесных и не всегда понятных связях между родными братьями Диксон включил некоторые мотивы из прозы Довлатова. Тут нужно добавить, что для американского читателя XXI в. и Довлатов остается малоизвестным писателем.

Поэтому мало кто заметит, когда под конец довольно сложного романа Диксона «Звонит телефон», главный герой перечисляет все свои бывшие места работы (младший журналист на телевидении, работа в службе новостей, редактор в журнале, где печатают детективы, младший продюсер на радио) и объясняет: «устроился и работал <...> на ежедневной передаче интервью с людьми интересной или необычной профессии с увлечением или чем-то, ради чего они оказались в центре внимания, в новостях...»¹ Для внимательного читателя Довлатова, это явная реминисценция из его «Компромисса седьмого»:

— Что за рубрика у вас?

— «Человек и профессия». Нас интересуют люди редких профессий. А также неожиданные аспекты...²

В «Компромиссе» герой Довлатова — журналист в эстонской газете. «Неожиданный аспект» здесь, по мнению журналиста, в том, что речь идет о *театральном* портном, а настоящий сюрприз — в другом: бывшая профессия этого портного — офицер немецкой армии, который вешал советских солдат во время

¹ В этом месте романа выясняется, как старший брат помогал протагонисту в поисках работы. В оригинале: «He also told me of an associate producing job for CBS Radio in New York when he was working for its news bureau in Washington. At the time I was an editor on what were called dick magazines — detective — but I got the job and stayed at it — this daily half-hour interview show of people with interesting or quirky professions or pursuits or in some way in the news with a twist — till it got pulled» (*Dixon S. Phone Rings // Hoboken. New York, 2005. P. 309*).

² URL: http://lib.ru/DOWLATOW/kompromiss.txt_with-big-pictures.html (дата обращения: 11.07.2017).

второй мировой войны, за что он и отсидел двенадцать лет в советской тюрьме. В довлатовском рассказе этот материал сначала хвалят в редакции: «Довлатов умеет живо писать о всякой ерунде». А после редактор Довлатова напоминает: «Выбор героя — серьезное дело, чрезвычайно серьезное...».

Скорее всего, Диксон согласился бы. Если спросить очередного читателя Диксона, о чем он пишет, ответ может следовать тот же: «о всякой ерунде». А между тем, Диксон, как и Довлатов, пишет о самом главном: об экзистенциальном статусе человека, о работе, о любви.

Что мы имеем? Эти два писателя, как мы покажем ниже, похожи друг на друга в своем подходе к жизни и литературе, и один из них гласно (через посвящение) и тайно (через скрытую реминисценцию) указывает на другого. Здесь не «страх влияния» известного американского критика Гарольда Блума. Блум писал, что когда поэтическое влияние «связывает двух сильных, подлинных поэтов — всегда протекает как перечитывание первого поэта, как творческое исправление, а на самом деле это — всегда неверное истолкование». Блума интересовало поэтическое влияние у Уильяма Блейка, у которого это — «неразделимо переплетенные в лабиринте истории приобретение и утрата»¹. Вслед за Блумом, критики часто обращаются к «страху влияния» (или лучше, может быть, к «тревоге влияния»), но здесь такого рода анализ неуместен. Мы не скажем, что Диксон перечитывает здесь Довлатова, хотя эту тайну влияния определить как «приобретение» вполне можно.

Ближе к тому, что происходит, это влияние типа «ход коня». Как известно, В. Шкловский, говоря о литературной эволюции, предложил думать о влиянии как о шахматной игре, где писатель берет добро не у литературных «отцов» а где-то со стороны, у «дядей». Ю. Тынянов пояснил:

Есть глубокие психологические и бытовые личные влияния, которые никак не отражаются в литературном плане (Чаадаев и Пушкин). Есть влияния, которые модифицируют, деформируют литературу, не имея эволюционного значения (Михайловский и Глеб Успенский). Всего же поразительнее

¹ Блум Х. Страх влияния: теория поэзии / пер. С. А. Никитина. Екатеринбург, 1998. С. 31.

факт наличия внешних данных для заключения о влиянии — при отсутствии его¹.

Говоря о Довлатове и Диксоне — о русском эмигранте на чужбине и американском писателе на родине, — речь пойдет о третьем феномене: какая-то обоюдность, которая вытекает из более тесной взаимности через третьего человека. Ниже расскажем о том, как эти два SD познакомились и как они породнились.

Данная статья знакомит русского читателя с творчеством Диксона, и заодно задает вопрос: как определить влияние одного члена семьи на другого, одного творческого человека на второго, живущего рядом? И может ли такое влияние иметь свойство коммутативности?

Кто такой Стивен Диксон?

Стивена Диксона можно определить как «писателя для писателей»². Его стиль — разговорный, даже, я бы сказала, «разговорчатый». Текст Диксона представляется нагромождением слов, образов, эмоций. Главное в нем: тон, детали, волнующий гул частной и профессиональной жизни со всей ее сложностями и опасениями. Пишет Диксон в основном о себе и себе подобных (о писателях, журналистах), переживая по ходу дела историю своей семьи. Нельзя сказать, что рассказы и романы Диксона автобиографичны, однако многое точь-в-точь совпадает с неординарной личной судьбой автора.

Диксон — сын стоматолога, младший в семье, состоящей из четырех братьев и трех сестер. Он родился в Нью-Йорке в 1936 г., начал писать прозу, жил долгие годы со своей женой и двумя дочерьми в Балтиморе, где преподавал в литературном институте. В 2005 г. Диксон напечатал роман «Звонит телефон» («Phone Rings»), который Дэйл Кейгер назвал «элегией на

¹ *Тынянов Ю. Н.* О литературной эволюции // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 270–281.

² Так его называет в том числе и Шаун Кэрролл в предисловии к недавнему интервью с автором. URL: http://www.bookslut.com/features/2010_12_016927.php (дата обращения: 11.07.2017).

смерть брата автора»¹. Именно в нем, как я полагаю, Диксон отдал дань своему старшему брату — и заодно тайному брату по перу Довлатову.

И точно, в этом романе главный герой переживает много раз и по-разному смерть старшего брата, погибшего (как и брата Диксона) случайно во время очередной перебежки. В романе это бедствие происходит в Нью-Йоркском Центральном Парке. Другие фиктивные братья и сестры также имеют судьбы, похожие на судьбы своих настоящих прототипов: еще два брата писателя умерли несвоевременно и не своей смертью, одна сестра рано умерла от хронической болезни, а вторая сестра жива. Из семерых детей остаются в живых всего двое.

Спрашивается: неужели Диксону с такой обширной родней, понадобилось еще и породнение с С. Довлатовым? Может быть, именно трагедия ранних смертей родных сиблингов и сближает двух SD. Как мы покажем ниже, в романе «Звонит телефон» тайным братом, или же братом по перу и журналистике, стал Сергей Довлатов.

Два SD

Познакомились С. Довлатов с С. Диксоном через Энн Фридман, которая с апреля 1980 г. была переводчицей Довлатова. При первой встрече, как вспоминает Довлатов, Энн поразила русского писателя своей красотой: молодая американская блондинка, да еще знающая русский язык. Можно ли ожидать лучшего? Тихо сидя за стойкой бара, Энн молчала, однако когда Довлатов завел речь об одиночестве, она заговорила.

И я остановился. Но еще раньше прозвучало и имя — Стивен. Стивен Диксон — муж или жених. Вскоре мы с ним познакомились. Ясный взгляд, открытое лицо и совершенно детская, почти младенческая улыбка. (Как это они все друг друга находят?!)

¹ *Keiger D. Door Opens // Johns Hopkins Magazine. 2007. June. URL: <http://pages.jh.edu/jhumag/0607web/dixon.html> (дата обращения: 11.07.2017).* В 2007 г. Диксон вышел в отставку, в 2009 г. умерла его жена.

Ладно, думаю. Ограничимся совместной творческой работой. Не так обидно, если блондинка исчезает с хорошим человеком¹.

О том, что Диксон — тоже писатель, ни слова. Но если он только вскользь проник в творчество Довлатова — в мемуары, — Диксон все же стал частью его жизни — как муж переводчицы. И через Энн наши два SD породнились.

Существуют же разного рода интимные отношения на свете — мать с ребенком, братья и сестры, муж с женой. Еще одно — писатель с переводчиком, или, как договорились в то время себя считать Энн Фридман и Сергей Довлатов, соавторы. По свидетельству Довлатова, «Мои друзья, прекрасно знающие английский, говорили: — Читая ее переводы, мы слышим твой голос».² Это и есть породнение.

Как известно, Довлатов умер в 1990 г., и Диксон о нем вспомнил, посвятив ему сборник рассказов «Long Made Short» («Короче о длинном»), который открывается рассказом под названием «Замечательная москвичка», о несчастных отношениях между писателем (женатом, кстати, на русистке) с его русской переводчицей в Москве. Приехав в Россию, жена находит через знакомых переводчицу, которая должна служить гидом для героя-писателя, пока жена занимается своими научными делами. Если Энн Фридман стала родной для Довлатова, прониклась его голосом и передавала этот голос в своих переводах, в рассказе Диксон описывает обратную ситуацию: «замечательная москвичка» Светлана не сошлась со своим клиентом. Помимо мотива о переводах и отношений между клиентом и переводчиком, да и русской среды, не вполне понятно, какова связь этого рассказа и сборника с Довлатовым. Сходство между остальными рассказами в сборнике и творчеством Дов-

¹ «Переводные картинки» // Иностранная литература. 1990. № 9. URL: http://www.sergeidovlatov.com/books/perev_kart.html (дата обращения: 11.07.2017).

² Итальянская исследовательница и переводчица Лаура Сальмон крайне негативно отзываясь о качестве переводов Фридман (*Сальмон Л. Механизмы юмора: О творчестве Сергея Довлатова. М., 2008. С. 215–218*).

латова не удалось установить. Однако сам факт посвящения говорит о том, что Диксон почитает Довлатова как рассказчика и писателя, и наводит читателя на мысль, что их что-то объединяет.

Сожительство и соавторство как свойства коммутативности

Итак, Диксон был женат на Энн Фридман, переводчице Довлатова. Она была и специалистом по Чехову, автором «потрясающей диссертации», по словам Довлатова (который не смог бы прочесть и оценить эту диссертацию, написанную по-английски). Видимо, она ему понравилась: с самого начала он увлекся ее красотой, потом радовался ее умению и мастерству, был благодарен, что она ему помогла попасть в самый престижный американский журнал, «Нью-Йоркер», и, в конце концов, стал ее хвалить по всяким поводам.

Диксон о своей жене говорил:

В отношениях и браке с Энн Фридман я получал большую любовь и покой, однако, как и всякий муж с женой, у нас были минуты гнева и злости¹.

То есть, это были полноценные отношения, о котором читатель Диксона, прочитав несколько романов или даже рассказов, может сам догадаться. Хочется подтвердить, что отличительный признак прозы Диксона — чрезмерная честность, с которой он описывает человеческие отношения, в том числе и между женатой парой.

В качестве доказательства этой чрезмерной честности можно привести пример из того же рассказа «Замечательная москвичка», где рассказчик жалуется на переводчицу Светлану, которая «знает что-то или много обо всем, о чем мы говорили или видели, <...> о работе <...> каждого писателя, художника,

¹ «I found great love and peace in my relationship and marriage to Anne Frydman, but we had, as any couple has had, moments of anger and bitterness too» (*Carroll S. P. An Interview with Stephen Dixon*, December 2010. URL: http://www.bookslut.com/features/2010_12_016927.php (дата обращения: 11.07.2017)).

и композитора, которого я упоминал, и о каждом здании, которое мы посещали, или на которое я обращал внимание». Когда Светлана выражает свое мнение о картинах Ван Гога в Пушкинском музее изобразительных искусств, рассказчик обижается, уверенный, что она смотрит на него свысока. «О чем я?» — спрашивает он на третьей странице рассказа. «Хотел было сказать с самого начала: “Опять случилось”, и потом объяснить, что “опять”. У нее случился инсульт на третий наш день здесь, она умирает, а я ее не особенно переваривал с самого первого момента, как услышал ее через дверь в ванную»¹. Рассказчик винит себя, что оттолкнул эту переводчицу, иначе, если бы он был бы рядом в день инсульта, мог бы ей помочь. Вместе с тем он радуется, что отделался от нее, что не приходилось с ней проводить больше времени. Несчастный случай, — да для него не к худшему.

Этот стилистический прием («Опять случилось») встречается и в романе «Звонит телефон»². Первые четыре абзаца романа так начинаются: «Звонит телефон». И первые три абзаца второй главы. И первый абзац пятой главы. И восьмой. И девятой. Последняя глава начинается словами: «Вешает трубку». В мире романа «Звонит телефон» телефонные звонки не предвещают хорошего. Каждый раз по телефону приходят плохие новости³.

¹ В оригинале: «But what am I getting at with all this? I had an idea of saying right at the start “Happens again,” and then explaining what does. She gets a stroke our third weekday here, dies, and I didn’t especially care for her almost from the moment I heard her through the bathroom door... She seemed to know something or a lot about everything we spoke about or saw. She was familiar with <...> every writer, painter and composer I mentioned and building we visited or I pointed out» (Dixon S. *The Rare Moscovite* // Dixon S. *Long Made Short Stories*. 1994. P. 3).

² Можно даже предположить, что по-английски синтаксис этих двух предложений («Happens again» и «Phone rings») сходен с русским синтаксисом: в одном наличие безличного глагола и во втором отсутствие артикля (это два из главных отличий между русским и английским языками). Более «английские» варианты этих названий звучали бы как «*It happens again*» и «*The phone rings*».

³ Вполне возможно, что Диксон знает стихи К. Чуковского «Телефон». Фридман, которая сама была поэтом, могла бы читать их детям, когда

Как для Довлатова, который известен своим «вниманием к слогу и стилю», у Диксона стилистические приемы и ритм текста стоят на одном уровне с содержанием любого произведения¹. Диксон объясняет это так:

Все зависит от слов. Правильно подобранных слов. Правильного сочетания слов. Правильного числа слогов в словах. Правильного числа слов. Правильного сочетания предложений. Правильного числа слогов в предложениях. Правильного числа предложений. Ничего не может торчать. Все должно работать вместе. Я работаю, чтобы все срабатывало. Я знаю, когда все содействует всему. Для действий и эмоций пьесы, конечно, важен темп, а для темпа важны слова и сопоставления предложений².

Слова, которые можно было бы сказать о Сергее Довлатове. Например:

В прозе Довлатова нет случайных слов. <...> ...повторы, сквозные эпитеты и образы — художественный прием, который созвучен главным принципам поэтики С. Довлатова, его отношению к обработке языкового материала³.

они были маленькие (я, по крайней мере, читала «Телефон» своим детям).

¹ *Соболевская О.* Сергей Довлатов – пасынок русской литературы. Url: <https://ria.ru/analytics/20110903/428861213.html> (дата обращения: 11.07.2017).

² В оригинале: «But it all comes down to words. The right words. The right union of words. The right number of syllables in the words. The right number of words. The right union of sentences. The right number of syllables in the sentences. The right number of sentences. Nothing can stick out. Everything has to work together. I work to make everything work. I know when everything is working to the whole. Pace is important to the actions and emotion of the piece, of course, and the words and juxtapositions of the sentences are important, of course, to the pace» (*Carroll S. P.* An Interview with Stephen Dixon, December 2010).

³ *Каргашин И.* Освобожденное слово: Поэтика прозы Сергея Довлатова // *О Довлатове: Статьи, рецензии, воспоминания.* Нью Йорк; Тверь, 2001. С. 107.

Жена, муж, переводчица, писатель. В жизни Фридман и Диксона, Фридман и Довлатова, — это два отдельных соотношения. Однако еще один факт проливает немножко другой свет на проблему их обоюдной общности. Для многих читателей тот факт, что жена в произведениях Диксона часто имеет профессию переводчика, не сразу бросается в глаза, потому что в большинстве случаев у нее есть и другая, более заметная особенность: она болеет рассеянным склерозом и сидит в инвалидной коляске.

Жена-инвалид, это еще одна причина «минут гнева и злобы», о которых вспоминал Диксон. Жить с инвалидом, да еще с человеком, которого любишь, за болезнью которого ты осужден наблюдать, — это незавидное положение. Помогать, конечно, хочется, но иногда и хочется, чтобы этот больной человек хоть что-то делал для тебя. Для подтверждения такой мысли мы можем еще раз обратиться к роману «Звонит телефон», в котором жена персонажа болеет именно той хронической болезнью, что и Энн Фридман¹. И это для главного героя — источник головной боли. Уходя из дома, он должен проверить, все ли на месте, может ли жена дотянуться до всего нужного (до ручки, тетради, телефонной трубки); если его не будет дома какое-то продолжительное время, — придет ли помощница, и на какое время; если нужно жену куда-нибудь отвезти, — то работает ли автомобиль, специально приспособленный для ее перевозки, а с этим автомобилем всегда много проблем, особенно с тормозами, что-то случилось во время конверсии, постоянная возня и морока...²

Критик Дэйл Кейгер вспоминает:

...жизнь Диксона предоставила сырье для настоящей трагедии, с лишениями, со страданиями. Рассеянный склероз на много лет приковывает его жену Энн Фридман к коляске. Его отец сидел в тюрьме в 1940-х. Брат Джимми потерялся в море, когда исчезло грузовое судно, перевозящее его через Ат-

¹ Роман «Уходит от него жена» («His Wife Leaves Him», 2013) о смерти жены также начинается телефонным звонком, — на этот раз сообщением о том, что жена поражена третьим инсультом. Через несколько глав романа она умирает.

² Здесь конечно я поддаюсь стилю Диксона, стараюсь передать течение его прозы своим пересказом.

лантический океан. <...> еще один брат, Дон, действительно был убит упавшим деревом в Йонкерсе, Нью-Йорке, и Диксон узнал об этом, когда звонил телефон¹.

Находясь в этом незавидном положении мужа при жене-инвалиде, Диксон (о чем и писал Шкловский) берет свое добро там, где находит, в домашней ситуации, и, — что более существенно для данной статьи, — прямо из переводов своей жены.

Так что не только личные обстоятельства и персональные семейные трагедии являются «сырьем» для Диксона. Когда в романе «Звонит телефон» появляется мотив из Довлатова, мы имеем дело либо с плагиатом (который вряд ли кто-нибудь, кроме меня, заметил бы) либо с чем-то более интересным: с породнением через соавторство Довлатова и Фридман, и жите Фридман и Диксона, и со свойством коммутативности между творческими людьми. Причем тайным. Если не знать хорошо Довлатова, невозможно заметить «породнение» Диксона и Довлатова. Если не знать, что Фридман — жена Диксона и переводчица Довлатова, источник связи останется непонятным.

Так что темы, связанные с Довлатовым, проходят у Диксона совершенно тайными для обычного американского читателя. Тайное породнение в этом случае говорит о биографических связях между писателями, о деталях, «заимствованных» у русского писателя, и также возможно о влиянии довлатовского стиля на стиль своего американского коллеги, о своеобразном «эхе» голоса умершего русского прозаика в романе о родстве и гибели «Звонит телефон». В «элегии» по своему старшему брату, Диксон тайно оплакивает Довлатова (и заодно скорбит о таланте жены, которая должна была отказаться от дальнейших переводов, в том числе по причине ее болезни).

¹ В оригинале: «Dixon's life has supplied the raw material of actual tragedy, hardship, and anguish. Multiple sclerosis has for years confined his wife, Anne Frydman, to a wheelchair. His father spent time in prison in the 1940s. One brother, Jimmy, disappeared at sea in 1960 when a freighter bearing him across the Atlantic vanished. Five years ago another brother, Don, actually was killed by a falling tree, in Yonkers, New York, and Dixon got word when the phone rang» (*Keiger D.* «Door Opens»).

Критик Свен Биркерц, в рецензии романа, пишет:

Я бы не задерживался на возможных биографических звеньях, если бы тональность, темп, и презентация этого сочинения не симулировали литературную версию *cinéma vérité*. <...> глубокая логика книги Диксона... — это рефлексивная реституция. Когда что-то, кто-то, исчезает, его вызываешь по памяти, на странице.¹

То, что от работы Энн Фридман—переводчицы кое-что появляется в творчестве Диксона, кажется естественным. Если к тому же мы имеем в виду, насколько жизнь с Фридман отражалась в его рассказах и романах, то неудивительно, что мотивы из Довлатова также проникли через нее в творчество мужа. Можно сказать, что типичное «я тебе — ты мне» (которое есть во всяком совместном жительстве и даже в соавторстве) часто вливается из жизни в творчество. Однако в этом случае отношения, которые начались женитьбой и совместным жительством, усиливались через более интимные отношения, свойственные больной жене со здоровым мужем.

«Породнение» было почти невольное; когда Фридман стала переводить Довлатова, Диксон как бы начал делить свою жену с чужим мужчиной. Из работы одного творческого человека к другому переключаются слова и словосочетания, мотивы, знания и интересы, иногда даже ритм и синтаксис. А здесь они прошли дальше, к третьему человеку.

Для русского читателя реакция Диксона на произведения Довлатова (и на самого Довлатова) не окажется удивительной. Не один Диксон чувствовал близость с человеком, написавшим «Компромисс» и другие бессмертные произведения. Вот, например, реакция еще одного читателя Довлатова:

Вероятно, загадка здесь кроется в его натуре и манере письма: не резонерствующем ворчании моралиста, а в как бы до-

¹ «I wouldn't linger on possible biographical links at all, except that the tonality, pace and presentation of this work all seem to simulate a literary version of *cinéma vérité*»; «[T]he deep logic of Dixon's book [can be defined as] reflexive restitution. When something – someone – is gone, you summon it, call it back, in memory, on the page» (*Birkerts S. Partial Recall // New York Times. 2005. 4 Dec.*).

верительной беседе и честной исповеди такого же несовершенного, как все мы, человека. Поэтому, пусть самообманываясь, начинаешь представлять, что Довлатов жил и теперь живет в доме по соседству, возле вон того русского магазина или кар-сервиса, откуда продавцы, водители и журналисты вошли вразвалочку в его произведения. Впервые прочитав рассказ или повесть Довлатова, как-то сразу зачисляешь его в свои друзья, к кому всегда можно зайти, даже не обращая внимания на собственные перемены во времени и пространстве¹.

Впрочем, Довлатов и Диксона почувствовал с первого раза: «Ясный взгляд, открытое лицо и совершенно детская, почти младенческая улыбка». Тайное породнение: два писателя, два SD.

В некоторых своих произведениях Стивен Диксон вызывает на странице тень Сергея Довлатова, брата по перу и члена своеобразного «ménage à trois». Возможно такое же «тайное породнение», через посредника или без, можно выявить и в других случаях в мировой литературе.

¹ *Немировский П.* Новый американец Довлатов. URL: <http://russian-bazaar.com/ru/content/5760.htm> (дата обращения: 11.07.2017).

Джулия Джиганте
(Брюссель, Бельгия)

ОКНА С ВИДОМ НА ТАЙНУ В ПОЭЗИИ ЕЛЕНЫ ШВАРЦ

*Di questa poesia
Mi resta
Quel nulla
Di inesauribile segreto.
(Ungaretti)*

Поэтический мир Елены Шварц является читателю богатейшим набором тайн человеческого существования. Поэтесса, исследуя созерцательную природу поэзии, обращается к авторам прошлого, например, к Тютчеву, который «рано понял, что поэзия есть особый вид познания бытия, порой позволяющий постичь глубокие тайны, что она — соперница философии»¹. В ее поэзии заметны попытки выразить в человеческих словах и зрительных образах метафизические понятия и истины, перенеся в «земную юдоль» то, что является исключительно небесной прерогативой. В этом смысле творчество поэтессы является примером перевода «правды небесной на язык правды земной»², процессом, который, по словам Бродского, в свою очередь, ссылающегося на Цветаеву, «голос правды небесной / Против правды земной»³, становится «выражением серафиче-

¹ Шварц Е. Две беспредельности были во мне... Федор Иванович Тютчев (1803–1873). URL: http://www.libma.ru/kulturologija/literaturnaja_matrica_uchebник_napis_annyi_pisateljami_tom_1/p1.php#metkadoc10 (дата обращения 07.07.2017).

² Померанцев И. Интервью с Иосифом Бродским: «Хлеб поэзии в век разброда» // Арион. 1995 № 3. URL: <http://magazines.russ.ru/arion/1995/3/dialog-pr.html>. (дата обращения: 07.07.2017).

³ Цветаева М. Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1984. С. 212.

ского порядка, сутью, хлебом поэзии»¹. В том же ключе утверждение критика о том, что двигатель и смысловая основа поэзии Шварц — это «прозрение в обыденном метафизических глубин, оправдание и освещение земного — небесным и, главное, из поэтов доступное единицам, — оправдание небесного земным»². В унисон с этими высказываниями звучат слова самой поэтессы: «Поэзия есть способ достичь нематериального (духовного) средствами полуматериальными»³.

Тайна, которая постоянно присутствует в стихах Шварц, может различаться обликом, принимая вид то субъективно-личный, то универсальный; то святости, то светскости. В своей поэзии она беспрестанно ищет Бога и настойчиво исследует трансцендентный мир и Истину, ее преследуют неразгаданные тайны бытия, тайны, мучающие человека в его земной жизни. Не случайно критики относят Шварц к метафизической или метареалистической поэзии⁴, да и сама она считала, что входит в группу поэтов ленинградской метафизической школы (вместе с Л. Аронзоном, ранним Бродским, С. Стратановским и др.)⁵. В своих стихах поэтесса старается переступить границы между миром, в котором нам дано жить, и множеством других возможных миров, перемещаясь во времени и пространстве; ее лирическая героиня имеет разные ипостаси, превращаясь то в древнеримскую поэтессу Кимфию, то в воображаемого эстонского поэта Арно Царта, то в монахиню Лавинию. Неустанные поиски часто позволяют ей преодолеть невидимую завесу оккультного мира. «Мы перелетные птицы / С

¹ В цитированном интервью Бродский ссылается на этот аспект творчества английского поэта Джона Донна, но добавляет при этом, что речь может идти о характеристике, свойственной поэзии вообще.

² *Изварина Е.* Поэзия метаморфозы // Урал. 2000. № 5. URL: <http://magazines.russ.ru/ural/2000/5> (дата обращения: 07.07.2017).

³ *Шварц Е.* Поэтика живого // *Шварц Е.* Сочинения Елены Шварц; В 5 т. Т. 4. СПб., 2013. С. 274.

⁴ *Элштейн М.* Поэзия и сверхпоэзия. СПб., 2016. С. 150.

⁵ Как она сама заявила на лекции «Русская поэзия как hortus clausus: случай Деонида Аронсона» на Семинаре по поэзии 1960-70 гг.» (2 ноября 2007, Мэдисон, Висконсин). URL: http://www.newkamera.de/shwarz/o_shwarz_03.html (дата обращения: 07.07.2017).

этого света на тот»¹, — говорит Шварц в одном из своих последних стихотворений, но подобный переход из одного измерения в другое происходит в ее поэзии намного раньше самой смерти, когда лирическая героиня только лишь начинает всматриваться в неведомое. Обозначить границу между иным миром и обыденной жизнью может закат (как в стихотворении «Обводный канал»: «Здесь мы, а там уж мир иной»)²; или же квадратное окно в облаке, смотрящее на тайну («Окна во сне»). В ее стихах нередко путь к познанию открывают звезды, и между земным миром и небесными телами, являющимися часто метафорой внеземного мира, границы неустойчивы, лабильны, почти неразличимы. В других случаях лазейка в метафизическое измерение открывается во сне, и каким-то боковым зрением она видит «зону размытого», в которой вера в разум поколеблена.

Часто Шварц представляет возможные ситуации перехода из одного мира в другой. Как сказано в стихотворении «Переход», «Можно весь белый свет / Исключить из сознанья — / Погасить, будто свет / Смутный блеск мирозданья...»³, и в результате оказаться в новой реальности, в «новом сне Иеговы». В стихотворении «Созерцание иконы»⁴ переход в метафизический мир происходит через созерцание «закопченных стекол» иконы, которую она называет «перевалочным пунктом» и даже «лебедкой». Сила иконы такова, что позволяет лирической героине чувствовать вечное пламя, устремляясь к божественному свету. Стремление проникнуть в сверхъестественную реальность, установить контакт с природной стихией или даже с самим Богом постоянно присутствует в ее поэтических видениях, наряду с желанием проникнуть в тайну смерти. Например, в «Мертвых больше»⁵ поэтесса рисует мрачную картину Петербурга, в котором его «погибший народ вьется мелким снежком среди живых», подчеркивая, что вовсе не нужно далеко ходить, чтобы пересечь черту, отделяющую живущих от небытия.

¹ Шварц Е. Сочинения Елены Шварц. Т. 5. С. 33.

² Там же. С. 14.

³ Там же. Т. 3. С. 63.

⁴ Там же. Т. 1. С. 60.

⁵ Там же. С. 266.

Память об умерших не перестает мучить, и небытие в каком-то смысле находится не только вокруг нас, но и внутри. В «Поминальной свече»¹ пламя позволяет войти в контакт с духами, которые, трепеща в огне, шепчут героине «желанное словцо». Они вселяют надежду на свет, но внутри нее — тьма. Экзистенциальный мотив тьмы внутри души — топос в поэзии Шварц; в «Сонате темноты» она утверждает, что ей «легче вынести тьму вовне, чем темный свет внутри»². В стихотворении «Люция ночи 2» мертвые являются «безумными тенями» во время прогулки вдоль канала «из мутных слез»³; в «Пробуждении»⁴ — душами «с улыбкой жалостной» в полете между звездами во сне. Мучительный ужас царства мертвых поэта в «Вестнике» передает словами, в которых царит глубокое отчаяние мертвых, блуждающих в поисках друг друга: «Смертную стену тумана / Вестник собой прорезал, / Где мертвые заблудились, / Каждый кого-то искал [...] Рука кого-то схватила / С последней надеждою: ты?»⁵.

Чуть больше света появляется в «Зодиаке живых и мертвых», где Бог «зелеными солнцами в мячик играет»⁶, хотя и в этой композиции господствует горькая экзистенциальная тоска, и автор повествует о затерянности человека, которого носит в мире как «черный парус вселенной весь в дырах горящих»; он потерял смысл жизни и не знает уже, что его ждет впереди: «Звезды какие мертвым светят, / Солнца какие горят для них — / Узнать не пытайся, потерпи, не пробуй, / Очерк созвездий иных»⁷.

Предчувствие смерти в одном из последних стихотворений, «Обводный канал», ведет Шварц к догадке, что где-то за каналом есть «мир иной»⁸. Как заметил поэт П. Казарновский,

¹ Там же. С. 354.

² Там же. С. 52.

³ Там же. С. 218.

⁴ Там же. С. 421.

⁵ Там же. С. 385.

⁶ Там же. Т. 3. С. 91. Или же в одном из авторских вариантов: «всю вечность жонглирует апельсинами / Разноцветными солнцами/ зелеными, синими» (*Шварц Е. Стихи этого года // Звезда. 2004. № 8*).

⁷ Там же. Т. 3. С. 91.

⁸ Там же. Т. V. С. 14.

«привычный пейзаж оказывается исполнен новыми очертаниями, так что знакомый Обводный канал предстает Ахероном»¹. Это место, к которому душа, здесь представленная в виде звезды, подсознательно стремится — «нечаянная, смутная страна», которая в первый момент изображена местом «неведомого счастья, упоения», но в последующих строфах начинает пугать, потому что там «тени белые [...] и мечутся и страждут». Потусторонний, загробный мир в других случаях представляется пространством, находящимся совсем рядом: достаточно «Руки поднять и скользнуть туда, где звезда сияя, / Нервничает, как ночной вокзал»², — пишет, например, поэтесса в «Созвездие Лебеда, или снятие с креста (небесное и незавершенное)», но в стихотворении «Обводный канал» это же пространство воспринимается близким и по времени, что очаровывает и устранивает одновременно. В стихах Шварц, замечает критик, есть поиск «некоего абсолюта, закрытого для обыденного сознания. И к этому устремляется и взгляд, и речь, и само мистическое существо ее поэзии»³.

Стихи Шварц стратифицированы и полисемичны, они иллюстрируют пути познания поэтессой различных проявлений тайны. Диалог с оккультным у нее происходит как на рациональном, так и на иррациональном уровне. Характерна в этой связи метафора, к которой часто прибегает Шварц, — отрыв одной или нескольких частей ее тела, временно теряющих свою земную материальность и взлетающих в небо, к планетам и звездам. Иногда эти путешествия случаются во время ночных сновидческих блужданий и кошмаров, как в стихотворении «Сон как вид смерти», где возникает образ тела, которое разрывается на части и теряется в бесконечном небесном просторе: «Я сплю, а череп мой во мне / Вдруг распадается на части — / Уходят зубы в облака / Чредою умерших монашек»⁴. По-

¹ Казарновский П. Выдуваемое... пылающее слово // НЛЮ. 2011. № 11 (5). URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2011/111/ka33.html> (дата обращения: 07.07.2017).

² Щварц Е. Сочинения... Т. 3. С. 122.

³ Иванова С. Человек страдающий // Новая камера хранения. URL: http://www.newkamera.de/ivanova/ivanova_o3.html (дата обращения: 07.07.2017).

⁴ Щварц Е. Сочинения... Т. 3. С. 161.

этесса описывает своеобразное шествие фрагментов тела в небе в виде танца под звуки оркестра смерти, но в этом сне смерть представляется скорее местом тайны, где царствуют неведомые людям законы и где разум свободно царит, не подчиняясь установлениям земной рациональности. По мнению Е. Извариной, «У Елены Шварц находим философию смерти, ее (смерти) грамматику и арифметику. Смерть помещается, для наиболее полного обозрения, в самую сердцевину жизни»¹.

Ядром стихотворения «В чреве ночи проснувшись» является ночная фантазия или, пользуясь словами поэтессы, «визьон-приключение»². Здесь свершается некая мистерия: тело героини разлетается по частям во Вселенной, и она сама становится «живым иероглифом разбегающихся галактик»³. Поэтесса передает заряд тайны Вселенной последовательностью метафор и символических видений. Создавая свои поэтические образы, она, по мнению О. Седаковой, почти следует за Юнгом: «Образы Шварц являются из глубины сновидений, в них просвечивают архетипические фигуры»⁴.

Полусонное, между сном и явью состояние (предсонье) расширяет познавательные возможности, предлагая богатый набор инструментов — от рассудочных суждений, которые характеризуют «дневную» жизнь, до предчувствий и бессознательных интуиций, свойственных онейрическим состояниям. И на эти расширенные возможности, кажется, ссылается поэтесса, когда говорит: «разум приумножается». Доказывается это использованием такого стилистического приема как *метабола* (например, «В чреве ночи проснувшись»), типичного для поэтов *метареалистов*, для которых «нет раздвоения на “реальное” и “иллюзорное”, “прямое” и “переносное”, но есть «непре-

¹Изварина Е. Поэзия метаморфозы.

² «Когда поэт впадает в некое сверхнатуральное состояние, ему является видение, и дальше оно творит само себя, приключается» (*Шварц Е. Поэтика живого // Шварц Е. Сочинения... Т. 4. С. 273*).

³ *Шварц Е. Сочинения... Т. 1. С. 357*.

⁴ *Седакова О. L'antica fiamma Елена Шварц // НЛЮ. 2010. № 103. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/103/se20.html> (дата обращения: 07.07.2017).*

рывность перехода от одного к другому, их подлинная взаимопричастность» (М. Эпштейн)¹.

Исследование оккультного мира в поэзии Шварц происходит в совершенно самобытной манере. Например, в «Элегии на рентгеновский снимок моего черепа» наслаивание различных семантических уровней порождает фантазмагорические видения, наслаивающиеся на центральный образ рентгеновского снимка. Черепная коробка на нем — вполне конкретное изображение, становящееся метафорой души лирической героини («Ты — духа моего пупок»), и оно лавинообразно умножается. В черепе поэта видит иллюстрацию собственной смертной природы, он не что иное, как «для смерти подарок». Жестокость божественного приговора к неизбежной смерти обосновывается автором упоминанием о мифе об Аполлоне и Марсии: «Ты меду музыки лизнул, но весь ты в тине, / Все тот же грязи ты комок, / И смерти косточка в тебе посередине»². По мнению А. Догалакова, в этом стихотворении читатель присутствует при взаимопроникновении полярностей жизни / смерти, что «создаёт особую форму бытия, промежуточную, которая не относится целиком ни к первой, ни ко второй»³. Особенно интересной является интерпретация А. Житенева, который видит в этом стихотворении логику «катахрестического образного сознания»⁴.

Как в «В чреве ночи проснувшись», так и в «Элегии на рентгеновский снимок», возвращение в реальность воспринимается автором с облегчением, ведь полет в неизведанное может закончиться разочарованием, породит желание превратиться лишь в крупинку на краю земли. Открытие неведомого помогает оторваться от забот повседневности, завораживает, но в то же время пугает.

¹ Эпштейн М. Поэзия и сверхпоэзия. С. 164.

² Шварц Е. Сочинения... Т. 1. С. 28.

³ Догалаков А. Из жанрового репертуара Елены Шварц URL: http://adogalakov.narod.ru/trudy/V_I_Dogalakova/staty/shvarc.html (дата обращения: 07.07.2017).

⁴ По мнению Житенева, этот процесс реализуется на основе трех приемов: совмещение независимых друг от друга метафорических проекций объекта, метонимических связей и использования «субститутов». См.: Житенев А. А. Поэзия неомодернизма. СПб., 2012. С. 176.

Иногда части тела — череп, кости, пальцы ног — возвращают поэзии Шварц физическую конкретность и подсказывают, что исследование тайн нематериального мира происходит у нее на разных уровнях, захватывая и душу, и разум, и в определенном смысле тело, которое иногда представляется «расширителем» разума: «Все тело стало разуметь»¹. Как замечает сама Шварц, ее поэзия состоит «из крови, сна и наваждения»². Впрочем, обращение к небесным сферам представляет собой, тем не менее, попытку высвободиться хотя бы на мгновение из оков собственного тела.

Значительная часть поэтического творчества Шварц кажется нам неким диалогом с миром сверхъестественного. И тайны, которыми наполнены ее стихи, не всегда соотносятся с темами только метафизическими, но отражают также глубокую, неистребимую потребность поэтессы познать человеческую душу, понять, что скрывается в чувствах, в страхах, в желаниях, в вечных сомнениях человека. Осознание тайн, которыми полна человеческая природа, приводит Шварц к ассимиляции их сложности и непостижимости в отношении природы в целом. В «Антропологическом страноведении» «человек граничит с морем» и обречен на непонимание, поскольку «он — чужая всем страна»³.

Много раз человек ищет пути к тайне, и иногда ему кажется, что он почти достиг цели, но, как утверждает поэтесса, это лишь эфемерное ощущение. Подобный мотив можно отметить в стихотворении «Почему не все видят ангелов», одной из композиций, основанных на противопоставлении света и тьмы: «Ангелы так быстро пролетают / Глаз не успевают их понять. / Блеск мгновенный стену дня взрезает, / Тьма идет с иглою зашивать»⁴. «Завеса тьмы» возвращается в момент, когда дух стремится вознестись ввысь, к звездам, но тема решается здесь в нарочито шутовском ключе:

¹ Шварц Е. Сочинения... Т. 1. С. 92.

² Шварц Е. Пророчествовать за пророчиц – Неизданные стихи // Новый мир. 2015. № 11. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2015/11/prorochestvovat-za-prorichiz.html (дата обращения: 07.07.2017).

³ Шварц Е. Сочинения... Т. 1. С. 263.

⁴ Там же. С. 346.

Разум прыгает быстро
В разверстое в звезды окошко.
Куда ты, ум мой, мышонок?
Сторожит нас печальная черная кошка.

О разум мой, малютка! Не пытайся!
Завесу темную тебе не превозмочь.
Ты погулял — и в норку — прочь.
Там крошка времени и корочка пространства,
Огрызок памяти — вот и грызи всю ночь.¹

Неизведанный мир — это бездна, на краю которой застыло поэтическое «Я» Шварц: «В холодном огне шар головы / Над черной дырой качается»², или же пропасть, куда она бросается, не думая о последствиях, как в «Пробуждении», где описывается опыт (поневоле краткий) преодоления границы земной реальности:

Упасть внезапно, не раздевшись,
Уткнув колени в подбородок,
В сны пестроцветные, живые
Глухим зародышем уплыть.
И там я среди звёзд летаю,
Скольжу по улицам чужим,
Там души ходят дорогие,
С улыбкой жалостной глядят.³

В стихотворении «Я буду искать» поиск любимого человека приводит лирическую героиню в космические и метафизические дебри: «В закоулках Вселенной, / В черных дырах ее, / В космоса гриве нетленной, / В бороде у Бога»⁴. И даже после смерти героиня продолжит искать его, надеясь сохранить разум и память. Рай ли, ад — потусторонний мир предлагает себя в качестве альтернативы, дает новую возможность достичь того, до чего в жизни земной, обыденной, добраться невозможно.

¹ Там же. С. 365.

² Там же. С. 357.

³ Там же. С. 421.

⁴ Там же. Т. 3. С. 95.

Тайна — это также волшебство: предметы оживают, зеркала не отражают того, что им неудобно, а порождают свои собственные миры: изображения в них разбиваются на кусочки и вновь собираются в единое целое, но выбирая лишь наиболее, по мнению автора, значимую «таинственную глубину»¹. Зеркала отражают мир оккультных тайн, показывают потерявшиеся тени, облака, за которыми кроются бездны, как в стихотворении «То, чего желали души»: «Кругом стояли зеркала, / В них отражались мрак и пламень, / Над мертвой пропастью полет, / Но бездна бездну не узнает, / Как человек не узнаёт»².

Демоны и пагубные страсти, сны и мрачные предвидения наполняют стихи из сборника «Труды и дни Лавинии», в которых все происходящее словно подвешено между миром земным и духовным. Тема одного из этих *стихотворных снов* — контакт между живыми и мертвыми, где общение происходит с помощью зеркала (что отчасти напоминает девичьи святочные гаданья с вызыванием образа будущего жениха), где оба измерения отражаются одно в другом. Увидев во сне умершую подругу, Лавиния спрашивает себя: «Может быть — и она меня видела / На той стороне? / Неужели мы тоже для них / Так белы, так бедны словами, / И в слезах и страшны и милы, / Как жених в зеркалах, за свечами?»³

Один из самых впечатляющих примеров магических свойств зеркала мы находим в стихотворении «Переезд», где разнообразный домашний скорб с грустью готовится к переезду. Покидая свой старый дом, «зеркало смотрит в окно, / глотая здешних закатов последнюю алость»⁴. В этой метафоре шемящей ностальгии — предчувствие перемен, которые сопровождают многие переломные моменты человеческого существования. Зеркала — это так же один из топосов в поэзии Шварц. В предисловии к подборке «Летнее Морокко», она представляет свои тексты в виде некой игры зеркальных отражений, что позволяет описывать реальность с различных точек зрения и тем самым передавать всю ее хитроумную многовариантность:

¹ Шварц Е. От имени зеркала // Шварц Е. Сочинения... Т. 3. С. 296.

² Там же. Т. 1. С. 281.

³ Там же. Т. 2. С. 171.

⁴ Там же. Т. 1. С. 186.

Это как бы множество зеркал, расставленных посреди лета, под разными углами — так, чтобы изображаемое отражалось в них и в единстве большой точности, и в множественной расплывчатости (чем объясняется запутанность и непроявленность сюжетных линий), с благородным отсутствием простоты и с благородным же ее присутствием, но в несколько захмелевшем виде¹.

Даже слезы, часто встречающиеся в поэзии Шварц, могут служить ей (например в «Sorrow») зеркалами, в которых видится сначала «холодный безвыходный дом», а потом все тяготы и противоречия человеческого существования: «И жгут они прошлое, и наоборот — / На дней остаток набегают в тоске»².

Есть и другие глубоко символические элементы поэтического дискурса Елены Шварц: водная поверхность³, отражающая лунный свет; пламя свечи; игра света и тени, что часто открывает окно в мир по ту сторону земной жизни. Часто тайна ассоциируется с Луной. Луна и поэтесса притягиваются одна к другой и делятся своими секретами: «Мы с нею заговорщики, / Мы шепчемся, шпионим»⁴. Лирическая героиня Шварц переживает даже процесс идентификации с Луной («И вернусь я Луной на Луну»)⁵, и это порой становится своего рода наваждением, например, в «Тело Луны и голова ее же»: «Она в меня метнулась, / Запутала в костях», и далее: «Она рвала мне уши / И резала висок»⁶. Стихи Шварц «странные, (как бы) хаотические, бурные, грозные, грозовые, клубящиеся, узкоготические, вакхические, отчасти христианские, отчасти чуть ли не демонические»⁷. По этой причине литературный критик К. Анку-

¹ Там же. Т. 1. С. 165.

² Там же. Т. 1. С. 355.

³ По мнению Светланы Ивановой, «водная стихия», «изобилие водных метафор» у Шварц создают связь с природой человеческого организма.

⁴ Шварц Е. Сочинения... Т. 2. С. 148.

⁵ Там же. Т. 1. С. 131.

⁶ Там же. Т. 2. С. 149.

⁷ Анкудинов К. Ночь поэзии // Частный корреспондент 24.03.2010: URL: http://www.chaskor.ru/article/noch_poezii_16126 (дата обращения: 07.07.2017).

динов использует определение «черная луна»¹ из-за присутствия той темной и таинственной, но в то же время спасительной силы, которая пронизывает стихи; а другой критик утверждает, что у Шварц Луна «сияет мистически-непостижимым светом»². Попытки героини Елены Шварц (или самой поэтессы) войти в контакт с Луной и другими небесными телами, субъектами, несомненно, ей родственными, приводят к тому, что героиня взывает: «Кровь, теки в меня с Луны, с Венеры, / Я хочу пролить тебя на землю»³ («Сон как вид смерти»).

Среди других символических мотивов в ее стихах не последнее место занимают философский камень и Чаша Грааля, мистические объекты *par excellence*, которым традиционно приписывают разнообразные значения и свойства. В «Вольной оде философскому камню Петербурга» поэтесса сравнивает город Петра с алхимическим сосудом, местом, прекрасно подходящим по своей загадочной и эсхатологической природе для хранения Камня. В стихотворении он спрятан в глазу грифона, в сжатой лапе льва-исполина, а может быть там, где убит Распутин. «Где камень — клад. / Углем он гибнет в мгле подспудной...»⁴ В «Скажите — как найти Грааль?» поиск мифической Чаши — это продолжение поиска того, что крайне трудно или невозможно найти в земной жизни — счастья. В представлении автора Грааль находится вовсе не в горних высях, а в местах порой омерзительных, «...в лохани смрадной, / Где рыбы плавают глаза»⁵, или же, наоборот, в любви, очищенной от всего лишнего. Шварц возвращает Святую чашу на грешную землю, хотя природа Чаши остается прежней, магической: «В эту рюмку, красней, чем вампиров рот, / Ныряют первые звезды, но дна не находят в ней»⁶. И когда капризное божество пьет из Чаши, а потом бросает ее, и та распадается на куски, любовь умирает. Действительно, какая любовь может быть без счастья?

¹ Там же.

² Кузнецова А. Воскресение внутри духа. О трех зарубежных книгах Елены Шварц // Звезда. 1990. № 12.

³ Шварц Е. Сочинения... Т. 3. С. 161.

⁴ Там же. Т. 1. С. 250.

⁵ Там же. Т. 1. С. 236.

⁶ Там же.

На перекрестье мирского и магического рождаются стихи, посвященные созданию / трансформации человеческого существа в цикле Хьюмби¹. В нем сплетаются композиционные мотивы, уже отмеченные в поэзии Шварц, такие как взаимопроникновение со стихией, со звездами и планетами, присутствие не внушающего доверия Бога-алхимика, с его традиционным алхимическим набором: красноватый порошок, живая вода, чан и соответствующие ритуалу заклинания и молитвы. Но ворожба не дает ожидаемого результата, создает не совершенное, как граненый алмаз, существо, а современного человека с «земными» характеристиками («человечек»). Как замечает Е. Айзенштейн:

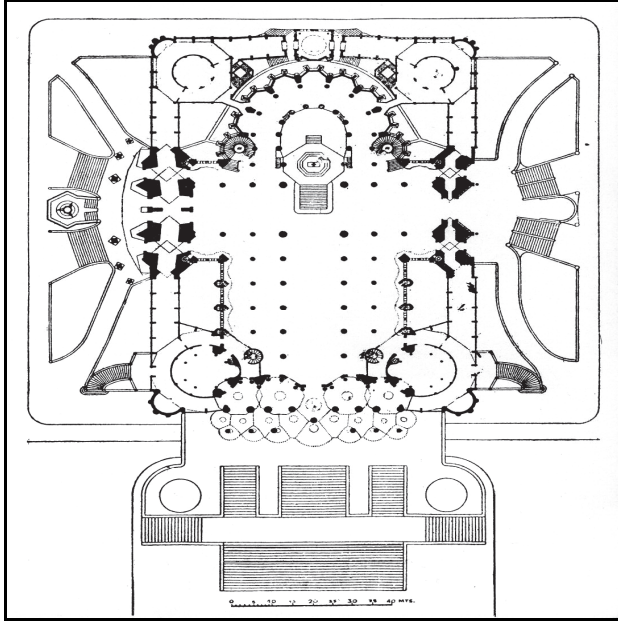
Хьюмби — остроумный портрет нестандартного человека, из которого Бог решил приготовить спасительное для человечества вещество².

Другая связь с тайной в лирике Шварц обнаруживается в ее языке, сокровенном, часто зашифрованным, богатым неологизмами, метафорами, метаболами, символами, иногда похожий на энигмы, требующие разгадок. Отметим наличие оксюморонов, таких как, например, в заглавии «Зверь-цветок», в сравнении Венеции с помойкой в «Свалке» или в стихотворении «Сила жизни переходящая в свою противоположность». Оксюмороны передают энигматическую сложность действительности (или ее оценки), игру противопоставлений реальности с ее видимостью, яви со сновидением. В этом смысле играют значительную роль и паратекстуальные элементы. Достаточно вспомнить о тех семантических отсылках, которые присутствуют уже в заглавиях стихов сборника «Дикопись последнего времени», предлагая различные интерпретационные возможности, от исторической до эсхатологической, от эзотерической до апокалиптической («Столпник, стоящий на голове», «При черной свече», «Гном трехглазый», «Самоубийственное море», «Смерть вяжет» и др.)

¹ Там же. Т. 2. С. 125–126.

² Е. Айзенштейн. Хьюмби-поэт, или Цветные ангелы Елены Шварц // Нева. 2015. № 5. URL: <http://magazines.russ.ru/neva/2015/5/15a.html> (дата обращения: 07.07.2017).

Адекватным визуальным символом всей поэзии Елены Шварц могло бы стать изображение живого иероглифа разбегающихся галактик, который мы находим в «В чреве ночи проснувшись»: иероглиф как символ некоего *другого* образа существования, образа мыслей, жизненного пути. Иероглиф как ключ к расшифровке другого языка, другой цивилизации, пароль для входа в другое измерение, знак, сам по себе таинственный, отсылающий к чему-то неизведанному, что остается неподдающимся расшифровке.



II

Е. А. Догонина
(Мураново)

ЗАГАДКА СТЕКЛЯННОГО СФИНКСА

В собрании Музея-заповедника «Усадьба «Мураново» находится стеклянное пресс-папье в виде сфинкса (Инв. № Ст-40). Оно поступило в коллекцию музея в 1921 г. как безвозмездная передача от Н. И. Тютчева¹. Пресс-папье «Сфинкс», видимо, было одним из его любимых предметов. Об этом свидетельствует и упоминание в тексте путеводителя по музею 1925 г., составленном Н. И. Тютчевым и Г. И. Чулковым², и то, что предмет находился в «Литературной комнате», кабинете Николая Ивановича в домозейный период. Данный предмет, впрочем, как и все собрание, составленное Н. И. Тютчевым, характеризует его как коллекционера с безупречным эстетическим вкусом и знанием предмета.

Пресс-папье представляет собой лежащего на подставке египетского сфинкса с телом льва и головой человека, на груди помещен картуш с иероглифами, на голову надет царский головной убор — немес. Предмет выполнен из черного прессованного матового стекла.

Первоначальная атрибуция произведения приведена в путеводителе по музею 1925 г., где в описании «Аксаковской комнаты»³ читаем следующее: «На маленьком секретере стиля ампир интересно пресс-папье — сфинкс из черного стекла императорского стеклянного завода времени Александра I»⁴. Н. И. Тютчев соотносит предмет с египтоманией, широко

¹ Николай Иванович Тютчев (1876–1949), внук Ф. И. Тютчева, первый директор и пожизненный хранитель Музея-усадьбы «Мураново».

² Текст вошел в путеводитель: Подмосковные музеи. М.; Л., 1925. Вып. 3: Остафьево, Мураново, Абрамцево / Под ред. И. И. Лазаревского и В. В. Згура. С. 58.

³ В путеводителе от 1925 г. «Аксаковской комнатой» названа впоследствии «Литературная комната», в настоящее время «Кабинет Н. И. Тютчева» в до-музейный период.

⁴ Тютчев Н. И., Чулков Г. И. Мураново // Подмосковные музеи. Вып. 3. С. 58.

распространившейся в Европе и России в конце XVIII — первой четверти XIX в. и наиболее полно раскрывшейся в эстетике стиля ампир.

Действительно, пресс-папье связано с египтоманией, но только с ее более поздней волной, пришедшей на эпоху эклектики и историзма. Неточность первоначальной датировки можно определить по технике исполнения пресс-папье. Технология прессованного стекла впервые появилась в США между 1820 и 1830 гг. и уже оттуда попала в Европу. Публикация в журнале «*Pressglas-Korrespondenz*», где приведены сведения из каталога продукции английского производства прессованного стекла, дает основания считать, что стеклянный сфинкс был создан именно в Англии, на производстве «*Molineaux, Webb & Co*» (Манчестер) в последней четверти XIX в., а его дизайн был зарегистрирован 26 июля 1875 г.¹ Примечательно, что в этот период на других крупных производствах стекла в Англии, Франции, Бельгии также выпускаются пресс-папье в виде греческого, египетского сфинкса и химеры. В 1860—1870-е гг. наблюдается мода на изделия этого типа, связанная в первую очередь с египтоманией, что рождает всплеск интереса к изделиям в «египетском стиле» и их массовое изготовление. В Англии производство «*Derbishyre*» (Манчестер) выпускало пресс-папье в виде греческого сфинкса с крыльями (дизайн зарегистрирован 9 марта 1876 г.²). Французское производство «*Saint-Louis*» с 1860-х гг. поставляло на рынок пресс-папье в виде стилизованного египетского сфинкса из глухого и прозрачного стекла различных цветов. Наряду с пресс-папье на французском предприятии изготавливались многочисленные вазы для цветов и фруктов, шкатулки, подсвечники, в оформлении которых использовались фигуры сфинксов. К этому кругу произведений относится и пресс-папье в виде химеры бельгийского производства «*Val Saint Lambert*», датируемое более поздним 1913 г.

Следует отметить, что в целом «египетский стиль» — важное явление в искусстве XIX в. На этот период приходится

¹ *Geiselberger S.* Paperweight «Sphinx» — ein rätselhaftes Pressglas-Tier! // *Pressglas-Korrespondenz*. 2004. № 1. S. 6.

² *Ibid.* S. 5.

три волны египтомании, каждая из которых была отмечена новыми содержательными и образно-художественными находками в живописи, архитектуре и декоративно-прикладном искусстве. Интерес к художественному наследию древней цивилизации в первой четверти XIX в. был связан с египетским походом Наполеона (1798–1799), археологическими находками и попыткой разгадать смысловую и символическую программу образов древнеегипетского искусства. Для увлечения Египтом первой четверти XIX в. характерной чертой стало воплощение репрезентативного имперского стиля. В этот период большое влияние на использование египетских мотивов оказало масонство¹.

Волна интереса к искусству Древнего Египта в эпоху эклектики и историзма была связана со строительством Суэцкого канала. Для Англии он стал важным экономическим и стратегическим ресурсом. Отголоском египтомании первой четверти XIX в. стала установка в Лондоне в 1878 г. «Иглы Клеопатры»². Этот период ознаменован крупными археологическими находками и серьезным изучением культурного наследия Древнего Египта. Большой вклад в египтологию внесли такие исследователи как А. Э. Блэнфорд Эдвардс, Э. Харрис, чье собрание произведений древнеегипетского искусства было приобретено в начале 1870-х гг. у его дочери С. Харрис С. Биршем (так же египтологом) для Британского музея³. Следует отметить, что в этот период изменилась сама суть египтомании. Стилю стали чужды имперские амбиции, и он воплотил чаяния буржуазного общества — основательность, стабильность и надежность.

В зависимости от исторической эпохи интерес к египетскому стилю обладает своим вектором преломления мотивов в

¹ Rich P., Merchant D. The Egyptian Influence on Nineteenth-Century Freemasonry // Heredom, The Transactions of the Scottish Rite Research Society. 2001. Vol. 9. P. 33–51.

² Обелиск был подарен Соединенному Королевству правителем Египта Мухаммедом Али в 1819 г.

³ Thompson J. Wonderful things: A History of Egyptology from Antiquity to 1881. Cairo, 2015. P. 212.

искусстве. Каждая волна египтомании, однако, была сопряжена, прежде всего, с попыткой проникнуть в тайну великой древней цивилизации. Именно этот аспект отмечается в исследованиях, посвященных этой теме:

«Египетский стиль» формируют три важнейших источника: археологические, художественные и эзотерические, где Древний Египет предстает носителем универсального, тайного знания¹.

В своей книге «Возрождение Египта: источники, памятники и значение 1808–1858» Р. Кэррот говорит о том, что «архитекторы и искусствоведы периода были хорошо осведомлены о таких качествах Египетского стиля и цивилизации, как долговечность, мудрость и тайна»².

Во второй половине XIX в. эта составляющая усиливается и достигает своего апогея в последней четверти столетия, когда во Франции и Англии формируется новое направление в искусстве — эстетизм, основанное на культе красоты. В Англии эстетическое направление в искусстве возникает в 1870-х гг. как противовес консервативной викторианской эпохе. Именно в эстетизме образ сфинкса обретает особое смысловое и образно-художественное преломление. Многие литераторы и художники обращались к теме таинственного и мистического, пытаясь разгадать тайну бытия, и образ сфинкса в произведениях этого круга играет ключевую роль. Он возникает в живописных произведениях и рисунках многих европейских художников: «Эдип и сфинкс» Гюстава Моро (1864), «Черные вершины» Одилона Редона (1887), «Нежность сфинкса» (1896) и «Высший порок» (1885) Фернана Кнопфа — последнее иллюстрирует одноименный роман Жозефа Пеладана (1884).

Предметно-пространственная среда, окружавшая человека той эпохи, в полной мере вобрала эстетические и стилевые

¹ Дубровина В. А. Египетские мотивы в архитектуре Западной Европы и России XVIII — начала XX веков: Автореф. дисс.... канд. искусствоведения. М., 2011. С. 3.

² Carrot R. G. The Egyptian Revival: It's Sources, Monuments, and Meaning 1808–1858. California, Berkeley, 1978. P. 102.

предпочтения своего времени. Предметы интерьера и быта могут полно охарактеризовать не только личность их владельца, но и особенности стиля, в котором они выдержаны, в данном случае египтомании, вторая волна которой в английском искусстве совпадает с возникновением направления эстетизма. Пресс-папье в этом стиле могло занять свое место в кабинете политика или банкира викторианской эпохи, и в этом случае его содержательная сторона олицетворяла стабильность. Напротив, окажись оно в кабинете поэта или художника эпохи эстетизма все в той же викторианской Англии, его смысл обрел бы олицетворение тайны.

И если первый случай обладает довольно поверхностным смысловым контекстом, то во втором есть возможность осмыслить более сложное соединение египтомании с эстетизмом. Египтомания позволяла привнести в консервативное искусство викторианской эпохи долю ориентализма и экзотики, а эстетизм добавлял ореол загадки и тайны. Важным является воплощение этих качеств в дизайне утилитарных предметов, и даже предметов массового производства, каковым является пресс-папье в виде сфинкса, представляющее результат синтеза двух крупных стилевых явлений в истории искусства. В этом контексте главную роль играет созданный художником или дизайнером образ, вызывающий в человеке определенные эмоции или ассоциативный ряд. Подробно этот аспект рассмотрен в книге Е. В. Жердева «Метафора в дизайне» (М., 2012), где в третьей главе «Красота и метафорическая образность утилитарных вещей» автор анализирует соединение в предмете пользы, красоты, художественной образности и отмечает важность последней.

Предмет утилитарного назначения заключает в себе не только функции пользы, но и элементы более высокого порядка:

Человеку необходимо не только чувство уверенности, порядка, определенности, удобства, комфорта, но и для

целостного самоощущения еще и чувство случайности, загадочности, таинственности¹.

И тут вступает в свою силу метафоричность дизайна изделия, позволяющая считать как самые поверхностные образные значения, так и более глубокие смыслы. Но основной содержательной стороной пресс-папье остается олицетворение загадки и тайны. Это наиболее значимая идея, заложенная в произведение, так как образ сфинкса неразрывно на ассоциативном уровне связан с этими понятиями и является одним из ярких и характерных их эстетических воплощений.

Остается еще один аспект, связанный с предметом и не до конца ясный. В воспоминаниях С. Н. Дурылина, где описаны обстоятельства работы М. В. Нестерова над портретами Софьи Ивановны и Николая Ивановича Тютчевых читаем:

Реформам, предстоящим с портретом внучат великого поэта, радуюсь, в том смысле, что вместо одного портрета будет два. Конечно, внук, природы не любящий, должен быть изображен в кабинете, со Сфинксом Пушкина на столе, с редкими вещами 20-х годов, с книгами в оливковом сафьяне с червонным золотом: ведь это все он, и без этого он немислим².

Характеризуя личность Н. И. Тютчева, С. Н. Дурылин упоминает сфинкса, и если предположить, что речь идет именно о стеклянном пресс-папье, то данный предмет не имеет отношения к А. С. Пушкину.

Сфинкс Пушкина — бронзовое пресс-папье с фигурой грифона, было послано в 1829 г. Александром Сергеевичем А. А. Дельвигу с приложенным к нему четверостишием «Загадка». Бронзовый грифон впоследствии оказался в семье Баратынских: после смерти А. А. Дельвига, его вдова, Софья Михайловна вышла замуж за Сергея Абрамовича Баратынского, родного брата Евгения Абрамовича. Позднее, уже от Анастасии Михайловны Барановой (урожд. Баратынской), внучатой племянницы поэта, грифон поступает

¹ Жердев Е. В. Метафора в дизайне. М., 2012. С. 69.

² Дурылин С. Н. Нестеров в жизни и творчестве / 3-е изд., перераб. и доп. М., 2004. С. 452.

в Государственный Литературный музей. В 1938 г. пресс-папье экспонировалось на Всесоюзной Пушкинской выставке к столетию кончины поэта в ГИМ, позднее было перевезено в Ленинград и находилось в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, с 1981 г. и по настоящее время экспонируется во Всероссийском музее А. С. Пушкина¹.

Возможно, Дурылин имел в виду совершенно иной образ, не материальный, а символический. Тем не менее, присутствие в экспозиции музея стеклянного сфинкса не выглядит случайным и может восприниматься, как образное воплощение творчества Ф. И. Тютчева, чья поэзия проникнута символизмом и философией. Но это уже отдельная тема, заслуживающая самостоятельного историко-литературного исследования.

¹ Подробнее о «путешествии» пресс-папье в виде грифона см.: Долгополова С. А. Судьбы некоторых родовых меморий и их владельцев в XX веке // Наше наследие. 2015. № 116. С. 121.

Н. С. Корост, И. В. Цуканова, Е. А. Цуканов
(Белгород)

ТАЙНА ВИЛЬГЕЛЬМА КОТАРБИНСКОГО

Согласно общепринятому толкованию понятия, тайна представляет собой нечто неизвестное, или даже запретное, которое является объектом повышенного познавательного интереса. Из нескольких подходов к пониманию тайны нам импонирует тот, который трактует тайну как нечто в принципе известное, но сознательно сокрытое.

В связи с этим, нас интересует тайна украинского художника польского происхождения Вильгельма Александровича Котарбинского. Тайной окутаны все аспекты жизни и творчества этого своеобразного художника, несмотря на то, что какие-то отдельные сведения биографического характера известны, также как известны и некоторые его произведения. В первую очередь, Котарбинский знаком нам по работе в киевском Владимирском соборе, и во вторую — серией графических работ, экспонировавшихся на выставках Академии художеств в Петербурге.

Тайной было начало творческого пути художника на просторах Российской империи, когда в 1884 г. руководство внутренними отделочными работами в киевском Владимирском соборе было передано в руки искусствоведа А. В. Прахова. Его усилиями была собрана звездная команда «соборян», среди которых — ведущие художники, чьи работы позже стали частью коллекции Терещенко и как следствие легли в основу киевского национального музея русского искусства. Имена практически всех этих мастеров хорошо нам знакомы: В. Васнецов, М. Нестеров, М. Врубель, братья А. и П. Сведомские и В. Котарбинский. Имя последнего сегодня мало кому известно. О Котарбинском можно с уверенностью сказать, что и как художник, и как человек он остался для нас загадкой.

На сегодняшний день существует проблема неизученности творчества и биографии этого художника; эта тема все еще ждет своего исследователя. Возможность восполнить существующие пробелы биографии Котарбинского определенно есть. Такой вывод делается исходя из того, что уже за последний год

часть имеющихся биографических фактов, речь о которых пойдет далее, были обнаружены в ходе проведения историко-биографического исследования. К примеру, об участии Котарбинского в выставке в пользу поляков-инвалидов стало известно только после методичного пересмотра всех доступных в электронной библиотеке ГПИБ выпусков еженедельного литературно-художественного и сатирического журнала «Лукоморье». Помимо этого источника, значительную ясность, — насколько это слово применимо к описанию таинственной жизни и творчеству Котарбинского, — привнесли мемуары его современников.

Отдельные отрывочные сведения о художнике можно почерпнуть из мемуаров Н. А. Прахова¹, М. В. Нестерова², В. Л. Дедлова³. Системно изложенной биографии художника на сегодняшний день не существует, за исключением работы харьковской журналистки И. С. Потаниной⁴, которая в связи с отсутствием или недоступностью источников устраняет пробелы методом творческой реконструкции. Также следует отметить Д. Добриян⁵, аспирантку исторического факультета Киевского национального университета, отдельные статьи которой посвящены творчеству художника, и киевского искусствоведа Марину Дроботюк.

Музей русского искусства, который, вероятно, владеет самой крупной коллекцией работ Котарбинского, существует в Киеве с 1922 г. В 2010 г. был издан небольшой альбом «Вильгельм Александрович Котарбинский». Автором этого проекта высту-

¹ *Прахов Н. А.* Страницы прошлого: Очерки-воспоминания о художниках. Киев, 1958.

² *Нестеров М. В.* О пережитом. 1862–1917 гг. Воспоминания. URL: <https://design.wikireading.ru/8672> (дата обращения: 08.08.2017).

³ *Дедлов В. Л.* Киевский Владимирский собор. Его художественные творцы. М., 1901. С. 19.

⁴ *Потанина И. С.* Вильгельм Котарбинский. URL: <http://readanywhere.ru/potanina-irina-sergeevna/books/vilgelm-kotarbinskij/98267/Trial> (дата обращения: 08.08.2017).

⁵ *Добриян Д.* Вильгельм Котабинский. Один из «соборян». URL: <http://antikvar.ua/publications/collection/590--qq.htm> (дата обращения: 08.08.2017). А также: Вильгельм Котарбинский: Мистецький альбом / Упоряд. С. Удовік. Киев, 2015.

пил генеральный директор Киевского национального музея русского искусства Ю. Е. Вакуленко.

Еще одним музеем, чьи фонды пополнились картиной Вильгельма Александровича, является Русский музей в Санкт-Петербурге, где предположительно с 1898 г. хранится «Оргия» приобретенная по желанию Александра III. Полотно не экспонируется на постоянной выставке, а наличие его в фондах еще предстоит выяснить.

Интерес к биографии Котарбинского стал проявляться только спустя десятков лет после его ухода. Подобное отношение к творчеству и личности польского художника уже встречалось в истории и происходило это с Генрихом Семирадским. Но о Семирадском еще в 1904 г. была издана книга Станислава Левандовского, и только потом о его персоне забывают на долгие годы. О Котарбинском же и при жизни было мало что известно, а интерес к нему угас уже в последние годы его жизни. Это только одна из многих загадок, возникающих в процессе исследования.

Из мемуаров Н. А. Прахова стало известно о разладе между Котарбинским и П. А. Третьяковым, который имел намерение приобрести картину «Лепта вдовь». Сделка не состоялась из-за отказа Котарбинского выполнить просьбу коллекционера, а именно подписать работу на русском языке. При иных обстоятельствах, творчество Вильгельма Александровича было бы известно по Третьяковской галерее. Подобный инцидент уже происходил у Третьякова с художником, считавшим Котарбинского своим близким по духу другом — Генрихом Иполитовичем Семирадским, о котором упоминалось ранее. Семирадский тоже отказался подписывать картину на русском, тем не менее, несколько его картин сегодня входят в коллекцию Третьяковской галереи.

Жена Третьякова все-таки приобрела лично для себя работу художника, но это вероятно был только эскиз к «Лепте вдовь», о местонахождении которого пока нет подтвержденных сведений. Только исходя из слов В. Л. Дедлова нам известны имена коллекционеров, в чьи частные собрания ушли работы Котарбинского: они «находятся в Италии (у наследников Хедива Измаила, Депретиса) и у польских коллекционеров (Сапега,

Замойский, Пусловский). Имеются картины Котарбинского и в России: у Солдатенкова и Терещенка»¹. Стоит отметить, что большая часть картин кисти Котарбинского по-прежнему утеряна; существует мнение, что случилось это в момент предположительного переезда художника в свое имение. О существовании некоторых работ нам известно по открыткам с репродукциями, выпущенным более ста лет тому издательством «Рассвет».

В биографии Вильгельма Александровича Котарбинского больше секретов, чем конкретных подтвержденных фактов. Мало того, что информации и так крайне мало, так еще и не все имеющиеся сведения являются достоверными. В воспоминаниях современников он — или добрый католик, или чрезмерно мечтательный человек, в чем-то почти доходящий до безумия. При этом будем помнить, что его рукой был расписан Владимирский собор в Киеве.

Вопросы вызывает буквально все, что известно нам о жизни художника, — даже дата его рождения. Котарбинский родился 30 ноября 1848 г. Но мнения исследователей по этому поводу разделились, кто-то называет годом рождения 1849, а кто-то даже 1851 г. Относительно места рождения тоже существует несколько мнений. Например, Дедлов пишет о месте рождения Котарбинского так: «...в помещицкой семье Петроковской губернии»². Но на самом деле, Вильгельм Александрович родился в семье Александра Котарбинского, управляющего резиденцией Михаила Иеронима Радзивилла, которую сейчас именуют Неборовским дворцом, и находится он в Лодзинском воеводстве. О матери Котарбинского, которая была немкой, совсем нет информации, известно только ее имя — Леокадия Вейсфлок. Вероятно, что Вильгельм Александрович был не единственным ребенком в семье, но и об этом нет никакой информации.

Двоюродными братьями художника были Юзеф и Милош Котарбинские. Милош был живописцем, обучался в Императорской Академии художеств в Санкт-Петербурге, где его руководителями были П. П. Чистяков и М. К. Клодт. В поисках

¹ Дедлов В. Л. Киевский Владимирский собор. Его художественные творцы. М., 1901.

² Там же. С. 15.

информации о Котарбинских в интернете, можно встретить записи о кузенах как об одном человеке или путаницу с авторством тех или иных работ.

О детстве художника известно только, что он учился в гимназии, в которой среди прочих предметов изучал латынь. Позже, эти знания ему очень пригодятся — он уезжает в Рим. Николай Прахов в своей книге цитирует Котарбинского:

Учился я в гимназии, а по вечерам ходил учиться рисованию в школу общества «Stuka riękna». Мне было девятнадцать лет, когда я влюбился в свою кузину и захотел быть художником. И то, и другое отец не одобрял: жениться на кузине не разрешала римско-католическая церковь, а быть художником, писать вывески, красить полы и заборы — было, по мнению моего отца, «не шляхетское дело»¹.

Несмотря на мнение отца, юный и амбициозный Котарбинский покидает Польшу, жить в которой больше не будет уже никогда.

В Риме талантливый молодой человек был замечен на ежегодном конкурсе и удостоен серебряной медали, а также звания «первого Римского рисовальщика». Это творческое состязание организовала будущая *alma mater* Котарбинского — Академия Св. Луки, в которой художник и завершил обучение в 1875 г., будучи отмеченным при выпуске Большой золотой медалью. К своим двадцати семи годам он имел уже две медали. Из записи в дневнике Марии Башкирцевой, мы узнаем о Котарбинском-педагоге. «Пятница, 14 января. В одиннадцать часов пришел К..., молодой поляк, мой учитель живописи...» — писала Башкирцева в 1876 г. К сожалению, выяснить подробнее о том, каким образом художник стал наставником Башкирцевой, пока не предоставляется возможности.

Возможно единственным моментом биографии Вильгельма Александровича, который не покрыт тайной, была история знакомства с художниками братьями Сведомскими. В зрелом возрасте Котарбинский сам вспоминал, как ему приходилось воровать хлеб у булочника и пить воду из фонтана. После трех

¹ *Прахов Н. А.* Страницы прошлого. Очерки-воспоминания о художниках. Киев. 1958. С. 295.

таких лет он и был найден полуживым в собственной мастерской. Доктор Ведт поспешил на помощь к русскому поляку и после неблагоприятных прогнозов оповестил о ситуации братьев Сведомских. Александр Александрович и Павел Александрович были русскими живописцами, гостеприимно встречающими соотечественников и коллег в своей мастерской. Спустя годы, именно в паре с Павлом Александровичем Котарбинский приезжает в Киев для работы во Владимирском соборе. За весь период оформления собора ими было выполнено 18 композиций и 84 отдельные фигуры. После того, как в августе 1896 г. Владимирский собор был освящен в присутствии монарших особ, братья Сведомские возвращаются в Рим, а Котарбинский, бывший им близким другом, на этот раз по таинственной причине остается в Киеве.

Еще одной тайной окутана собственная семья Котарбинского. Перед приездом в Киев он обвенчался в одном из костелов Варшавы со своей кузиной, с той самой, против союза с которой был настроен отец художника. К тому моменту Александра Котарбинского уже не было в живых, как и первого мужа новоиспеченной госпожи Котарбинской. О Вильгельме Александровиче сохранились и положительные отзывы, характеризующие его как общительного и веселого человека, — это остроумно заметил в своей картине «Царевна Несмеяна» Виктор Михайлович Васнецов, изобразив Котарбинского поляком, крутящим ус. С учетом такого нрава Вильгельма Александровича, о его семье практически никому не было известно, если художник и упоминал жену, то никак кроме «Она» ее не называл. За годы работ в соборе, таинственная «Она» приезжала в Киев только один раз, а лицо ее было укрыто вуалью так, что не разглядеть. По неизвестным причинам, со временем брак стал фиктивным, и Котарбинский совсем перестал ездить в имение под Минском, отдавая предпочтение шумному Киеву.

После участия в выставке при Императорской Академии художеств в 1898 г. художник получает звание академика «за известность на художественном поприще». Парадоксально, что о самом академике сегодня практически никому не известно. Он до конца своих дней прожил в Киеве, принимая активное участие в основании современного Национального художест-

венного музея Украины¹, тогда носившего название «Городской музей антиквариата и искусств», занимаясь монументальной росписью особняков местных сахарозаводчиков и периодически экспонируя работы на художественных выставках Петербурга, Киева и Львова. Среди всех работ «киевского периода» нас интересует серия сепий Вильгельма Александровича, которая, по словам В. Дедлова, создавалась параллельно с работой во Владимирском соборе.

Сепии вызывают интерес своими неоднозначными, а иногда шокирующими сюжетами. Точное их количество установить не удастся, но попытки совершаются. Не так давно вышло приложение к журналу «Филокартия» под названием «Разгаданные картины Вильгельма Котарбинского»². Приложение представляет собой шестидесятистраничный каталог открыток, в котором авторам удалось собрать чуть менее 200 карточек с репродукциями работ Вильгельма Александровича, большая часть — те самые сепии, одной из основных тем которых является смерть во всех ее проявлениях. Даже своеобразные культурные тенденции эпохи модерна не могут стать убедительным аргументом или оправданием такой привязанности, а может даже одержимости этой темой автора. Для подкрепления этой теории достаточно перечислить несколько названий: «Блуждающие огоньки», «Бред», «Вампир», «Жертва Нила», «Зло», «Кровавый дух», «Могила самоубийцы», «После смерти» и многие другие.

По воспоминаниям Людмилы Ишуниной (Абрамовой), именно одна из работ Вильгельма Котарбинского дала название первому киевскому издательству ее отца. Издательской маркой «Рассвета» первоначально служило изображение картины В. А. Котарбинского, которая так и называлась — «Рассвет», и экспонировалась на выставке в Академии художеств в 1898 г. Вероятно, эта картина и дала название издательству³.

¹ Вильгельм Котарбинский: Мистецький альбом. С. 14.

² Шестимиров А. А., Цуканов П. Д., Махов А. М. Разгаданные картины Вильгельма Котарбинского. Каталог открыток / Приложение к журналу «Филокартия». М., 2016.

³ Ишунина Л. С. Издательства «Рассвет» и «Творчество»: Истоки просветительской деятельности С. А. Абрамова / Из истории художественной жизни. М., 2015. С. 562.

Оно было открыто в 1904 г., двадцатилетним Соломоном Абрамовичем Абрамовым. Первым большим тиражом открыток стали репродукции картин Котарбинского, в том числе и таинственные сепии. Издательство получило от художника исключительное право на полиграфическое воспроизведение его работ, утвержденное Императорской Академией художеств, что позволило выпустить максимальное количество открыток с репродукциями этого мастера¹. Как художнику удавалось совмещать работу в храме и создание сепий, мы можем только догадываться.



В. Котарбинский «Могила самоубийцы»

¹ Там же. С. 563.

Еще в свои первые годы жизни в Риме художник тяжело заболел тифом и на помощь ему пришли Сведомские, спасшие юного друга от смерти. По воспоминаниям самого Котарбинского, болезнь он переносил очень тяжело и подолгу бывал в бреду. Можем ли мы, спустя почти 150 лет, ставить какой-то диагноз относительно состояния его психического здоровья, как последствия перенесенного тифа? Мог ли такой диагноз объяснить серию сепий или приписываемое сходство с Врубелем? Мы можем только делать предположения по этому поводу.



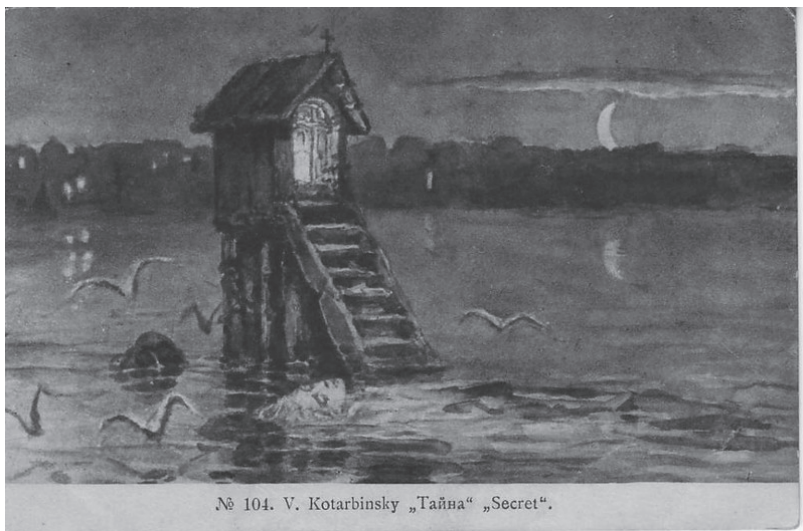
В. Котарбинский «После смерти»

Возможно, тайну столь сложных работ Котарбинского, может объяснить его симпатии к гностицизму. В серию сепий художника входят такие работы как «Добро» и «Зло», сопоставление или уравнивание которых характерно именно для гностицизма. О количестве работ, воспевающих смерть, как поддержку гностической идеи «материя — зло» и говорить не приходится, так же как о сепиях, изображающих мистический Египет. И только часть графических работ — по библейским мотивам, — может быть объяснена длительной работой во Владимирском соборе. В подкрепление данной теории сохранилась информация о категоричном отказе умирающего Ко-

тарбинского от исповеди и религиозного приготовления в последний путь. Об этом пишет Николай Прахов в своих «Страницах прошлого», где описывает приход ксендза в дом Праховых, услышавшего о болезни Вильгельма Александровича и желающего напутствовать умирающего. Но после непродолжительной беседы возмущенный художник гонит ксендза прочь, а Праховым говорит:

...знаете, кто это был? Кого вы назвали поклонником моего таланта? Ксендз!! Он хотел, чтобы я сейчас исповедался перед ним в своих грехах! Что выдумал!¹

Уходя, ксендз назвал равнодушного к религии и церковной обрядности Котарбинского еретиком². После этого инцидента о художнике, как о добром католике не может идти речь.



№ 104. V. Kotarbinsky „Тайна“ „Secret“.

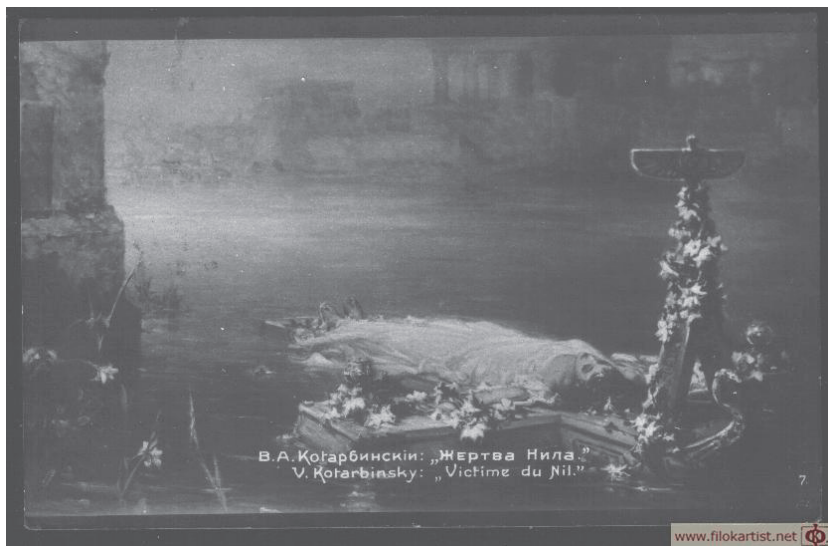
В. Котарбинский «Тайна»

Вильгельм Александрович умер в 1921 г. в доме Праховых, где и проводил последнее время. Таинственного в истории

¹ Прахов Н. А. Страницы прошлого... С. 307.

² Там же.

творчества Котарбинского достаточно даже спустя десятки лет после смерти художника. В последнее десятилетие интерес коллекционеров к полотнам малоизвестного поляка заметно возрос, а цены не уступают, например, работам хорошо нам известного Маковского. Его картины были выставлены на Sotheby's, а сегодня являются лотами таких аукционных домов, как MacDougall's и киевский «Корнерс». Кроме того, объектом коллекционирования становятся карточки с репродукциями работ Котарбинского, среди которых популярны таинственные сепии, чью природу сюжетов еще предстоит исследовать.



В. Котарбинский «Жертва Нила»

А. О. Дёмин
(Санкт-Петербург)

**ХАБАНЕРА БИЗЕ
В ПЯТОЙ СИМФОНИИ ШОСТАКОВИЧА:
КУРЬЕЗ, ШИФР, КЛЮЧ**

В работе представлен историко-музыкальный комментарий к фрагменту первой части Пятой симфонии Д. Д. Шостаковича (побочная партия в репризе)¹. Цель комментария, во-первых, — представить изменение его интерпретации в 1960—2010 гг., когда из простого музыкального курьеза он превратился в часть шифра сокрытых от широкой публики смыслов; а во-вторых, — показать, что именно этот фрагмент, при помещении в должный исторический контекст, может стать ключом к новой интерпретации Пятой симфонии, одного из важнейших сочинений советской музыкальной классики.

Как известно, тридцатилетний Шостакович написал Пятую симфонию в течение трех месяцев с конца апреля по июль 1937 г. В конце ноября того же года она была впервые исполнена оркестром Ленинградской филармонии под управлением Е. А. Мравинского. В следующем году состоялась московская премьера, а в 1939 г. была издана партитура. Сочинение сразу имело мгновенный шумный успех, прочно закрепилось в концертном репертуаре и до сих пор остается одним из самых популярных произведений композитора. Оно получило высокую оценку критики и стало поворотным пунктом в биографиях как автора, так и дирижера. Первый избежал последствий партийных обвинений в формализме и недостаточной народности, раздавшихся в начале 1936 г. со страниц газеты «Правда» в известных статьях «Сумбур вместо музыки» и «Балетная фальшь», упрочил свое положение в Ленинградской консерватории и в советском музыкальном мире. Второй возглавил оркестр Ленинградской филармонии, которым руководил в течение полувека, вплоть до своей кончины. Пятая симфония Шос-

¹ Шостакович Д. Д. Собр. соч.: В 42 т. М., 1980. Т. 3: Симфония № 5; Симфония № 6: Партитура. С. 46–47. Цифра 39.

таковича знаменовала собой рождение зрелого советского симфонического искусства¹.

В предельно обобщенных и скупых словах характеризуя свое сочинение, Шостакович отмечал два основных пункта: стремление к демократичности музыкального языка и стремление изобразить в симфонии формирование оптимистического мировоззрения. Эта трактовка была запечатлена афористической формулой Алексея Толстого, применившего к симфонии заголовок пьесы В. В. Вишневского «Оптимистическая трагедия», и так закрепилась в советском и зарубежном музыковедении на многие годы.

На фоне этого восприятия действительно курьезным выглядело наблюдение Л. А. Мазеля, который в заметке 1967 г. указал поразительное сходство мелодии побочной партии первой части в репризе с частью мелодии знаменитой хабанеры из оперы Ж. Бизе «Кармен»². Действительно мелодический отрывок у Шостаковича изложен каноном, в нем изменен начальный интервал, фрагмент является частью более протяженной мелодии, однако родство его с хабанерой Ж. Бизе несомненно. Можно даже предположить, что эта мысль пришла Мазелю в связи с недавно появившимся балетом Р. К. Щедрина «Кармен-сюита», где указанный отрывок звучит особенно отчетливо в инструментальном переложении, хотя, конечно, инструментальных переложений Хабанеры к тому времени было уже множество. Это остроумное наблюдение, осмысленное и поданное исследователем как любопытная случайность, оставалось таковой в течение трети века, невостребованное ни отечественным, ни зарубежным музыковедением, пока не было заново осмыслено в свете новых биографических и историко-музыкальных данных.

Толчком к новому осмыслению творчества Шостаковича сначала на Западе, а затем в постсоветской России стала публикация в США в 1979 г. скандально известной книги недавно эмигрировавшего к тому времени советского музыковеда

¹ Подробнее см.: Хентова С. Д. Шостакович. Жизнь и творчество. Монография: В 2-х кн. М., 1985. Кн. 1. С. 443–463;

² См.: Мазель Л. Побочная партия из Moderato 5-й симфонии (первый период) // Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. М., 1967. С. 748.

С. М. Волкова «Свидетельство», содержащей якобы запись подлинных бесед композитора с автором¹. Со страниц этой книги Шостакович предстает как последовательный и сознательный противник советского режима, вынужденный мириться с реалиями окружающей его действительности, но при первой возможности старающийся внести в свои произведения какой-нибудь намек на свое отрицательное отношение к советскому строю. Несколько строк в этой книге, посвященные Пятой симфонии, представляют ее как трагическую картину мрачного безвременья сталинских репрессий и чисток, совершенно понятную тогдашним слушателям и потому вызвавшую в них столь бурный восторг. Такой взгляд на симфонию вскоре, а в России особенно после 1992 г., нашел множество приверженцев, отыскивавших немало подтверждений ему в самой музыке. Наиболее яркой в этом направлении является работа одного из крупнейших московских музыковедов И. А. Барсовой «Между “социальным заказом” и “музыкой больших страстей”: 1934—1937 годы в жизни Дмитрия Шостаковича» в юбилейном сборнике 1996 г., во многом посвященная анализу Пятой симфонии, как музыкального произведения, обличающего сталинский режим².

К распространяющемуся представлению о музыке Шостаковича как о музыке «с двойным дном», построенной на широко применяемых приемах тайнописи, добавились биографические детали, связанные со временем и обстоятельствами сочинения Пятой симфонии. Они окончательно оформили представление о цитате из «Хабанеры» Бизе как части автобиографического шифра. В 1993 г. признанный многолетний официальный советский биограф Шостаковича С. М. Хентова опубликовал

¹ Testimony: The memoirs of Dmitri Shostakovich / As related to a. ed. by Solomon Volkov; Transl. from the Russ. by Antonina W. Bouis. New York, etc., 1979. По-видимому, печатного русского перевода пока не существует. Электронную версию русского перевода можно получить по ссылке: URL: <http://testimony-rus.narod.ru/Testimony.pdf> (дата обращения: 07.06.2017).

² Барсова И. Между «социальным заказом» и «музыкой больших страстей»: 1934—1937 годы в жизни Дмитрия Шостаковича // Д. Д. Шостакович: Сб. статей. К 90-летию со дня рождения / Сост. Л. Г. Ковнацкая. СПб., 1996. С. 121—140.

ликовала свою последнюю книгу о нем: «Удивительный Шостакович», где помимо прочего рассказала о его любовных связях. Одна из этих историй — о романе со студенткой филологического факультета Ленинградского университета Еленой Евсеевной Константиновской в 1934–1936 гг. После разрыва и возвращения композитора в семью, и после ареста отца и собственного ареста, Константиновская попросилась на службу военным переводчиком в Испанию и там вышла замуж за знаменитого кинорежиссера-документалиста Р. Л. Кармена¹. Последнее заявление пока не подтверждается официальными биографиями Кармена, однако публикация Хентовой оказалась весьма популярной и запустила творческий процесс поиска соответствий и производства смыслов. И вот в 2000 г. нижегородский композитор А. С. Бендицкий пишет большую оригинальную статью, в которой на множестве примеров показывает связь тематизма из разных частей Пятой симфонии с Хабанерой Бизе, и делает вывод, что симфония является грандиозным парафразом на Хабанеру, а ее тайный скрытый смысл — автобиографическая история трагического любовного разрыва в условиях тоталитарного террора («ощущение любви к женщине в обстановке смертельной опасности»)². Хотя указанная трактовка может показаться несколько наивной, нельзя отказать автору в тонкой слуховой проницательности. Особенно верны замечания Бендицкого о том, что вторая часть симфонии насквозь пронизана ритмо-интонациями народных испанских танцев — хоты, фанданго и др. Она вызывает отчетливые ассоциации с условными оперно-симфоническими испанизмами. Начальные фразы главной партии первой части действительно напоминают своим рисунком аккомпанемент

¹ Хентова С. М. Удивительный Шостакович. СПб., 1993. С. 115–131.

² Бендицкий А. С. О Пятой симфонии Шостаковича. Нижний Новгород, 2000. Библиографического описания этой работы нам не удалось отыскать, электронная версия доступна для загрузки по ссылке в электронном журнале «Открытый текст»: URL: <http://www.opentextnn.ru/music/personalia/shostakovich/?id=1307> (дата обращения 23. 08. 2017)

хабанеры, а заключительные фанфары четвертой — знаменитый грозный клич: «так берегись любви моей»¹.

Итак, к началу XXI в. у Пятой симфонии Шостаковича обозначился автобиографический контекст. И, казалось бы, курьезная цитата из Хабанеры Бизе оказалась шифром этого секрета, многозначительно раскрываемого специалистами.

Представляется, однако, что цитата из Хабанеры и все окружающие ее реминисценции из оперы Бизе и из испанской музыки могут при должном историко-музыкальном рассмотрении стать ключом к иным смыслам, не ограниченным намеками на яркую, но все же банальную историю сугубо личных отношений.

Прежде всего, нужно отметить особенную роль оперы Бизе «Кармен» в советской музыкальной критике 1920–1930-х гг. В условиях становления советской оперной школы и жаркой полемики о путях ее развития, «Кармен» представала идеальным примером оперного спектакля. В ней нравилось всё и всё ставилось в пример начинающим советским оперным компози-

¹ Наблюдения Бендицкого разделяют историки музыки (См.: *Сыров В. Н.* Испанские мотивы в музыке Шостаковича: (из опыта слухового общения) // Творчество Д. Д. Шостаковича в контексте мирового художественного пространства: Сб. статей Международной научной конференции. Астрахань, 2007. С. 131–137), хотя, например, в обзорах испанских образов в русской музыке, современных его статье, Шостаковичу уделено весьма скромное место (См., напр.: *Баяхунова Л. Б.* Образ Испании в слуховом опыте России (XX век) // Пограничные культуры между Востоком и Западом (Россия и Испания). СПб., 2001. С. 353–372). Взгляд Бендицкого на автобиографический смысл симфонии горячо поддерживал и развивал М. А. Якубов, хранитель личного архива Шостаковича, главный редактор издательства «ДСН», выпускающего по его плану новое 150-томное собрание сочинений композитора (См.: *Якубов М.* Пятая симфония Шостаковича. Автор и критика // Шостакович Д. Д. Новое собр. соч.: В 150 т. Серия 1. Симфонии. Т. 20. Симфония № 5, соч. 47. Переложение для фортепиано в 4 руки / Общ. редакция Манашира Якубова. Клавир. М., 2007. С. 123). Новый ответственный редактор собрания сочинений с 2010 г., М. Г. Раку высказывается о такой узко-автобиографической трактовке значительно более сдержанно (См.: *Раку М. Г.* Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи: Механизмы «редукции» классического наследия. М., 2014. С. 167–168).

торам: доступный музыкальный язык на уровне уличных шлягеров, широкое использование фольклора (пресловутая народность), и главное, — должным образом поданная социальная заостренность сюжета. В центр драмы помещена история свободолюбивой представительницы люмпен-пролетариата, отстаивающей свое право на свободу чувств, вплоть до гибели от рук мелкобуржуазного собственника¹. Для Шостаковича в 1937 г. в связи с разгромной критикой его главной оперы «Леди Макбет Мценского уезда» размышления о «Кармен» были особенно актуальны. В 1933 г. замечательная постановка «Кармен» в МАЛЕГОТЕ (ныне Михайловский театр), осуществленная Н. В. Смоличем и дирижером С. А. Самосудом, предшествовала постановке его «Леди Макбет». Ближайший друг и единомышленник Шостаковича музыковед И. И. Соллертинский принимал активное участие в подготовке спектакля своими консультациями и в 1933 г. отозвался на эту постановку рецензией², а в 1937 издал отдельной брошюрой свой разбор «Кармен», а затем неоднократно возвращался к этой теме, собираясь писать об этой опере монографию³. В том же 1937 г. артисты Большого театра осуществили первую полную советскую запись оперы на русском языке⁴.

¹ См.: *Раку М. Г.* Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи... С. 178–198 (Глава: «“Кармен” как образец “советской классической оперы”»).

² См.: *Рабочий и театр.* 1933. № 2. С. 3.

³ См.: *Соллертинский И. И.* «Кармен»: Опера Жоржа Бизе. Л., 1937 (подписано в печать 7 августа 1937 г.). Выступления: 26 апреля 1937 г.: «Бизе. Импрессионизм» (Ленинградская гос. консерватория); 22 июня 1941 г.: Конферанс к опере Бизе «Кармен» (Ленинградский радиокомитет) (См.: *Соллертинский И. И.* Избранные статьи о музыке. Л., 1946. С. 140–142). Заметки с планом обширной работы о «Кармен» см.: Там же. С. 102–103.

⁴ В буклете к переизданию этой записи маркой «Aquarius» в 2006 г. (AQVR 267-2) значит, что это единственная сохранившаяся запись оперы из западноевропейского репертуара довоенных лет в исполнении коллектива Большого театра. Фонограмма была сделана вскоре после премьеры, состоявшейся в 1936 г., а большинство участников этой постановки были заняты также в предыдущей версии 1922 г.

Продолжая рассматривать испанскую тему в ближайшем к Шостаковичу музыкальном кругу, следует назвать работу его близкого друга Г. Н. Попова для документальной эпопеи, которую снимал в 1936—1939 гг. Р. Л. Кармен на полях сражений гражданской войны в Испании. Материалы Кармена оперативно монтировались для кинохроники, а Попов писал к ним музыку, используя народные испанские мелодии. В 1939 г. на основе этих материалов был составлен полнометражный документальный фильм «Испания», фильм-трагедия и предостережение в преддверие Второй мировой войны. Музыка к нему Попов затем использовал для замысла, выросшего в Третью симфонию, посвященную в 1946 г. Шостаковичу, к тому времени признанному главному советскому военному симфонисту¹.

И наконец, стоит назвать также одну театральную работу самого Шостаковича, непосредственно предшествовавшую сочинению Пятой симфонии. В ноябре 1936 г. в поразительно короткие сроки, менее чем за месяц, Шостакович составил музыкальную партитуру к спектаклю ленинградского театра Комедии под руководством Н. П. Акимова по пьесе А. Н. Афиногенова «Салют, Испания!»² Пьеса имела ошеломляющий успех, ставилась во множестве театров СССР. Реакция публики на спектакли напоминала реакцию на будущую Пятую симфонию: люди вставали с мест, устраивали длинные бурные овации. Содержанием ее была борьба испанских республиканцев против военных националистов, поддерживаемых иноземными войсками, в число которых входили и бывшие белогвардейцы. На помощь республиканцам спешили советские журналисты и военные инструкторы, встречаемые искренним восторгом. В центре плакатной многофигурной дра-

¹ См. об этом: *Ромацук И.* Гавриил Попов: Творчество. Время. Судьба. М., 2000. С. 118–120, 281–283; *Райскин И.* Гавриил Николаевич Попов (1904–1972). Буклет к диску марки «Nothern Flowers»: «Гавриил Попов» (2009, NF / PMA 9972) из серии «1941–1945. Музыка военной поры» (Часть 4).

² Местонахождение партитуры неизвестно. Опубликованные пять отрывков восстановлены по оркестровым партиям, сохранившимся в архивной части театра Комедии (См.: *Шостакович Д. Д.* Собр. Соч.: В 42 т. М., 1987. Т. 27: Театральная музыка. С. 14, 261–286).

мы, наполненной кинематографическими эффектами, стояла трагическая история Матери и трех ее дочерей, бесстрашно устремлявшихся в пекло гражданской войны. На сцене появлялась живая легенда Долорес Ибаррури, и говорила свои знаменитые зажигательные речи со знаменитыми фразами: «Они не пройдут», «Лучше умереть стоя, чем жить на коленях», зачитывала приветственную телеграмму от И. В. Сталина. Первое действие венчала эффектная сцена крушения самолета с одной из главных героинь на борту. В последние мгновения жизни Розита видела зарево пожара над Кордовой, и в пламени перед ней вставало видение рдяных башен московского Кремля. Во втором действии испанские бойцы пели по-русски «По долинам, и по взгорьям», а после разгрома и похорон погибших товарищей, повстанцы вставали и стройными рядами шли в новый бой, уверенные в победе¹.

Во время читки пьесы в театре Афиногенов дал подробные указания постановочной бригаде и композитору. Спектакль имел огромный успех и шел весь сезон с аншлагами, пока пьесы Афиногенова не были запрещены в связи с грянувшей партийной критикой в его адрес и исключением его из ВКП(б) и из союза писателей 22 июня 1937 г.²

Перечисленные факты показывают, что Хабанера Бизе, испанская тема и испанский колорит вовсе не были случайностью в Пятой симфонии Шостаковича. Начало непосредственной работы над ней почти совпало с нацистской бомбардировкой Герники и происходило в период самых ожесточенных боев испанских националистов с республиканцами. Нет нужды доказывать, что гражданская война в Испании была одной из важнейших тем советской официальной информационной продукции во время создания Пятой симфонии. Думается, что именно эта тема и стала ключевым фактором эмоционального восприятия. Заметим без дальнейшей конкретизации, что именно в Пятой симфонии Шостакович нашел большинство музыкально-драматических приемов, которые затем применил

¹ Первое полное изд.: *Афиногенов А.* Салют, Испания! Романтическая драма в двух частях с эпилогом. М.; Л., 1936.

² Сведения о публикации, постановках и восприятии пьесы см.: *Афиногенов А. Н.* Избранное: В 2 т. / сост. и примеч. К. Н. Кириленко и В. П. Коршуновой. М., 1977. С. 549–550.

и развил в своих военных шедеврах — Седьмой и Восьмой, — а некоторые, что не менее важно, в Двенадцатой, революционной. Пятая стала первой в серии военных симфоний Шостаковича, предвестьем и предупреждением, как предвестьем и предупреждением новой мировой войны стала война в Испании.

Итак, цитата из Хабанеры из оперы Бизе «Кармен» в Пятой симфонии Шостаковича была обнаружена и зафиксирована как курьез, затем в новой информационной реальности 1990-х гг. была истолкована как часть сознательного автобиографического шифра, но историко-музыкальный контекст ее показывает, что она может служить ключом к пониманию Пятой симфонии, однако этот вывод ставит нас перед новой загадкой: почему же такой вывод не был сделан раньше, почему связь Пятой с гражданской войной в Испании никогда не была упомянута Шостаковичем и его биографами ранее? Этот вопрос и предлагается в качестве предмета дальнейшего историко-музыкального исследования.

С. В. Федоткин
(Москва)

АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ И КИНЕМАТОГРАФ ТАЙНЫ

Одним из основных конфликтов в творчестве Андрея Тарковского является разделение на знание и незнание, или на познаваемое и непознаваемое. Тема знания и незнания напрямую связана с главной темой Тарковского — двоемирием. По Тарковскому, знание принадлежит эмпирическому миру, но оно не может быть полным или абсолютным из-за наличия потустороннего мира, поскольку во втором мире законы человеческого понимания не действуют. Бесконечное нельзя постичь с помощью разума. Кинематограф Тарковского является кинематографом необъяснимого, где главное событие это не что иное, как чудо. Более того, по Тарковскому, путь науки всегда ложен, так как само стремление к познанию в своей основе греховно.

Критика познания

В лекции об Апокалипсисе режиссер так сформулировал свои взгляды на проблему познания: «Незнание благородно. Знание вульгарно»¹. Эта фраза является девизом всего творчества Тарковского. Тема незнания впервые появляется в «Андрее Рублеве». В сцене спора с Феофаном Греком Рублев говорит, что темнота и незнание людей не является грехом: «Разве не простит таким Всевышний темноты?» Тогда как знание, по Тарковскому, напротив, греховно. Феофан Грек в беседе с Кириллом цитирует книгу Экклезиаста: «Во многой мудрости много печали, и кто умножает познания, умножает скорбь» (Еккл., 1:18).

Более детально эта тема проводится в «Солярисе», где главный герой Крис Кельвин является ученым, а точнее психологом. В сцене в библиотеке можно увидеть множество предметов, среди которых выделяется бюст Сократа. Вероятно, Тар-

¹ Тарковский А. Слово об Апокалипсисе // Искусство кино. 1989. № 2. С. 100.

ковский использовал бюст античного философа в качестве символа интеллекта как такового, поскольку Сократ стоит у истоков западной рациональности. В фильме последовательно проводится критика разума и рассудка — режиссеру важно показать, что путь научного познания ведет в никуда. Снаут, проведший много лет за исследованиями, прямо говорит, что наука — это чепуха. Крис в конце фильма произносит одну из важнейших для понимания творчества Тарковского фразу: «Вопрос — это всегда желание познать. А для сохранения простых человеческих истин нужны тайны. Тайны счастья, смерти, любви». «Может быть, ты и прав. Но попробуй не думать обо всем этом», — возражает ему Снаут. Крис продолжает: «А думать об этом — все равно, что знать день своей смерти. Незнание этого дня делает нас бессмертными». Знание это путь, ведущий к осознанию своей смертности и конечности, тогда как незнание делает человека практически бессмертным. В сценарии «Зеркала» герой также рассуждает о смерти: «Иногда мне кажется, что лучше ничего не знать и стараться не думать о смерти так же, как мы не могли думать и ничего не знали о своем рождении»¹ — эта фраза, не вошедшая в фильм, словно вторит размышлениям Криса. По Тарковскому, знание должно быть «неполным, чтобы не осквернить бесконечность, чтобы оставить надежду. В незнании человеческом есть надежда»².

В дневнике Тарковский выписал фразу американского ученого Ричарда Бьюба:

Одно из самых больших заблуждений заключается в том, что большинство считает, что научный метод является надежным путем к истине³.

Режиссеру был близок рассказ Герберта Уэллса «Яблоко» (1896), сюжет которого повествует о том, как люди боялись съесть яблоко с дерева познания⁴. По Тарковскому, любая по-

¹ Мишарин А., Тарковский А. «Зеркало»: киносценарий. // Андрей Тарковский. Ностальгия. М., 2008. С. 426.

² Тарковский А. Слово об Апокалипсисе. С. 100.

³ Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970–1986. Флоренция, 2008. С. 418.

⁴ Там же. С. 28.

пытка познать мир ведет к хаосу и саморазрушению. При этом режиссер называл себя агностиком:

Я, пожалуй, агностик; т. е. все, что выдается человечеством как новое знание о мире, отбрасывается мною как попытка с негодными средствами¹.

Кажется, он не совсем точно употребляет этот термин, так как агностицизм не отвергает науку как таковую, это учение лишь предполагает ограниченность человеческого познания. В другом месте своего дневника Тарковский снова повторяет эту мысль:

Я — агностик. Более того. И мне кажется, для человека пагубно стремление познавать (расширять свою экологическую нишу), ибо познание — это духовная энтропия, уход от действительности в мир иллюзий².

На самом деле его нельзя назвать агностиком, он отрицал рациональность как таковую, но не веру, поэтому он использует этот термин не совсем корректно. Рациональному познанию мира режиссер противопоставлял веру. Вот, что он написал в дневнике: «Я допускаю веру, но не знание»³. Его можно назвать скорее антисциентистом или антирационалистом. Тарковский подвергал сомнению лишь научный способ познания, но при этом оставался режиссером с религиозным мировоззрением, что для агностика в принципе невозможно — такое понимание мира характерно скорее для обскурантистов.

Научному познанию Тарковский противопоставляет не только веру, но и искусство, которое, по его мнению, служит мостом между здешним миром и потусторонним. В «Сталкере» конфликт между наукой и искусством выливается в спор Писателя и Профессора о бескорыстности искусства и бесполезности науки. В повести Стругацких «Пикник на обочине», по мотивам которой снят фильм, не было этих персонажей. Они были специально созданы для фильма в качестве героев, пред-

¹ Там же. С. 336.

² Там же. С. 366.

³ Там же. С. 346.

ставляющих полярные точки зрения, на чем во многом строится драматургический конфликт. «Что толку от ваших знаний?» — вопрошает Писатель. Писатель говорит, что фактов вообще не существует, тем более в Зоне, что ставит под сомнение возможность научного познания. Эта фраза дает ясное представление о мировоззрении Тарковского, для которого никаких физических законов не существует в принципе. Мир фильмов Тарковского — это мир, где правит таинственное и необъяснимое, другими словами, чудо. В начале Писатель говорит, что «в средние века было интересно: в каждом доме жил домовый, в каждой церкви — Бог. Люди были молоды, а теперь каждый четвертый — старик». Научный прогресс Писатель считает праздным излишеством, не способным решить фундаментальные проблемы человечества. «Сталкер» — это фильм о победе атеизма под маской научной рациональности над верой. В конце фильма Сталкер говорит, что писатели и ученые ни во что не верят. По Тарковскому, это состояние современности свидетельствует о приближающемся конце света.

Очевидно, этот же конфликт будет ключевым и в «Жертвоприношении». Когда почтальон Отто дарит Александру на день рождения карту Европы конца XVII в., тот повторяет старую мысль режиссера: «Как это должно быть прекрасно, когда люди думали, что мир именно таков, как на этой карте». Ограниченность в знании является благом, которое утратил современный человек. В «Солярисе» Снаут говорит Крису следующее: «По-моему, мы потеряли чувство космического. Древним оно было доступнее». Александр в «Жертвоприношении» говорит, что дикари гораздо духовнее нас — Тарковский проводит типичную для него критику современной секулярной цивилизации. Критика науки и познания является постоянной темой режиссера, причем она появляется и в нереализованных проектах — эта тема является ключевой в сценарии фильма «Светлый ветер».

В «Зеркале» эта тема также играет важную роль. В сцене с появлением незнакомки в черном Игнат, когда та просит прочесть его отрывок из тетради, читает следующее: «Руссо в джонской диссертации на вопрос “Как влияют науки и искусства на нравы людей?” ответил: “Отрицательно”». Затем незнакомка останавливает его и говорит, что он прочитал не то, что было нужно. Казалось бы, почему нельзя было сразу перейти к

письму Пушкина? Игнат допускает эту ошибку не случайно — в данном случае упоминание Жан-Жака Руссо было необходимо, чтобы выразить собственное мнение Тарковского на тему науки. Режиссеру было близко отношение Руссо к познанию, которое он считал в каком-то смысле бесполезным, даже пагубным. Но, в отличие от Руссо, Тарковский не противопоставляет природу и культуру или природу и цивилизацию, для него ключевой конфликт кроется между искусством и наукой, а главное — между верой и интеллектом. Хотя в какой-то степени Тарковскому и свойственен руссоистский пантеизм, нельзя сказать, что он бунтовал против культуры, скорее он видел в ней другие цели и возможности. Если искусство теряет связь с верой, оно становится не просто бессмысленным, но даже отрицательно влияющим на людей. Тарковский противопоставлял науку и искусство, так как считал, что развитие искусства не то же самое, что развитие науки, и что в искусстве не существует прогресса:

Прогресс в технике — я понимаю, что это значит: это более совершенные машины, способные лучше и точнее выполнять возложенную на них функцию. Как можно быть более передовым в искусстве?¹

Прогресс, по Тарковскому, ведет к разобщению, дисгармонии и упадку.

Тема знания и незнания непосредственно связана с лейтмотивами силы и слабости или активности зла и пассивности добра. По Тарковскому, незнание делает человека незащищенным и слабым перед лицом бесконечности, растерянным и неуверенным в себе. Тогда как знание, напротив, предполагает уверенность и наличие сильного характера. Но эта сила отдаляет человека от потустороннего, делает его ограниченным и не способным почувствовать присутствие мистического начала. Для того чтобы быть способным увидеть чудо, необходимо переступить через себя, стать слабым и пассивным подобно ребенку. Многим персонажам Тарковского суждено пройти путь

¹ *Тарковский А.* Запечатленное время // Андрей Тарковский: Архивы, документы, воспоминания. М., 2002. С. 205.

от силы и уверенности к слабости и признанию собственной беспомощности, от знания к незнанию.

Одним из заместителей лейтмотива знания, безусловно, является книга. Тарковский часто снимает интерьеры с большим количеством книг, персонажи его фильмов читают отрывки из них или разглядывают иллюстрации. Библиотека в «Солярисе» является символом кризиса прогресса и рационального знания. К тому же, именно в библиотеке происходит спор между Сарториусом, считающим науку превыше всего, и Снаутом, который говорит, что желание познать вселенную привело человечество в тупик, и что познание сводится лишь к «очеловечиванию» космоса. В комнате Сталкера много книг; возможно, эти книжные стеллажи являются символом упадка цивилизации и замены веры книжными знаниями, что подтверждает мнение самого Сталкера о том, что человечество полностью утратило способность верить. В «Ностальгии» в кабинете Витторио, жениха Эуджении, мы также видим множество книг на столе. Эуджениа говорит Горчакову по телефону, что Витторио занимается спиритуальными проблемами, и они собираются уехать в Индию. При этом Витторио противопоставлен Доменико и Горчакову: Горчаков хоть и является поэтом, но в его номере, кроме Библии на итальянском языке и книги стихов Арсения Тарковского, которую он сжигает, других книг больше нет; у Доменико в доме вообще нет ни одной книги. Книжному знанию Тарковский противопоставляет самопожертвование. В доме Александра в «Жертвоприношении» мы тоже не видим ни одной книги, кроме альбома с русскими иконами, подаренного Виктором.

Безумие и болезнь

В двух последних картинах Тарковского одной из главных тем становится тема безумия. Так, в «Ностальгии» Горчаков говорит, что безумцы «ближе нас к истине». В «Жертвоприношении», когда почтальон Отто приходит к Александру и предлагает ему переспать с ведьмой, эта идея не кажется Александру сколько-нибудь осмысленной, он даже говорит Отто, что это полное безумие. Однако, по Тарковскому, безумие не является отрицательной чертой характера. Горчаков так отзываясь о Доменико: «Он не сумасшедший, раз у него есть вера». Славой Жижек пишет, что Тарковский бунтует против здраво-

го смысла как такового: в своих поздних фильмах он защищает ритуал, исполняемый безумцем — ритуал самосожжения или сожжения собственного дома¹. Если ритуал исполняется с религиозным чувством, он ближе к истине и опровергает любые доводы здравого смысла. Горчаков в «Ностальгии» и Александр в «Жертвоприношении» движутся в сторону поиска веры, жертвуя при этом здравым смыслом. И чем ближе они приближаются к истинной вере, тем дальше они оказываются от трезвого и прагматичного взгляда на жизнь, и тем меньше их понимают окружающие. Из окончательного варианта «Жертвоприношения» была вырезана сцена, в которой Александр цитировал фразу Сенеки, о том, что ни дети, ни сумасшедшие не боятся смерти. Поэтому Александр и становится в конце фильма сумасшедшим в глазах окружающих, а в чем-то его поведение напоминает поведение ребенка. Этот же конфликт появляется и в «Солярисе» — в сцене, где мы видим запись научной конференции, Бертон, рассказывающий о своих странных видениях, противопоставлен всем остальным участникам, которые принимают его за сумасшедшего.

Лейтмотив безумия связан с темой болезни. В «Солярисе» Гибарян и Крис, приезжая на станцию и сталкиваясь с призраками, медленно заболевают, но это не психическое расстройство, а, как выразился Гибарян перед тем, как покончить с собой: «Тут скорее что-то с совестью». В «Ностальгии» Доменико резко контрастирует с так называемыми «здоровыми» людьми, купающимися в бассейне, которые считают его сумасшедшим. В «Жертвоприношении» «здоровые» (жена, падчерица Марта и Виктор) противопоставлены «ненормальным», чудаковатым или странным людям (почтальон Отто, рассказывающий мистические истории и связанный с высшими силами, ведьма Мария, сам Александр). В связи с этим важной представляется фигура врача, олицетворяющая здравый смысл: в «Жертвоприношении» это будет Виктор, друг Александра.

В «Зеркале» появляются сразу четыре врача: 1) женщина, которая излечивает больного от заикания в прологе, 2) незнакомец, ищущий дорогу на Томшино, 3) доктор Дмитрий Иванович, к жене которой мать приходит продавать сережки, и,

¹ *Жижек С.* Вещь из внутреннего пространства // *Художественный журнал.* 2001. № 32. С. 25–35.

наконец, 4) врач в белом халате возле кровати больного Алексея, говорящий о совести и памяти. К тому же, в сценарии должно было звучать стихотворение Арсения Тарковского «Я в детстве заболел» — лейтмотив болезни последовательно проведен в «Зеркале». Многие персонажи в фильме болеют: жена доктора говорит, что у Алеши кашель, и что нужно, чтобы его Дмитрий Иванович послушал. В начале фильма мать спрашивает, что у Алексея с голосом, на что он отвечает, что, наверное, это ангина. Но, в отличие от «Жертвоприношения», в «Зеркале» врачи наделены необычными способностями. Так, логопед в прологе чудесным образом излечивает молодого человека от заикания. Незнакомец в черном пиджаке представлен как чудак, который говорит об одушевленной природе и даже пытается погадать матери на руке. Он думает, что мать намекает на его сумасшествие, когда говорит: «Я это уже слышал. Мне это не грозит, я же врач». Не случайно мать вспоминает повесть Антона Чехова «Палата № 6», в которой доктор в итоге сам становится пациентом. Врач в белом халате, появляющийся в комнате Алексея в конце фильма, тоже не совсем обычный врач — вместо того, чтобы лечить героя и выполнять свою работу, он говорит, что ангина тут не причем, и рассуждает о совести и памяти.

Болезнь в картинах режиссера является причиной не телесного характера, она всегда сопровождает персонажей, когда те находятся в кризисном состоянии. В «Солярисе» Крис заболевает настолько, что в итоге находится при смерти: в сцене бреда, не вошедшей в окончательный вариант фильма, Хари говорит Снауту: «Сделайте что-нибудь, ведь он же умрет». Является ли болезнь сердца Горчакова в «Ностальгии» причиной его смерти? И почему умирает главный герой в «Зеркале»? Объяснение, разумеется, лежит вне области медицины.

Необычному явлению нельзя найти рациональное объяснение. У прохожего в «Зеркале» внезапно идет кровь за ухом, на что ему указывает Мария, а в зимнем эпизоде мы видим рыжую девочку с треснувшей губой. У Горчакова в «Ностальгии» внезапно идет кровь из носа, то же происходит и с Гофманом из сценария «Гофманиань»¹. Кровь у всех этих персонажей возникает немотивированно, как бы случайно, ведь их никто

¹ Тарковский А. Гофманиань // Киносценарии. 1996. № 6. С. 169.

не бьет (за исключением избиения Сталкера Писателем и малыща в «Жертвоприношении», которого случайно задевает Александр, и у которого идет кровь из носа, — но в этой сцене потусторонний мир вторгается в реальность героев, а кровь является предвестником будущей катастрофы). Кровь, появляющаяся безо всякой на то причины, сигнализирует о наличии потустороннего мира. Человек, который столкнулся с этим, уже по определению не может считаться нормальным, вписывающимся в привычные рамки, он обречен быть не таким, как все.

По Тарковскому, болезнь является неотъемлемым спутником людей, не похожих на окружающих. На съемках «Зеркала» Тарковский вспоминал Томаса Манна: «Как замечательно дана в “Докторе Фаустусе” тема “болезнь — гений”»¹. Рассказчик в «Докторе Фаустусе» задается вопросом:

Разве я не вправе был сказать, что между депрессивными и продуктивно-приподнятыми состояниями художника, между болезнью и здоровьем вовсе не существует резкой границы? Что, напротив, в болезни и как бы под ее защитой действуют элементы здоровья, а элементы болезни, приобщившись к здоровью, сообщают ему гениальность? Да, именно так, я обязан этим взглядом дружбе, уготовившей мне немало забот и страхов, но зато всегда наполнявшей меня гордостью: гениальность есть глубоко проникающая болезнь, из неё творящая и благодаря ей творческая форма жизненной силы².

Эта цитата может многое прояснить и в характере некоторых персонажей Тарковского. Болезнь и кризис главного героя в «Зеркале» является источником очищения, покаяния и обретения им веры. Тарковский также считал, что между болезнью и здоровым состоянием не существует разницы:

Для меня через «духовный кризис» всегда проступает здоровье. Духовный кризис — это попытка найти себя, обрести новую веру.³

¹ Суркова О. Хроники Тарковского: «Зеркало». Ч. 2 // Искусство кино. 2002. № 7. С. 115.

² Мани Т. Доктор Фаустус. М., 1975. С. 408–409.

³ Тарковский А. Запечатленное время. С. 314.

Путь к истине лежит через кризис, болезнь, а порой через безумие.

Кинематограф тайны

Из темы незнания можно вывести всю образную систему Тарковского. Как известно, у режиссера был свой оригинальный взгляд на работу актера в кино. Согласно Тарковскому, актер в кино не доминирует в кадре так, как доминирует актер на сцене в театре. В кино же актеру вообще не нужно знать замысла режиссера, он должен не играть, но проживать свою роль, не зная при этом, чем закончится фильм. Некоторые актеры у Тарковского даже не читали полностью сценарий. Режиссер признавался, что Маргарита Терехова, играя первую сцену, не знала, вернется ли ее муж или нет¹. Ее задачей было войти в нужное эмоциональное состояние. Тарковский даже в работе с актером был против логического выстраивания и продумывания роли, чему он противопоставлял проживание, состояние в его длительности. Именно знание не позволяет актеру раскрыть весь свой потенциал и разрушает образ изнутри. Тарковский писал, что «в состоянии человека, выраженном актером, всегда должна быть какая-то недоступная тайна»².

Зритель, также как и актер, не должен до конца понимать, что происходит на экране, и тем более он не должен относиться к фильму как к интеллектуальной игре. В фильме всегда должна оставаться загадка, нечто непостижимое и не поддающееся интерпретации. Режиссер считал, что зритель во время просмотра не должен обращать внимания на систему выразительных средств и формальных приемов, он не должен знать и понимать, как сделан фильм. Тарковский даже выписал в дневнике цитату из Гёте: «Чем недоступнее рассудку произведение, тем оно выше»³.

Тарковский убирал из своих картин психологические и сюжетные мотивировки, чтобы ввести в повествование элемент загадочности. Он намеренно делал повествование таким ту-

¹ Там же. С. 257–258.

² Там же. С. 219.

³ Тарковский А. Мартиролог. С. 147.

манным и иносказательным, не прибегая при этом к традиционной драматургии:

Не случайно Чехов, написав рассказ, выбрасывал первую страницу, т. е. убирал все «потому что», убирал мотивировки. Только когда материал освобождается от «здорового смысла», рождается живое чувство в своем естественном развитии и превращениях. Давно проверено — чем лучше материал отснятой картины, тем скорее он разрывает первоначальную драматургию¹.

Тарковский убирает сюжетные и психологические мотивировки, оставляя только тематические связи между сценами. Одну сцену из «Зеркала» он считал неудачной и хотел изменить ее, вырезав несколько кадров:

Говоря о том, что бы я еще переделал в «Зеркале», могу сказать, что я бы убрал уход от врачихи Соловьевой. Т. е. доигрывание сюжета, связанного с продажей колец и сережек. Выбросил бы цветной план после плана мальчика, смотрящего на себя в зеркало с крынкой молока, выбросил бы цветной план, где мальчик плывет по реке².

Режиссеру мешало наличие дополнительных мотивировок. Зритель не должен понимать, из чего соткано повествование, какие приемы использует режиссер:

Когда зритель не знает причины, по которой режиссер использует тот или иной прием, тогда он склонен верить в реальность происходящего на экране, склонен верить той жизни, которую «наблюдает» художник, выращая свои наблюдения. Если же зритель ловит, как говорится, режиссера за руку, точно зная, зачем и ради чего тот предпринимает очередную «выразительную» акцию, тогда он тут же перестает сочувствовать и сопереживать происходящему на экране. И начинает судить замысел и его реализацию³.

¹ Тарковский А. Лекции по кинорежиссуре. М., 1989. С. 61.

² Там же. С. 86.

³ Тарковский А. Запечатленное время. С. 220.

Причины у Тарковского всегда лежат вне области психологии или даже здравого смысла — их нельзя вывести из эмпирического опыта.

В связи с этим необходимо обратиться к одной из основных категорий эстетики Тарковского, а именно, к понятию образа. Прежде всего, режиссер противопоставляет образ и символ. За символом закреплена определенная значимость, поэтому символ всегда поддается точной расшифровке, тогда как образ, по Тарковскому, туманен и неясен, его можно интерпретировать по-разному. В отличие от символа, конечное значение образа всегда остается неопределенным. Режиссер противопоставляет образу аллегорию и знак, которые он понимает тоже как символ — для него это не более чем иероглифы, к которым нужно подобрать определенный код, чтобы их понять. Несмотря на то, что он выступает против использования символа в кино, его понимание образа вполне схоже с тем, как символ трактовали теоретики символизма. Режиссер цитирует Вячеслава Иванова:

Символ только тогда истинный символ, когда он изрекает на своем сокровенном (иератическом и магическом) языке намека и внушения нечто неизлагаемое, неадекватное внешнему слову. Он многолик, многосмыслен и всегда темен в последней глубине. Он органическое образование, как кристалл. Он даже некая монада, — и тем отличается от сложного и разложимого состава аллегории, причти или сравнения¹.

Тарковский отмечает, что то, что в этом отрывке Иванов называет символом, для него является образом². Вслед за Ивановым Тарковский противопоставляет символ (или образ, как он предлагает его называть) и аллегорию — он использует разделение, возникшее еще в романтизме³. Образ у Тарковского (также как и символ у Иванова), в отличие от аллегории, есть нечто полисемантическое и неопределенное, поскольку он не поддается однозначной интерпретации. Теоретики французского символизма Эмиль Верхарн и Альбер Мокель тоже

¹ Иванов В. Поэт и чернь // Иванов В. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. Брюссель, 1971. С. 713.

² Тарковский А. Запечатленное время. С. 213.

³ См. об этом: Тодоров Ц. Теории символа. М., 1998. С. 232–255.

противопоставляли символ и аллегию¹. Тарковский считал, что образ вообще не является тропом, что у кино нет языка в виде системы знаков². Образ нельзя понять рассудочно, он должен содержать в себе отпечаток тайны, не должен сводиться к простому знаку, требующему расшифровки.

Одним из главных объектов критики Тарковского становится Сергей Эйзенштейн, который, по его мнению, понимал символ в кино лишь как знак, иероглиф, не обладающий многозначностью³. Образ, напротив, всегда неоднозначен, что снова объединяет это понятие с символом в трактовке Вячеслава Иванова:

Если символ — иероглиф, то иероглиф таинственный, ибо многозначный, многосмысленный. В разных сферах сознания один и тот же символ приобретает разное значение. Так, змея имеет ознаменовательное отношение одновременно к земле и воплощению, полу и смерти, зрению и познанию, соблазну и освящению⁴.

Расширение семантического поля образа является тем, что режиссер называл «обогащением», он писал, что «полифония в кино рождается не в многослойности, а в чередовании и накоплении благодаря (кадр № n = к. № 1+ к. № 2 +... к. № n) последовательному обогащению. И не только в этом. Многозначность образа — в качестве самого образа»⁵.

Тарковский часто сокрушался, когда кто-то спрашивал о значении того или иного образа, повторяющегося в его филь-

¹ *Верхарн Э.* Символизм // *Поэзия французского символизма.* Лотреамон. Песни Мальдорора. М., 1993. С. 431; *Мокель А.* Рассуждение о литературе // *Поэзия французского символизма.* Лотреамон. Песни Мальдорора. С. 454.

² «У кино нет своего языка в смысле некоей системы иероглифов. Кино не оперирует языком, оно оперирует реальностью (ибо время есть реальность), образами текущего времени» (*Тарковский А.* Лекции по кинорежиссуре. С. 24). «Язык кино — в отсутствии в нем языка, понятий, символа» (Там же. С. 101).

³ *Тарковский А.* Запечатленное время. С. 168.

⁴ *Иванов В.* Две стихии в современном символизме // *Иванов В.* Собр. соч. Т. 2. Брюссель, 1974. С. 537.

⁵ *Тарковский А.* Мартиролог. С. 112.

мах, и считал излишним объяснять его смысл¹. Из этого, разумеется, не следует, что образы возникают в повествовании в случайном порядке и ничего не означают. Тарковский не считал эту работу умозрительной игрой в шахматы со зрителем — для него была важна, во-первых, суггестивность образа, его эмоциональное воздействие, а во-вторых, полисемия, многообразие его значений, потому что режиссер не хотел навязывать зрителю однозначное прочтение. Тарковский говорил, что образ, в отличие от символа, невозможно понять:

Символ можно расшифровать, вернее, вытащить из него определенный смысл, определенную формулу, тогда как образ мы не способны понять, а способны ощутить и принять. Ибо он имеет бесконечное количество возможностей для толкования. Он как бы выражает бесконечное количество связей с миром, с абсолютным, с бесконечным².

Если символ можно понять аналитически, то образ — невозможно в силу избыточности его значений. Как писал режиссер, «если мир загадочен, то и образ загадочен»³.

Возвращаясь к вопросу о знании и незнании, стоит отметить, что символ лежит в плоскости знания, понимания, науки, рациональности, тогда как образ принадлежит другому измерению — тайны. Настоящим образом у Тарковского становится то, что невозможно объяснить, а именно, чудо. Поскольку чудо лежит вне законов физики и эмпирики. Чудесное явление становится главным событием всех фильмов Тарковского — будь то излечивание заикания, внезапный порыв ветра, пожар, появление таинственной незнакомки, нарушение временной хронологии, внезапное явление птицы, садящейся

¹ «За последнее время мне приходилось много выступать перед зрителями, и я заметил, что когда я утверждаю, что в моих фильмах нет символов и метафор, то аудитория всякий раз выражает свое недоверие. Меня снова и снова с пристрастием выспрашивают о том, что означает в моих фильмах дождь, например? Почему он переходит из фильма в фильм, почему повторяется образ ветра, огня, воды? Я прихожу в замешательство от таких вопросов» (*Тарковский А.* Запечатленное время. С. 331–332).

² *Тарковский А.* Слово об Апокалипсисе. С. 96–97.

³ *Тарковский А.* Запечатленное время. С. 213.

на голову, видение в зеркале, левитация, воскресение или эпифания, если говорить о «Зеркале». Чудо нарушает привычный порядок вещей, противореча всем нормам здравого смысла, поскольку оно не поддается рациональному объяснению. Сам режиссер говорил, что «художественный образ, в конечном счете, всегда является чудом»¹.

Кинематограф Тарковского восстает против самых основ логики, рациональности и здравого смысла. Режиссер выступает в защиту иррационального, необъяснимого, парадоксального и таинственного. И это касается не только сюжета и тематики его фильмов, но главное — их восприятия.

¹ *Тарковский А.* Слово об Апокалипсисе. С. 99.

А. А. Елкина
(Тверь)

КАЙДАН В СТИЛЕ АНИМЕ: «ГОРОДСКИЕ ЛЕГЕНДЫ» ХАЯО МИЯДЗАКИ И РАССКАЗЫ О ПРИЗРАКАХ

Одна из загадок, всегда привлекавших внимание людей, — наличие потустороннего, иного мира, граничащего с нашей земной реальностью. В фольклоре многих народов до сих пор сохранились и передаются предания о призраках, но, в связи с нашим исследованием, наибольший интерес вызывает история духов Страны восходящего солнца.

Японские призраки — это не беспокоящие души умерших; существует сложная многоуровневая система их классификации. Сегодня японцы называют героев своей народной демонологии тремя терминами: «ёкай», «юрэй» и «о-бакэ». Ёкай является разновидностью обакэ. Их главный признак — неординарный внешний вид (один глаз, длинная шея и т. д.).

Юрэй (яп. 幽霊 букв. «неясный дух») — представляет собой призрак умершего насильственной смертью человека, лишенный покоя. Сегодня облик юрэй стандартизирован. Они одеты в белое погребальное кимоно. Волосы угольно-черные, длинные (предполагалось, что они растут после смерти) и спадающие на лицо. Руки бессильно свисают вниз, вместо ног зияет пустота, а рядом с призраком вьются потусторонние огни.

Кайдан — один из жанров, посвященных описанию этого мира (яп. 怪談 — букв.: «истории о привидениях») — традиционный фольклорный жанр в Японии, призванный испугать слушателя; рассказ о встречах со сверхъестественным: привидениями, демонами, ведьмами и т. п.; аналог европейских быличек и историй о привидениях, подробно описанный востоковедом Лафкардио Хирном¹.

На основе сюжетов кайдан снято множество фильмов, сериалов и, конечно же, аниме. Из всего многообразия аниме особую нишу занимают работы знаменитого мэтра японской

¹ Танасейчук А. Лафкардио Хирн — космополит по рождению // Странник: Молодежный журнал, 2005. Вып. 3.

мультипликации, Хаяо Миядзаки, «Принцесса Мононоке», «Мой сосед Тоторо» и оscarоносный «Унесенные призраками».

Первым по хронологии в этом ряду является аниме «Мой сосед Тоторо». Тоторо, пожалуй, один из самых узнаваемых аниме-персонажей за всю историю существования жанра. Незамысловатый сюжет о том, как отец и две дочери переезжают в деревню и встречают там духа-хранителя местного леса Тоторо, весь наполнен духом кайдан и его персонажами.

История начинается с переезда отца и двух дочерей в новый дом, который сестры, Сацуки и Мэй Кусакабэ, сразу же назвали «обкаэясики» (яп. お化け屋敷), то есть «дом с призраками». Зайдя внутрь, первыми, кого они там встречают, оказываются маленькие комочки сажи, или сусуватари (煤渡り букв. «странствующая сажа») — пугливые, робкие создания, которые живут в заброшенных домах и покрывают их пылью и сажой.



Мэй и сусуватари

Следующие персонажи, с которыми знакомятся сестры Кусакабэ — Тоторо, лесные духи-хранители местной земли и леса, большое мохнатое существо серого цвета. Тоторо — не традиционный японский персонаж: его полностью придумал Миядзаки. Тем не менее, для Тоторо очень естественно находится место в системе традиционных японских представлений, среди низших природных божеств, духов-хранителей местности¹. Они являются «смесью» нескольких животных: тануки (япон-

¹ *Lamarre Th. The anime machine : a media theory of animation. University of Minnesota Press, 2009. P. 96.*

ская енотовидная собака), кошки (острые уши и морда) и совы («шеvronь» на груди и «ухающие» звуки, которые тоторо издают, когда играют ночью на окаринах)¹. Все эти животные также занимают особое место в японской мифологии. Тоторо не умеет говорить, издает только грудные рычащие звуки. Хотя Тоторо изображен добрым и милым персонажем, в фильме присутствуют намеки на то, что если его разозлить, может случиться большая беда.



Лесной дух Тоторо

По словам Миядзаки, этот синкретичный образ лесного духа из «личной» мифологии создан на основе глубокой чувствительности к напряженности между старым и новым в японской культуре: «Япония модернизирует себя. Тоторо и его друзья являются переходными призраками, которые символизируют колебания Японии между традицией и современностью»², — говорит режиссер. Также главным литературным источником при создании Тоторо послужила детская сказка популярного в

¹ Аниме «Мой сосед Тоторо». URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%BE%D0%B9_%D1%81%D0%BE%D1%81%D0%B5%D0%B4_%D0%A2%D0%BE%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%BE (дата обращения: 14.03.2017).

² *Cavallaro Dani*. The animé art of Hayao Miyazaki. New York, 2006. P. 71.

Японии автора Кэндзи Миязава «Желуди и горный кот»¹ — история, повествующая о мальчике, которому пришло письмо от горного кота с приглашением поучаствовать в лесном суде.

Еще одним главным и наиболее запоминающимся персонажем фильма является Котобус (яп. 猫バス) — огромный кот-автобус, который является транспортным средством для Тоторо. Характер данного персонажа основывается уже на конкретной японской легенде о бакэнэко (яп. 化け猫, «кошка-монстр», или дословно «изменившая облик кошка»). По поверьям, для кошки существует несколько способов стать бакэнэко: достигнуть определенного возраста, вырасти до определенного размера или же иметь длинный хвост. Котобус — это бакэнэко, который увидел автобус, был заинтригован и сам превратился в него.



Котобус

Аниме «Принцесса Мононоке» снято в 1997 году. Сюжет здесь, в отличие от Тоторо, не так прост, он представляет идеальный образец жанра кайдан. Фильм повествует нам о юном принце из племени эмиси по имени Аситака, жившем в эпоху Муромати, который был проклят лесным духом.

Фильм начинается со слов:

Давным-давно земля была покрыта лесами, в которых испокон веков обитали духи богов. Тогда люди и звери жили в гармонии, но со временем лесов почти не осталось, а оставшиеся стали охранять гигантские твари, поклявшиеся в верности Лесному богу. То были времена богов и демонов.

¹ Миядзава Кэндзи. Желуди и горный кот // Звезда козодоя. Сб. сказок / Пер. с яп. Е. А. Рябовой. СПб., 2009.



Бакэнэко

Пролог сразу же погружает нас в атмосферу кайдан и указывает на действующих героев истории. Несмотря на ограниченную историческую точность¹, важно также признать, что Миядзаки создал по существу личную мифологию и соответственно воображаемый пантеон забытых богов и духов.

Главная героиня, Сан, она же принцесса Мононокэ, в раннем детстве была брошена волкам, из-за чего была выращена Богиней-Волчицей Моро. Слово «мононокэ» вовсе не имя, а вид обакэ, относящихся к мстительным злым духам. Сан живет во имя того, чтобы отомстить людям за то, что они уничтожают лес и за то, что когда-то предали ее. Суффикс «-химэ» (яп. 姫) в прозвище «Мноноке-химэ», данным Сан народом Татароба², означает «принцесса», и является, скорее уничижительным, ведь на самом деле, девушка ничем не управляет, а живет в одиночку в лесу с волками. И имя «Сан» также означает число три (яп. 三), ведь дикого ребенка взяли в качестве третьего детеныша волчицы Моро.

¹ *Napier Susan J.* Anime from Akira to Howl's moving castle: experiencing contemporary Japanese animation. Palgrave Macmillan Press, 2005. P. 232.

² ТОДАСЁ: Двухязычный журнал для изучающих японский язык. 2001. № 2, август. С. 8.

Сам мир «Мононоке» населен существами, которые имеют только частичные или периферийные аналоги в японском фольклоре. Богиня Моро — огромная двуххвостая волчица, одна из хранителей леса¹. Не имеет аналогов в мифологии, но два ее хвоста могут намекать на обакэ по-имени кицунэ (лисица-оборотень, которая имела девять хвостов).

Наго и Оккотонуси — боги-кабаны, которые пытаются прогнать людей из леса. Говоря об этих двух персонажах и их проклятье, стоит отметить, что они являются метафорами бушующего Бога (яп. 荒ぶる神 арабуру-ками) и Проклятого Бога (яп. 祟り神 татари-гами)². В контексте японской мифологии низкопоставленные духи могут быть продвинуты в высшую категорию ками.

Самый необычный персонаж, за головой которого ведут охоту госпожа Эбоси и сам император, это Сисигами³ (яп. シシ神) — Бог леса в образе оленя с человеческим лицом, дарующий жизнь и смерть. Сисигами воплощает в себе все четыре типа души: он дарит жизнь и забирает ее, исцеляет больных и, лишившись головы и превратившись в арабуру-ками, уничтожает все на своем пути. Прототипом Сисигами для Миядзакисана послужил миф о гиганте-ёкае по имени Дэйдаработти. В легендах о Дэйдаработти гигант имеет массивное тело, а озера — его следы. Прототип этого великана был нарисован с одним глазом и одной ногой в детских книгах с картинками. Напротив, для фильма Миядзакиса создал двуногого гиганта с бирюзовым полупрозрачным телом, в которого ночью преобразуется Сисигами — это и есть Ночной Скиталец. Еще два прототипа — это Кирин (яп. 麒麟) и Хакутаку (яп. 白沢). Если Кирин⁴ —

¹ Mononoke Hime wo yomitoku. URL: http://www.yk.rim.or.jp/~rst/rabo/miyazaki/m_yomitoku.html (дата обращения: 16.03.2017).

² *Okuyama Yoshiko*. Japanese mythology in film : Japanese mythology in film a semiotic approach to reading Japanese film and anime. Lexington Books, 2015. P. 115.

³ «Mononoke Hime» no kiso chishiki. URL: <http://www.yk.rim.or.jp/~rst/rabo/miyazaki/kisochishiki.html> (дата обращения: 20.03.2017).

⁴ *Росс К.* Япония сверхъестественная и мистическая: духи, призраки, и паранормальные явления. М., 2005. С. 18.

существо, похожее на дракона, имеющее один или два рога, копыта и пышный хвост, три пальца на ноге, то Хакутаку имеет множество рогов и изображался с лицом, похожим на человеческое.



Сисигами (вверху) и Ночной скиталец (внизу)



Гигант-ёкай Дэйдаработти (слева), Кириин (в центре), Хакутаку (справа)

Еще одними духами, живущими в лесу, являются кодама (яп. 木霊) — маленькие духи деревьев с детскими белыми те-

лами, голова у которых имеет три отверстия и может поворачиваться, издавая звук погремушки. Присутствие их, как говорит Аситака, является «признаком здорового леса». Этот персонаж взят Миядзаки из японской мифологии и почти не подвергся изменениям. В фильме кодама символизируют жизнь леса, в тот момент, когда Сисигами умирает, умирает и лес вместе с кодама, но когда голова бога возвращается ему, и все кругом оживает, то в финальной сцене мы видим вновь появившихся маленьких духов, которые указывают на то, что возродилась природа и лес вместе с ней.



Лесные духи кодама

Сюжет «Принцессы Мононоке» является идеальным воплощением основных черт жанра кайдан: мстительные призраки вместе с главным героем, принцем Аситакой, пытаются помешать главе железного города, госпоже Эбоси убить Сисигами. Мононоке, в свою очередь, ненавидит людей и мстит им за то, что когда-то ее в младенчестве просто бросили волкам. Потеря руки, или карма, которая настигла хозяйку Железного Города, леди Эбоси, которая одной рукой раздавала милости прокаженным и невольницам, однако другой рукой жестоко и методично губила лес и его обитателей. Следовательно, одна ее рука не знала, что творила другая, и Моро, в итоге, воздала ей по заслугам. Ну и, конечно, присутствие любовной линии между главными героями — Аситакой и Сан. Несмотря на обилие персонажей, историческую и фольклорную подоплеку все здесь сочетается гармонично и не вызывает «чуждости» сверхесте-

ственного, даже для иностранного зрителя; она, скорее, снимается за счет эмоциональной понятности.

Последняя анализируемая работа — это пока единственный в истории японский анимационный фильм, получивший премию «Оскар»: «Унесенные призраками» (2001). Главная героиня фильма, Тихиро, скромная десятилетняя девочка, довольно проста и даже ленива. Тихиро — маловероятная фигура по сравнению с героинями воинов-принцесс, таких, как Мононоке или Наусика.

Настоящее название фильма (не «Унесенные призраками», выбранное для зарубежного проката) включает в себе совсем иной смысл, заключающий традиции кайдан. Оригинальный заголовок аниме звучит, как «Сэн то Тихиро но камикакуси» («Сэн и таинственное исчезновение Тихиро»). Японский термин «камикакуси»¹ (яп. 神隠し, дословно «ками прячет (людей)» — народное поверье о том, что дух может спрятать человека, а затем вернуть его, как правило, через много лет. Так говорят про людей, внезапно исчезнувших (особенно в каком-то нехорошем месте) и не найденных, или найденных спустя долгое время. Также некоторые духи могут похитить не только человека, но и его имя.

По сюжету действие фильма разворачивается в городе призраков, куда случайно попадает Тихиро вместе со своей семьей по пути в новый дом. Родители Тихиро, почувствовав запах еды, направляются в город. Там они видят кучу приготовленных угощений и принимают за трапезу. Но эта еда приготовлена не для них, а для гостей купален госпожи Юбабы — духов, приезжающих сюда из разных уголков Японии. Родителей превращают в свиней. Эту жуткую сцену можно объяснить с помощью японско-буддийского фольклора□: перерождение в следующей жизни в животное как наказание за жадность и присвоение чужого добра — частый мотив японских легенд. Сама Тихиро чуть не исчезает, но на помощь ей приходит Хаку — мальчик-волшебник, занимающий второе по главенству положение после хозяйки Юбабы. Он дает ей съесть волшебный пирожок, чтобы девочка не исчезла совсем (здесь мы видим

¹ *Ogihara-Schuck Eriko*. Miyazaki's animism abroad: the reception of Japanese religious themes by American and German audiences, 2014. P. 141.

мотив волшебной еды, характерный для фольклора разных стран). Также здесь наблюдается мотив икирё (яп. 生霊 букв. «живой призрак») — проявление души живого человека отдельно от тела в виде призрака, который однако может выглядеть как обычный человек.



Тихиро, превращающаяся в икирё

При попытке сбежать оттуда Тихиро также видит огромное количество призраков и всякой нечисти, направляющейся в купальни. Эту группу странствующих духов, которых Юбаба называет «Яо-йорозу-но-ками» (бесконечное число ками). На самом деле, эти почетные клиенты, под названием Касуга-сама, направляются к травяной трапезе в своих банях, чтобы «отдохнуть от усталых костей», как объясняет Юбаба в фильме. Эту сцену можно прочесть как «марэбито» — прибытие божественных гостей. Также в этой сцене присутствует очевидная отсылка к мифу о хякки-ягё (яп. 百鬼夜行 букв. «Ночной парад ста духов»). Это японское поверье, связанное с представлениями о ёкай, которые ежегодно проходят летними ночами (особенно в августе) по улицам человеческих поселений, исчезая с рассветом. Любой, кто, не имея духовной защиты, сталкивается с процессией, умрет. Появляться духи начинают уже в сумерках.

Еще одним важным моментом для кайдан служит такая метонимия времени, как тасогарэ (яп. 黄昏 — «сумерки»). Сумерки — тот краткий промежуток времени непосредственно перед началом ночи, когда и происходят все сверхъестественные вещи. Слово «тасогарэ» происходит, предположительно, от

вопросительной фразы «Tare so kare wa»¹ («Кто этот человек?»). Этот вопрос, вероятно, решался в сумерках до того, как были изобретены уличные фонари, потому что было трудно идентифицировать человека в тусклом свете. Тасогарэ традиционно считалось временем, когда люди, обычно очень молодые мальчики и девочки-подростки, внезапно исчезали, особенно, когда играли в тени, дети падали жертвой камикакуси.

Чтобы освободить родителей и вернуться в мир людей, Тихиро идет к Юбабе просить работу. Юбаба — (яп. 湯婆婆 «старуха из купален») — главная антагонистка фильма, хозяйка купален «Абура-я», того места, куда попала Тихиро. Страшная колдунья, наставница Хаку, всех держит в своих ежовых рукавицах, кроме своего родного сына, которого ужасно балует. Вершит тайные дела у себя в кабинете, посылает Хаку на задания, которые не отличаются безопасностью. Каждый вечер он превращается в птицу и проверяет свою территорию. Аналог Юбабы трудно подобрать в японском фольклоре, это скорее просто колдунья, нежели собирательный образ каких-либо персонажей кайдан. Именно она, при заключении отбирает у Тихиро ее настоящее имя, оставляя только один иероглиф — Сэн. По поверьям, если дух крадет у тебя имя, то забирает и все воспоминания о прошлой жизни. Если это происходит, то человек может потеряться в мире духов навсегда.

Конечно, самым любимым всеми персонажем, которого впустила Тихиро, является Каонаси — Безликий Бог (яп. 仮面男 «мужчина в маске»). Он безлик во всех смыслах, перенимает привычки людей, «ищет новое лицо» во всех смыслах. По словам Миядзаки, ему хотелось «показать бога-бродягу, у которого нет дома и аналогов которого нет в японском фольклоре».

Мотив обжорства Безликого очень напоминает Дзикинники² — духа, который поедал трупы людей. Отличие состоит только в том, что проглоченные Каонаси люди остались в живых. Сам же он очень напоминает духа «ношэрабо» — ёкай с гладким лишенным характерных черт, лицом. По словам режиссера, Каонаси является аллегорией на современ-

¹ *Okuyama Yoshiko*. Japanese mythology in film. P. 101.

² Хёрай: Японские сказания о вещах не совсем обычных / Пер. И. В. Макарова. М., 1991. С. 12.

ное японское общество. Была идея показать бога-бродягу, у которого нет дома и аналогов которому нет в японском фольклоре. Многим кажется, что деньги сделают их счастливыми, но когда Каонаси дает людям золото, — делает ли он их счастливыми? Миядзакэ было интересно, как отнесутся зрители к такому персонажу.



Каонаси и его прототип Дзикининки

В самом сюжете черты кайдан не так ярко выражены, как в предыдущем фильме: здесь духи и люди также сосуществуют вместе и влияют на ход событий; Юбабе воздается кармой за ее поступки, но затем она и сама исправляется. Мести здесь нет, а Тихиро и Хаку проявляют друг к другу симпатию как брат с сестрой.

Как видим, большинство персонажей трех кинокартин Миядзакэ являются придуманными лично режиссером с неявной отсылкой на древние тексты кайдан. Это понадобилось для того, чтобы через призму новых японских духов и богов попытаться показать современное состояние японского общества.

Говоря о японском фольклоре, стоит также упомянуть такие ключевые понятия, как «икай»¹ (яп. 異界 — «чужой мир») и «кёкай» (яп. 境界 — «промежуточное царство»). Икай находится за пределами физического миропонимания человека и являет-

¹ *Okuyama Yoshiko. Japanese mythology in film. P. 102.*

ся ничем иным, как тем самым потусторонним миром, который, по мнению японцев, имеет реальные видимые границы. Кёкай же является лиминальным пространством, видимой границей икай. В японском фольклоре сикии (яп. 敷居 — деревянная канавка, порог традиционных комнат татами), мост, перекресток, туннельно-подобный узкий проход или подобная граница, отделяющая большие площади, считаются территорией кёйкай.

В фильме «Мой сосед Тоторо» кёкай как раз служит тоннель из веток деревьев, по которому бежала Мэй, пытаясь догнать маленьких Тоторо, и своеобразный тоннель в старом камфорном дереве, которое к тому же было обвязано симэнава (яп. 注連縄, буквально «ограждающая веревка») — веревка, сплетенная из рисовой соломки, с прикрепленными бумажными лентами сидэ, которой в традиционной японской религии синто отмечали священное пространство. Позже этому же тоннелю побегит и Сацуки в поисках Тоторо, чтобы попросить помощи в поиске пропавшей младшей сестры. Икай, в данном случае, будет являться само огромное камфорное дерево, находящееся в самой гуще леса, ведь духи этого пространства могут жить только в самой глубине гор, морей и т. д.

В «Принцессе Мононокэ» пространство икай не является четко выраженным, ведь, по сути, люди и боги в те времена сосуществовали вместе, и границ потустороннего, как таковых, не было.

В «Унесенных призраками» с самого начала в сюжете дается установка на икай и кёкай. Кёкай, то есть граница потустороннего мира, это тоннель, через который проходит главная героиня Тихиро с семьей. Икай — непосредственно город призраков, который отец девочки ошибочно принимает за парк развлечений. Также чтобы попасть в бани, Тихиро должна была пройти вместе с Хаку мост, при этом задержав дыхание. Это еще один кёкай, используемый в построении сюжета, а сама купальня Абура-я — сжатое пространство икай.

Получается, что, по сути, внутри одного икай мы наблюдаем другое пространство, имеющее свои границы, но обладающее меньшим размером. Выход из него возможен только после прохождения обряда инициализации, который главная героиня и выдержала. Попав в потусторонний мир, Тихиро за два

дня превратилась из капризной и эгоистичной девчушки в чуткого рассудительного человека, умеющего самостоятельно принимать решения, брать ответственность за свои поступки и в нужную минуту прийти на помощь тому, кому она действительно нужна. В особенности это проявляется в финальном эпизоде с сестрой-близнецом Юбабы, Дзэнибой, к которой Тихиро отправилась извиняться за Хаку, укравшего проклятую печать.

Проследив трансформацию пространства икай и кёкай во всех трех фильмах, мы наблюдаем, как от неоднозначных конструкций первого аниме она переходит к идеальному изображению обряда посвящения вполне глобалистского свойства в «Унесенных призраками». Ведь данный мотив является ведущим в конструкциях западных, а значит и не чужд нашему зрителю. Выходит, что тайна — прежде всего, это неоднозначность и многозначность, недоговоренность, которая заложена в японском представлении о послежизни.

Прочтение всех этих культурных кодов даже для японца представляется сложным, а для иностранцев — практически невозможным. Кайдан — это часть верований, складывающихся в японском обществе тысячелетиями, которые доступны только им и никому более. Для европейского человека все сюжетные линии напоминают лишь сказочный мотив, не вызывают никакого ужаса, но от этого, как уже говорилось, не убавляют своей ясности и эмоциональной стороны. Как мы знаем, главным признаком фольклора является вариативность содержания, так что некоторые герои Миядзаки уже настолько полюбили зрителям, что не исключено то, что в будущем и у каждого из этих персонажей появится своя легенда, и они также займут свое место в нише японских духов, продолжив тем самым традицию.

Л. А. Борботько
(Москва)

**«ВСЕ ТАЙНОЕ СТАНЕТ...»:
ПОСТДРАМАТИЧЕСКОЕ БУДУЩЕЕ
СОВРЕМЕННОГО ТЕАТРА**

Испокон веков таинственное и непостижимое привлекало человека как субъекта познания. То, что нельзя определить, то, что неподвластно порой рациональному объяснению — это и есть «семантика тайны, влекущая и одновременно ужасная, которая составляет особый смысл истины, открывающейся творческому духу»¹.

Сама по себе театральная постановка (ситуация) представляет единство эксплицитных и имплицитных коммуникативных процессов. Театральная коммуникация по праву считается сродни волшебству, «созданием иллюзии»², воплощаемой перед зрителем благодаря мастерству актеров, спецэффектам, искусной игре света, музыкальному сопровождению, работе бутафоров, костюмеров, гримеров и декораторов. Театральное действие определено имеет fasciniрующий характер. Изначально термин *fascination* (англ. *fascination* — очарование) был впервые употреблен отечественным лингвистом и этнографом Ю. В. Кнорозовым и определялся как «действие сигнала, при котором ранее принятая информация полностью или частично стирается»³.

Исходное информационное сообщение характеризуется не только аттрактивностью, но и индуцированностью *fascination* в сознании адресата. Согласно утверждению В. И. Карасика, *fascinativное* восприятие информации предполагает «эмоциональное переживание, эмпатическое слияние», а также

¹ Дзуцева Н. В. Да и отрывок ли это? // «Слово – чистое веселье...»: Сб. статей в честь А. Б. Пеньковского. М., 2009. С. 267.

² Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М., 2013.

³ Кнорозов Ю. В. Об изучении *fascination* // *Fascination. Коммуникация. Общение*: Сб. науч.-попул. текстов о *fascination*. М., 2010. С. 4.

ощущение особой значимости информационного сообщения для личности¹.

Однако, основываясь на этимологии термина, можно определить фасцинацию как волшебство, чары, магический эффект. Именно подобная «магическая» сущность феномена обуславливает использование фасцинации в театрализованных представлениях с целью формирования у зрительской аудитории соответствующего эмоционального состояния. Как подчеркивает Ю. В. Кнорозов, «искусство собственно и начинается с семантической фасцинации, с того момента, когда человек сделал великое открытие возможности выдумки»².

Театр по своей сути направлен на достижение «эффекта Пиноккио³»: труппой движет желание превратить игру в реальную жизнь, зрителями — наоборот, превратить повседневную жизнь в «настоящую маленькую игру». Немаловажно вспомнить Пиноккио еще и для понимания названия настоящего доклада. Пиноккио из соответствующего произведения Карло Коллоди хотел стать *настоящим* мальчиком. В свою очередь, театр, о котором идет речь поистине многогранен: он настоящий, то есть реальный, существующий в противовес, к примеру радио-постановкам; в то же время современную театральную действительность сотрясают споры о том, насколько настоящим является этот театр нашего настоящего. Не дань ли он прошлому? Принадлежит ли к настоящему искусству? Воплощает ли он реальность или представляет лишь жалкое ее подобие? Постараемся ответить на поставленные вопросы.

Согласно Х.-Т. Леману, драматический театр, будучи формальным воплощением реальности, стремится «построить фиктивный космос (*fiktiven Kosmos*)» и представить театральные подмостки не как оплот особого цельного мира, но как инструмент, позволяющий проявиться этому миру так, «чтобы фантазия и вчувствование (*Einfühlung*) зрителя вполне осуществляли эту иллюзию»⁴.

¹ Карасик В. И. Языковая матрица культуры. М., 2013. С. 10.

² Кнорозов Ю. В. Об изучении фасцинации. С. 4.

³ Мак-Гонигл Дж. Настоящая маленькая игра: эффект Пиноккио в перазивных играх // ЛОГОС. Т. 25. № 1 [103]. 2015. С. 131.

⁴ Леман Х.-Т. Постдраматический театр. С. 36.

Таким образом, иллюзия, наряду с театральностью и сценичностью, принадлежат к ряду определяющих категориальных признаков театрального дискурса. Вышеозначенные категории ориентированы на зрелищность действия. В этом проявляется сходство театральной постановки с выступлениями фокусников, факиров.

Тем не менее, априори окутанный тайной спектакль на практике не столь секретен: он воплощает коммуникацию, не поучаствовать в которой можно разве только, «не явившись»¹. Содержание пьесы также не представляет интригу для зрителя: во-первых, литературный аналог изучен, да и сама постановка может быть просмотрена много раз. Следовательно, при том, что спектакль перестает быть тайной, зритель стремится реализовать желание погрузиться в атмосферу секретности, иллюзий за счет приобщения к общетеатральному квази-тайнству.

Однако, слыша слово «театр», мы представляем традиционный спектакль, воплощаемый актерской труппой на подмостках перед зрителями. Классическая ситуация репертуарного театра, «если максимально упростить ее, сводится к тому, что А изображает В на глазах у С»². Нить повествования единична, все внимание сосредоточено на единой интриге, что обуславливает некоторую скуку наблюдателя. Поскольку, как уверяет Х. Мюллер «метод коллажа пока что еще недостаточно используется»³, современный театр жаждет перемен: кардинальной трансформации самой его сути, которая теперь состоит из нескольких параллельных друг другу источников информации. В итоге, можно говорить о введении новой парадигмы постдраматического (термин Х.-Т. Лемана) театра. Постдраматический — тот, который появляется «после» драмы, заставляя говорить об отказе от устоявшихся традиций драматической формы. Одним из примеров подобного постдраматического искусства является иммерсивный спектакль.

Феномен иммерсивности (англ. *immersive* — создающий эффект присутствия) подразумевает эффект полного погружения, вовлечения зрителя как полноправного участника проис-

¹ Ключев Р. В. Речевая коммуникация. М., 2002. С. 101.

² Барбой Ю. М. К теории театра. СПб., 2008.

³ Леман Х.-Т. Постдраматический театр. С. 45.

ходящего в сюжет постановки. Это театр-променад, театр-бродилка, театр-квест, даже театр-компьютерная игра.

Так каким же изменениям подвергся театр? Чем постдраматический иммерсивный перформанс отличается от привычного спектакля? Ответ проиллюстрируем описанием первого иммерсивного мюзикла режиссера-новатора М. Диденко «Черный русский» по неоконченному роману А. С. Пушкина «Дубровский».

Первое — это роль зрителя. Он больше не бессловесный наблюдатель, обездвиженный регламентирующим его поведение коммуникативным кодексом. В любой момент актеры могут начать прямое взаимодействие со зрителем — например, могут отвести за руку в другую комнату, могут обнять или поцеловать, а могут просто долго смотреть глаза в глаза, не произнося ни слова. Молчание является полноценным действием. Процессуальность коммуникации подтверждается контекстуальностью молчания: участники коммуникативного акта продолжают общение, пусть и бессловесно. Оно отражает внутренний монолог, который в некоторых случаях бывает красноречивее вербализованной коммуникации и может рассматриваться как «некое духовное состояние, способ мировосприятия, смысловыражения и как средство общения между людьми, способ передачи информации»¹. Одной из основополагающих характеристик молчания является время. Так, известен случай, когда В. И. Немирович-Данченко в течение получаса смотрел на игравшую на сцене актрису, после чего молча встал и вышел из зала, перед этим сказав единственное: «Я надеюсь, вы меня поняли».

Возвращаясь к рассматриваемому примеру, отметим, что всех зрителей, пришедших на «Черный русский», в начале спектакля делят на три группы, которые следуют разными маршрутами за героями спектакля, и выдают соответствующие маски — сов, оленей и лис. Выбор маршрута — ответственность зрителей; выбрав путь, вы уже не можете с него свернуть. Что ожидает на каждом из путей, неизвестно. Собственно, это первая тайна спектакля.

¹ Кузмина Е. Ф. Молчание как выразительность говорения // Теория и практика общественного развития. 2008. № 1. С. 155.

Упомянутые маски, которые зрители не могут снимать до конца перформанса, также символ загадки, тайны. Маска есть желание остаться инкогнито. В то же время, имеет место обезличивание зрителей — вы уже не вы, но действующее лицо, обитатели черной чащи, где скрывается Дубровский-разбойник.

Далее, категория пространства, которая в современном театре кардинально отличается от театра предшествующего. Традиционное совокупное театральное пространство, разделенное на две части: пространство зрительного зала и пространство сцены, с рампой как постоянной границей, между названными пространствами, — трансформируется полностью. Здесь нет сцены, зрительного зала. Нет занавеса, который, согласно утверждению культуролога М. Б. Ямпольского, служит символом «дистанцирования» — отдаления зрительской аудитории от событий, происходящих на сцене, что способствует удовлетворению любопытства со стороны наблюдателей (зрителей) по отношению к происходящему на театральной сцене. Приоткрывающийся театральный занавес является символом тайны, а зрители, пришедшие на представление, становятся посвященными в нее. Магия заканчивается, когда спектакль подходит к концу и занавес снова опускается. Особенностью театра настоящего является то, что пространство может становиться «своего рода самостоятельным действующим лицом»¹, а тайна — инструментом его организации. Поскольку, как уже было отмечено, в иммерсивном театре нет зрительного зала в традиционном смысле, нет и так называемой «четвертой стены», отделяющей актеров от зрителей. Действие театра-променада развивается одновременно в разных локациях. Режиссер «Черного русского» как спектакля-бродилки предоставил зрителям возможность выбирать ту или иную линию сюжета и переходить от одной локации к другой, а где-то даже влиять на происходящее. Находясь внутри старинного московского особняка Спиридонова, ставшего домом Троекурова, зритель переходит из балльной залы в спальню, попадает в кабинет, в купальню, в хлев и даже в лес.

В общем и целом, хронопическая организация спектакля представляет собой, если не параллельную реальность, то точ-

¹ Леман Х.-Т. Постдраматический театр. С. 181.

но дыру в пространственно-временном континууме. В нее проваливается зритель, закрученный в паутину бесчисленных смыслов и сюжетных линий.

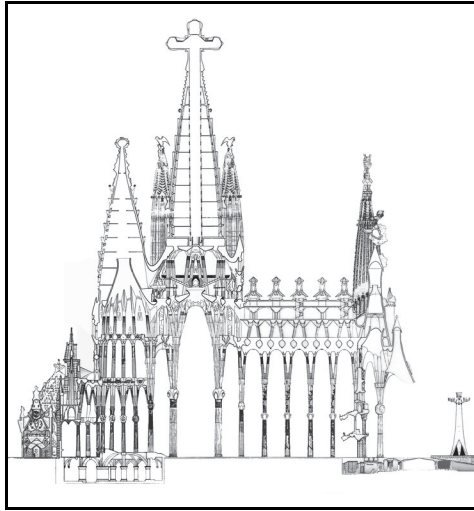
Мозаичная организация сюжета и пространства также призвана воздействовать на зрителя на уровне всех органов чувств. Абсолютная «чернильная» темнота лишает зрения, но обостряет слух, обоняние влечет запах полевых цветов в спальне Маши Троекуровой и свежей травы в хлеву. По вкусу зрителю придутся пельмени (конечно же, черные), травяные настойки и прочие угощения.

Синестезия также добавляет таинственности в общую загадку спектакля — он черный по названию и по сути. Символика черного цвета всегда отрицательна. В черном ночном небе, в черной лесной глуши, в глубокой тени скрывается нечто таинственное и опасное. Черное делает бессильным зрение человека, что само по себе грозит опасностью. Черный цвет — символ траура, беды, энигмы. «Опасайся мужчин в черном!» — заговорщически шепчет актриса-инокиня в начале пути, предназначенном для зрителей-сов.

Наконец, тайна текста. Если репертуарный театр можно определить как театр текста, то в постдраматическом «язык выступает не как речи между персонажами, <...> но как некая автономная театральность»¹. Языковые формы — это часть средств выражения, которые, под стать сегодняшней медиареальности, являются трансформацией медиа- и информационных технологий. Может поэтому в «Черном русском» мало текста, — его заменяет жизнь глаз, пластика движений, запахи, звуки, магия черного цвета.

В качестве вывода хочется подчеркнуть, что театр сохранил свою таинственную сущность, даже полностью разрушив барьеры, регламент и традиционный ритуал, предписанный кодексом театральной коммуникации. В своей постдраматической перспективе он все больше следует своему истинному, по мнению А. Арто, предназначению — магически воздействовать на зрителя, потрясти его.

¹ Там же. С. 30.



III

И. Б. Сазеева
(Арзамас)

ОЩУЩЕНИЕ БЕЗДНЫ КАК СПОСОБ ПОСТИЖЕНИЯ ТАЙНЫ БЫТИЯ (ПАСКАЛЬ, БОДЛЕР, ФОНДАН)

Человеческие возможности всегда ограничены биологической природой, поэтому сущность бытия не может быть воспринята органами чувств. Впервые об этом сказал еще отец западной онтологии Парменид, который считал, что Единое как сущность бытия является умопостигаемым. Рациональное познание всегда является односторонним, поскольку абстрактное мышление как его основа всегда отвлекается от конкретных свойств предметов, обобщая и усредняя их, учитывая лишь те из них, что являются повторяющимися, встречающимися у большого класса объектов.

Однако современная наука и философия пришли к пониманию того, когда оказывается, что в основе бытия лежат принципиально не алгоритмизируемые нестабильные процессы, к которым неприменимы методы рационального познания. Один из основателей синергетики И. Р. Пригожин так характеризует современное понимание процессов, происходящих в природе: «порядок и беспорядок сосуществуют как два аспекта одного целого и дают нам различное видение мира»¹.

Из вышесказанного можно сделать два вывода. Первый состоит в том, что необходимо признать сущность бытия принципиально непознаваемой для нас, остающейся тайной. Второй — в необходимости формирования методов и форм познания, которые могли бы работать не только в изучении детерминированных процессов. И здесь возникает необходимость включать в процесс познания разные формы освоения мира человеком, в том числе мышление так называемых примитивных народов и художественное освоение мира, поскольку они помогают приблизить нас к ощущению процессов, принципиально не воспринимаемых чувствами и не идентифицируемых основан-

¹ Пригожин И. Философия нестабильности // Вопросы философии, 1991. № 6. С. 50.

ным на них абстрактным мышлением. При этом любые установившиеся методы становятся помехой для приближения к постижению того, что является сущностью бытия.

Известный представитель современной философии науки П. Фейерабенд в книге «Против метода» говорит о том, что наука и рациональное мышление заставляют нас забыть прежние, донаучные методы познания, возможности которых еще далеко не исчерпаны:

Наука вытесняет позитивные достижения более ранних эпох и вследствие этого лишает нашу жизнь многих возможностей. Сказанное о науке справедливо и в отношении известных нам сегодня мифов, религий, магических учений. В свое время они также приводили к невероятным открытиям, также решали проблемы и улучшали жизнь людей¹.

Соответственно, должно быть много самых разнообразных методов познания:

Наука представляет собой по сути анархистское предприятие: теоретический анархизм более гуманен и прогрессивен, чем его альтернативы, опирающиеся на закон и порядок².

И. Р. Пригожин говорит о том, что наука — культурный феномен, обусловленный до недавнего времени реалиями XVII в. с его представлениями об устойчивом детерминированном мире. Современное представление о мире как синтезе порядка и беспорядка позволяет включить в теорию познания человеческую деятельность, поскольку невозможно однозначно предсказать, что будет в будущем, и человек имеет возможность изменить будущие процессы³. Поэтому современная теория познания определяет сам процесс познания не как процесс отражения действительности, а как деятельность по построению форм взаимодействия человека и мира, предполагающую построение «идеальных планов деятельности и общения, создания знаково-символических систем, опосредующих взаимодей-

¹ Фейерабенд П. Против метода. Очерк анархистской теории познания / Пер. с англ. А. Л. Никифорова. М., 2007. С. 26.

² Там же. С. 37.

³ Пригожин И. Философия нестабильности... С. 49.

ствие человека с миром и другими людьми в ходе синтеза различных контекстов опыта»¹. Мышление как основа познания также теряет свой однозначно рациональный характер:

Мышление может быть направлено либо на понимание реальных обстоятельств («в какой ситуации приходится действовать, как устроен мир»), либо на достижение практического результата («как достичь того, что мне нужно»). Мышление первого типа выражается в разных формах: ориентация в обстановке на основе обыденного знания, мифологическое, философское, научное (теоретическое и эмпирическое)².

Именно мышление первого типа стало основой рационализированной европейской культуры. Мы видим, однако, что это мышление не охватывает всей полноты бытия. Более того, оно создает иллюзию абсолютного познания, мешающую пониманию его сущности, постижение которой продолжает оставаться одной из главных целей научного и философского познания мира.

Одним из образов, позволяющих показать несводимость основы бытия к человеческому восприятию и основанным на нем рациональным понятиям, представляется образ бездны, возникающий в европейской мысли. Ощущение бездны, как чего-то, превышающего возможности человеческого восприятия, на наш взгляд, наиболее адекватно тому хаосу, что, по мнению представителей синергетики, сопутствует порядку и лежит в его основе.

Образ бездны часто встречается и в литературе, и в философии, начиная с Нового времени и до наших дней. Наш выбор мыслителей и литераторов, в творчестве которых присутствует образ бездны, обусловлен интересом к творчеству французского поэта, драматурга и философа Бенжамена Фондана (настоящее имя Биньямин Векслер, 1898–1944), который предпринял попытку (прерванную, увы, его смертью) построить новую онтологию, включавшую понятие бездны как одно из основных.

¹ *Касавин И. Т.* Познание // Новая философская энциклопедия: В 4 т. М., 2010. Т. 3. С. 259.

² *Лекторский В. А.* Мышление // Там же. Т. 2. С. 626.

Фондан начинал свою деятельность еще в Румынии, где писал под псевдонимом Барбу Фундяну, как поэт и драматург. Философией он начинает заниматься после знакомства в 1924 г. с Львом Шестовым в салоне Жюля де Готье. Фондан был одним из немногих, кто понял и принял философствование Шестова как очень близкое ему самому. Он сам говорил, что стал заниматься философией, чтобы защитить свою поэзию. Философия Шестова, основанная на разрушении привычных схем восприятия мира, на неприятии любых догм, искажающих это восприятие¹ была близка и Фондану, пытавшемуся выразить в поэтическом творчестве уникальную полноту человеческого существования, не сводимую ни к каким рациональным идеям и понятиям, поэтому он стал единственным непосредственным учеником русского мыслителя.

Философия Фондана была очень популярна в 1930–1940-е гг., затем на время практически забыта. Однако с середины 1970–х гг. начинается возрождение интереса к его творчеству. Оно было обусловлено не в последнюю очередь тем, что Фондан оказал серьезное влияние на философию постмодернизма, в особенности на творчество Ж. Делёза².

Оставляя в стороне художественные произведения Фондана, анализ которых не входит в наши задачи, отметим, что его эссе можно условно разделить на чисто философские³ и литературоведческие, включающие в себя и философские идеи.⁴ «Бодлер и опыт бездны» относится к ряду последних. Более того, это последнее эссе Фондана, которое создавалось в годы оккупации и не было закончено. М. Жютрэн пишет, что первая версия книги была написана в течение зимы 1941–1942 г. Однако работа продолжалась и позже, о чем свидетельствуют

¹ Заметим, что Шестов предвосхищает идеи Фейерабенда.

² *Salazar-Ferrer O.* Benjamin Fondane et la révolte existentielle. Paris, 2008. P. 185.

³ «La conscience malheureuse» (1936), «Le lundi existentiel» (1944), а также эссе, публиковавшиеся в рубрике «Живая философия» («La Philosophie vivante»), которую он вел в журнале «Южные тетради» («Cahiers du Sud») с 1932 по 1944 г.

⁴ Более подробно о творчестве Фондана см.: *Сазеева И. Б.* Фондан // *Философы Франции: Словарь / изд. 2-е, испр. и доп. М.; СПб., 2016. С. 427–430.*

найденные страницы рабочей записной книжки Фондана, датированные 1943 г., а также письмо Борису де Шлёцеру, датированное январем 1944 г.¹ Фондан видит в Бодлере трагического экзистенциального мыслителя, творчество которого располагается на духовной линии, проходящей от Данте до Кафки, через Паскаля². Именно Бодлер с его вниманием к проблеме зла становится для Фондана наиболее адекватным собеседником в размышлениях о той степени зла, которую принес в Европу нацизм.

Поскольку образ бездны раскрывается Фонданом на примере творчества Паскаля и Бодлера, представляется необходимым обратиться прежде всего к философии Блеза Паскаля.

Существует устойчиво воспроизводящаяся история возникновения этого образа у французского мыслителя, которую приводят биографы:

В ноябре 1654 г. он с друзьями отправился на прогулку в коляске, запряженной лошадьми. Надо было переехать через Сену по мосту, который в одном месте был поврежден и не имел перил. Лошади вдруг испугались и бросились в пролом, в котором глубоко внизу зияла темная бездна воды <...> К счастью, в бездну сорвалась лишь первая пара лошадей, постромки оборвались <...> и коляска остановилась на самом краю пропасти <...>. Впоследствии бездна станет одним из трагических образов его философии³.

Л. Шестов, считавший этот образ определяющим всю философию французского мыслителя, воспроизводит рассказ аббата Буало о том, что Паскаль постоянно «видел бездну с левой стороны» и ставил стул, чтобы отгородиться от нее⁴. Шестов не настаивает на полной достоверности этого рассказа, но полага-

¹ *Jutrin M.* Fondane aux prises avec Baubelaire : URL: http://www.benjaminfondane.com/un_article_cahier-Fondane_aux_prises_avec_Baudelaire-35-1-1-0-1.html (дата обращения – 10. 09. 2017).

² *Ibid.*

³ *Стрельцова Г. Я.* Паскаль и европейская культура. М., 1994. С. 24. Заметим, что Б. Н. Тарасов подвергает сомнению достоверность этого случая (См.: *Тарасов Б. Н.* Паскаль. М., 2006. С. 77–78).

⁴ *Шестов Л.* На весах Иова // Шестов Л. Соч.: В 2 т. М., 1993. Т. 2. С. 293, 537.

ет его очень похожим на правду: «если судить по сочинениям Паскаля, нужно думать, что аббат рассказывал правду»¹, поскольку Паскаль всегда ощущал под ногами пропасть вместо прочной почвы.

В «Мыслях» Паскаль пишет о том, что человеческий разум не ощущает крайностей, «чрезмерностей» бытия (бесконечно большого или бесконечно малого):

Следовательно, человек как плотское существо расположен где-то посередине между двумя безднами материальной, протяженной вселенной — между бесконечно большим и бесконечно малым².

Чрезмерности эти, в силу их неощутимости, мыслятся нами как враждебные:

Кто задумается над этим, тот утрашитя самого себя, и, сознавая себя заключенным в той величине, которую определила ему природа между двумя безднами — бесконечностью и ничтожностью, — он станет трепетать при виде этих чудес...³

Человек, таким образом, занимает «срединное положение» «между ничто и «все». Именно поэтому, окруженный бесконечной Вселенной и неспособный ее познать, он теряет опору своего существования и не может ее обрести:

...стоит нам поверить, что обрели опору и укрепились на ней, как она начинает колебаться, уходит из-под ног, а если мы кидаемся ей вдогонку, ускользает от нас, не дает приблизиться, и этой погоне нет конца⁴.

Таким образом, для Паскаля бездна — символ невозможности воспринять сущность бытия при помощи чувств и познать ее при помощи разума, что является трагедией человеческого существования, поскольку он высоко оценивает человеческий

¹ Там же. С. 293

² Паскаль Б. Мысли / Пер. с фр., вступ. статья, коммент. Ю. А. Гинзбург. М., 1995. С. 25.

³ Там же. С. 133.

⁴ Там же.

разум. Паскаль считает разум проявлением человеческого достоинства. Человек — «мыслящий тростник», который может быть уничтожен Вселенной, но способность мыслить делает его выше ее: «Итак, все наше достоинство заключено в мысли»¹.

И все же выше разума он ставит веру, которая становится для него опорой, защищающей от ужасов бездны. Обращаясь к Богу, Паскаль приводит знаменитый аргумент-пари, который заключается в его предложении неверующим держать пари, ставка в котором — существование Бога. Проигрыша здесь нет, а выигрыш велик:

...здесь ваш выигрыш — бесконечная жизнь в бесконечном блаженстве, у вас один счастливый шанс против конечного числа несчастливых, и ставка ваша тоже вещь конечная².

Возвращаясь к анализу Фонданом образа бездны у Бодлера, следует сделать несколько замечаний относительно самого эссе и того фрагмента, который становится предметом нашего анализа. Фондан начинает эссе как продолжение полемики с Полем Валери, начатой в «Ложном трактате об эстетике» («Faux traité d'esthétique», 1938). Сущность этой полемики состоит в том, что Фондан не приемлет стремления Валери к совершенству формы в ущерб экзистенциальному содержанию поэзии. Поэтому Бодлер Фондана (как прежде Рембо) и Бодлер Валери — разные поэты. Далее Фондан излагает свои взгляды практически по всем интересующим его вопросам, в том числе и философским, интересующим нас в первую очередь.

Оливье Салазар-Ферре, один из лучших исследователей творчества Фондана, выделяет в качестве основных понятий его философии «ничто», «теорию искусственности культуры» и «бездну». В силу предмета нашего рассмотрения основное внимание будет направлено на главу 21, так и названную — «Бездна» («Le gouffre»), которая начинается с одноименного стихотворения Бодлера.

Заметим, что понятие бездны всегда было близко Бодлеру. В своих дневниках поэт пишет:

¹ Там же. С. 136.

² Там же. С. 187. Об этом также см.: Бутру Э. Паскаль. М., 2008. С. 71; Стрельцова Г. Я. Паскаль и европейская культура... С. 275.

И нравственно, и физически я всегда ощущал близость бездны — не только бездны сна, но и бездны действия, мечты, воспоминаний, печали, раскаяния, красоты, множества. <...> Отныне я испытываю постоянное головокружение¹.

Уже в первой строке стихотворения поэт упоминает бездну Паскаля, дополняя ее собственным пониманием. Паскаль употребляет слово «abîme», это термин, который встречается чаще всего в религиозных текстах, обозначая теологический, метафизический аспект этого понятия, а Бодлер называет бездну Паскаля словом «le gouffre», более обыденным, со сниженным пафосом, имеющим отношение к головокружению, которым страдал Бодлер. Причем сразу после второго термина в стихотворении появляется и первый. Поскольку на русский язык оба термина обычно переводят одинаково, приведем французский текст стихотворения.

Le gouffre

Pascal avait son gouffre, avec lui se mouvant.
—Hélas! tout est abîme, — action, désir, rêve,
Parole! et sur mon poil qui tout droit se relève
Maintes fois de la Peur je sens passer le vent.

En haut, en bas, partout, la profondeur, la grève,
Le silence, l'espace affreux et captivant...
Sur le fond de mes nuits Dieu de son doigt savant
Dessine un cauchemar multiforme et sans trêve.

J'ai peur du sommeil comme on a peur d'un grand trou,
Tout plein de vague horreur, menant on ne sait où;
Je ne vois qu'infini par toutes les fenêtres,

Et mon esprit, toujours du vertige hanté,
Jalouse du néant l'insensibilité.
Ah! ne jamais sortir des Nombres et des Êtres!²

¹ См.: *Бодлер Ш.* Цветы зла. М., 1993. С. 263.

² Французская поэзия в переводах русских поэтов 10–х – 70–х годов XX века. М., 2005. С. 300.

Фондан пишет, что Паскаль становится для Бодлера духовным братом, а не непререкаемым авторитетом¹. Заменой слова «abîme» словом «gouffre» в первой строке стихотворения он подчеркивает амбивалентность «высокого» и «низкого», с одной стороны, и преемственность своих размышлений паскалевским, — с другой. Однако ужас бездны, который у Паскаля смягчается верой в Бога, у Бодлера становится всеобъемлющим, Бог усугубляет этот ужас, ужас этот не подвластен разуму и поэтому остается смутным, неопределенным (*vague horreur*). Как известно, именно неопределенное, неизведанное вызывает у человека наиболее сильный страх².

В отличие от Паскаля, еще верившего в разум, придающий человеку величие и соизмеримость с вселенной, Бодлер творил в эпоху, когда вера в разум пошатнулась. К тому же, по мнению Фондана, Бодлер был поэтом, которому было все равно, откуда поэзия — из рая или из ада. И если для Паскаля поэзия — забава, необходимая, чтобы отвлечь человека от ужасов бездны, то для Бодлера поэзия — это жизнь, это единственная возможность самовыражения человека. До Бодлера поэзия понималась, прежде всего, как плод неустанных трудов, который дает человеку уверенность в достоверности и бесспорности нравственных догм, царящих в обществе. Поэзия должна была нести некую высокую идею; чувства, которые испытываемые и передаваемые поэтом, должны быть «благородными». Однако Бодлер испытывает не меланхолию, а ненависть, злобу, ярость, животную тоску; его одолевают беспричинные страхи. Общепризнанная поэзия создавала некий идеализированный образ человека, «я», который практически сводил на нет истинную его сущность. Такая поэзия рада была бы избавиться от подлинного «я», отягощенного такими свойствами, которые не укладывались в рамки высоких идей и благородных чувств. Бодлер далек от любых абстрактных идей, он не придержива-

¹ *Fondane B.* Baudelaire et l'expérience du gouffre. Bruxelles, 1994. P. 246.

² Об этом см., напр.: *Сорочан А. Ю.* Дискурсы ужасного: к постановке проблемы // Все страхи мира: Horror в литературе и искусстве: Сб. статей. СПб.; Тверь, 2015. С. 3–21; *Сазеева И. Б.* Неведомое как архетип страха в произведениях С. Кинга «Крауч-энд» и «Н.» // Там же. С. 202–212.

ется «золотой середины», его поэзия — крик, исполненный самых экстремальных чувств и «низменных» страстей. Но это крик, выражающий человеческую сущность. Бодлер живет с ощущением бездны, абсолютно не совместимым с разумом. Он еще употребляет понятие Бога, но сущность мира, тайна бытия открывается ему через бездну, выбивающую из-под ног всякую опору. Бог для него — не опора, а источник кошмаров, усугубляющих ощущение непрочности бытия. Бодлер уже понимает, что найти такую опору невозможно. Бог «рисует кошмарь» своим «хитрым перстом» («doigt savant»), он не может дать успокоения и спасения¹.

В понятии бездны Фондан дает философское обоснование «апофеозу беспочвенности» своего учителя Льва Шестова: бытие не является упорядоченным, оно не может дать твердой опоры человеку. Только освободившись от традиционных для западной культуры рационалистических представлений о мире, человек может рассчитывать на реальное существование, которое сводится этими представлениями к Ничто. Более того, чтобы найти возможность спасти человека, необходимо выбить из-под его ног всякую опору, разрушить все иллюзии рационального мышления, так как сущность человека, как и сущность бытия, раскрывается лишь через иррациональное ощущение бездны как чего-то превосходящего возможности человеческого восприятия и абсолютно не умопостигаемого².

Будучи динамическим понятием, бездна обозначает одновременно «внезапное видение» непрочности оснований рационализации культуры и стремление отбросить эту рационализацию. Она открывает некое бесформенное пространство, не поддающееся опознанию, в котором присутствует возможность падения и потопления. Это опасное пространство, характеризующееся крахом глубинных оснований. Абсурд представляет

¹ *Fondane B.* Baudelaire et l'expérience du gouffre... P. 247–249.

² О. Салазар-Ферре пишет, что для Фондана чрезвычайно важно было разрушить рациональные представления европейской культуры, начиная с греческого логоса, чтобы расчистить место для реального, а не иллюзорного существования человека. Он имеет в виду поэзию как разрушение, а также разрушение греческого логоса в философии. (См.: *Salazar-Ferrer O.* Benjamin Fondane et la révolte existentielle... P. 77–102).

собой катастрофу в рациональном познании. Она возникает, когда ценности истины, красоты, добра рушатся, как и утешение стоической и христианской мудрости и прогрессивной морали XIX в.¹ Бездна снимает покров рациональных понятий и внезапно обнаруживает пульсирующую, уродливую и противоречивую сущность «я».

Эта катастрофическая функция представляет собой напряжение между миром понятий, ориентированным при помощи идеалистических ценностей, который придает большую значимость самоотречению «я», и миром темных и нагих сил, которые ведут к утверждению безграничного могущества «я»². Фондан пишет, что Паскаль исходит из понятия ненависти к себе, идущего еще от Августина, а Бодлер из собственных человеческих желаний:

Так же, как Паскаль начинает со стоической философии и искренне заявляет, что «я достойно ненависти», Бодлер начинает с заявления, что поэзия является «систематически ложным» опытом, чистым ухищрением «я хочу»³.

Стремление к автономии искусства автор связывает с зародившейся еще в античности (с пифагорейцев) традицией его рационализации, с преобладанием в нем стремления к абстрактной Истине и пренебрежением к страстям, признаваемым заблуждением, ошибкой. Но такие поэты, как Бодлер, принимают человеческие страсти как выражение человеческой сущности, возможно, более существенное, чем все рациональные построения. В споре с традиционным представлением о поэзии, Бодлер заявляет, что все, не являющееся систематически ложным, не есть поэзия. Слово «ложный» нужно здесь понимать как всё, что относится к области чувственного и далеко от абстрактной Идеи. Он страстно протестует против рационализма современного ему западного искусства, выражающегося в знаменитой фразе Аристотеля: «Поэты лгут!»⁴ Нетрудно заметить, что Фондан говорит не только о поэзии Бодлера, но и

¹ *Salazar-Ferrer O.* Benjamin Fondane et la révolte existentielle... P. 54.

² *Ibid.* P. 55.

³ *Fondane B.* Baudelaire et l'expérience du gouffre... P. 249.

⁴ *Ibid.*

своей собственной, ибо его собственное понимание поэзии связано со стремлением защитить человека. Это особенно важно для Фондана, поскольку он писал в эпоху, когда человек особенно нуждался в защите.

Михаэль Финкенталь отмечает, что бездна Фондана — это сингулярное¹ пространство, в которое мы можем войти, находясь в некотором состоянии души и объединиться в этом пространстве с чем-то другим, что находится в оппозиции к первому и находится на бесконечной дистанции от него, — не покидая, однако, полностью первоначального состояния².

Это состояние напряжения, разрыва, это состояние, которое не может быть объяснено в рациональных понятиях, оно может только проживаться с предельным напряжением всех сил. Бездна — место всех точек пересечения между имманентным и трансцендентным. Как понятие, бездна, несомненно, парадоксальна, потому что она одновременно актуализирует два противоположных полюса; она является совпадением противоречий³.

Фондан пишет в отрывке, не вошедшем в окончательный вариант «Бодлера»: «<бездна> является новой категорией, через которую трансцендентное входит в имманентное»⁴.

¹ В философии слово «сингулярность» (от лат. *singularis* — одиночный, единичный, единственный), обозначает неповторимость чего-либо: существа, события, явления. Больше всего над этим понятием размышляли современные французские философы, в частности, Ж. Делёз. Он трактовал сингулярность как событие, порождающее смысл и носящее точечный характер. При этом, оставаясь конкретной точкой, событие неизбежно связано с другими событиями. Поэтому точка одновременно является и линией, выражающей все варианты модификации этой точки и ее взаимосвязей со всем миром.

² *Finkenthal M. Ennui et gouffre de Baudelaire à Cioran*: URL: http://www.benjaminfondane.com/un_article_cahier-Ennui_et_gouffre_de_Baudelaire_à_Cioran-478-1-1-0-1.html (дата обращения: 11. 09. 2017). В этом пункте Фондан удаляется от Бодлера.

³ *Salazar-Ferrer O. Benjamin Fondane et la révolte existentielle...* 2008. P. 54. Здесь можно провести некоторую аналогию между бездной Фондана и совпадением максимумов и минимумов бытия в трактате Николая Кузанского «Об ученом незнании».

⁴ *Finkenthal M. Ennui et gouffre de Baudelaire à Cioran...*

Понимание мира Фонданом является по сути своей нерелигиозным, однако включающим мистический опыт¹, что позволяет ему говорить о тайне бытия, к которой стремится человек и которая открывается в поэтическом творчестве. Названия этой тайны вариативны, но чаще всего он употребляет понятие Неизвестное (Inconnu).

Будучи философом, а не только поэтом, Фондан развивает понятие бездны и пытается построить на нем свою философскую картину мира, опираясь на взгляды Шестова: «Фондан попытался сделать невозможное: он начал строить — вначале следуя за Шестовым, затем обгоняя его, — новое видение мира...»². Для этого он пытался концептуализировать понятие бездны. Однако ему не удалось завершить построение новой картины мира.

Таким образом, Бенжамен Фондан, резюмировавший мышления Паскаля и Бодлера, показывает нам, что приближение к тайне бытия как самого человека, так и мира, возможно лишь при отбрасывании рациональных понятий, дающих одностороннее представление и о человеке, и о мире. Заметим, что он во многом предвосхищает современные представления о познании, основанные на синергетическом понимании мира.

¹ Относящийся к коллективному пра-логическому первобытному мышлению, с которым он познакомился по трудам Л. Леви-Брюля.

² *Finkenthal M. Ennui et gouffre de Baudelaire à Cioran...*

ПРОГРАММА
Четвертой Апрельской
междисциплинарной международной
научной конференции

ВСЕ СЕКРЕТЫ МИРА:
ТАЙНЫ
В ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ



X	+	o	Y	X	Y	Y	Y	Y	X	o	o	
A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M
o	Y	Y	Y	Y	+	X	Y	Y	X	o	Y	
N	O	P	Q	R	S	T	U	V	W	X	Y	Z
X	o	X	o	X	o	X	o	X	o			
1	2	3	4	5	6	7	8	9	0			

24–25 апреля 2017 года
Санкт-Петербург

ДЕНЬ ПЕРВЫЙ
24 апреля, понедельник

ЗАСЕДАНИЕ ПЕРВОЕ

Председатель: Сергей Викторович Денисенко

Александр Юрьевич Сорочан (*Тверь*)

О тайнах бытия:

эзотерическое и экзотерическое в русской литературе

Вячеслав Анатольевич Кошелев (*Арзамас*)

«Великая тайна», которой не было

Сергей Александрович Фомичев (*Санкт-Петербург*)

Парадокс таинственного в «Повестях Белкина»

А. С. Пушкина

Илона Витаутасовна Мотеюнайте (*Псков*)

О тайне юродства: между чудом и суеверием

**(на материале рассказа Н. С. Лескова «Маленькая
ошибка»)**

ЗАСЕДАНИЕ ВТОРОЕ

Председатель: Александр Юрьевич Сорочан

Ольга Васильевна Астафьева (*Санкт-Петербург*)

Кто положил под елку Щелкунчика?

**(О рождественских дарах младенца Христа и тайных
узах, связавших дядю и племянника в сказке Гофмана)**

Кирилл Александрович Чекалов (*Москва*)

Интертекстуальные тайны Гастона Леру

Сергей Викторович Денисенко (*Санкт-Петербург*)

Стратегия разоблачения тайн:

**окультурный разум против ужаса и экстаза
(Сибари Куинн и его Жюль де Гранден)**

Любовь Юрьевна Яковлева (*Санкт-Петербург*)
Топология таинственного в произведениях Ф. Кафки

ЗАСЕДАНИЕ ТРЕТЬЕ

Председатель: Ольга Васильевна Астафьева

Владислава Леонидовна Гайдук (*Москва*)

Коллективная тайна коллективных действий

Степан Вячеславович Федоткин (*Москва*)

Андрей Тарковский и кинематограф тайны

Анджела Бринтлингер (*Мэдисон, США*)

SD: Тайна родства и нежеланное породнение, или

Как С. Довлатов проник

в жизнь и творчество С. Диксона

Светлана Петровна Никольская (*Нижний Новгород*)

Дизайн — тайна

ЗАСЕДАНИЕ ЧЕТВЕРТОЕ

Председатель: Кирилл Александрович Чекалов

Елена Александровна Догонина (*Мураново*)

Загадка стеклянного сфинкса

Джулия Джиганте (*Брюссель, Бельгия*)

Окна с видом на тайну в поэзии Елены Шварц

Антон Олегович Дёмин (*Санкт-Петербург*)

Хабанера в Пятой симфонии Шостаковича:

курьез, шифр, ключ

ДЕНЬ ВТОРОЙ

25 апреля, вторник

ЗАСЕДАНИЕ ПЯТОЕ

Председатель: Илона Витаутасовна Мотеюнайте

Анастасия Александровна Елкина (*Тверь*)

Смерть в стиле аниме:

«Городские легенды» Хаяо Миядзаки

и рассказы о призраках

Юлия Анатольевна Долгих (*Санкт-Петербург*)
**«Зловещий взгляд» и гипнотическая власть:
о «таинственном госте» в русской литературе
первой половины XIX века**

Анастасия Андреевна Липинская (*Санкт-Петербург*)
**Тайна оборвавшейся рукописи:
повествовательные стратегии «антикварных» историй о
призраках**

Андрей Алексеевич Аствацатуров (*Санкт-Петербург*)
Генри Миллер: женщина как тайна

ЗАСЕДАНИЕ ШЕСТОЕ

Председатель: Андрей Алексеевич Аствацатуров

Наталья Сергеевна Корост,
Ирина Владимировна Цуканова,
Евгений Александрович Цуканов (*Белгород*)
Тайна Вильгельма Котарбинского

Александр Иосифович Федута (*Минск, Беларусь*)
**Тень собаки. Баллада Юлиуша Словацкого
«Неведомо что, или Романтизм»**

Сергей Леонидович Фокин (*Санкт-Петербург*)
Тайна смерти Рене Декарта

Людмила Александровна Борботько (*Москва*)
**«Все тайное станет...»:
постдраматическое будущее настоящего театра**
Эухенио Лопез-Арриазу (*Буэнос-Айрес, Аргентина*)
Секрет как эстетика в «Узоре ковра» Г. Джеймса

ЗАСЕДАНИЕ СЕДЬМОЕ

Председатель: Ирина Борисовна Сазеева

Александр Александрович Мальшев (*Санкт-Петербург*)
**Действительные и мнимые тайны в статьях
«Примечаний к Санкт-Петербургским ведомостям»
(1728–1742)**

Анатолий Вячеславович Кошелев (*Великий Новгород*)
Об одном «утаенном» преступлении
(Новгород, сентябрь 1862 года)

Елена Николаевна Проскурина (*Новосибирск*)
«По когтю льва»:
уликовый метод как ключ к тайнописи А. Платонова

ЗАСЕДАНИЕ ВОСЬМОЕ
Председатель: Антон Олегович Дёмин

Анна Александровна Буряковская (*Тула*)
Актуализация семантики таинственного
в повести С. Кинга «Метод дыхания»
и в ее переводах на русский и итальянский языки

Ольга Валерьевна Закутняя (*Москва*)
«Глас Господа» Станислава Лема:
к эволюции концепта загадки в научной фантастике

Ирина Борисовна Сазеева (*Арзамас*)
Ощущение бездны
как способ постижения Тайны бытия
(Паскаль, Бодлер, Фондан)

В начале первого и второго дня заседаний демонстри-
ровался фильм:

«Сердце-обличитель» (реж. Чарльз Кляйн; 1928)
и фрагменты из японских фильмов в жанре «кайдан»

В перерывах между заседаниями
прозвучала таинственная музыка Ф. Мендельсона,
Р. Шумана, Г. Малера, Дж. Верди, П. И. Чайковского
и др.

СОДЕРЖАНИЕ

От редколлегии	5
А.О. Дёмин	
Эстетика за пределами канона	7

I

А. Ю. Сорочан	
О тайнах бытия: «эзотерика» и «мистика» в русской литературе	11
С. А. Фомичев	
Парадокс таинственного в «Повестях Белкина» А. С. Пушкина	20
Ю. А. Долгих	
«Зловещий взгляд» и гипнотическая власть: О «таинственном госте» в русской литературе первой половины XIX века	26
О. В. Астафьева	
Кто положил под елку Щелкунчика? (О тайных узах, связавших дядю и племянника в сказке Гофмана)	40
И. В. Мотеюнайте	
О тайне юродства: между чудом и суеверием («Маленькая ошибка» Н. С. Лескова)	53
В. А. Кошелев	
«Великая тайна», которой не было (Речь Достоевского о Пушкине)	62
А. А. Чуркин	
Две «Наташи»: семейные тайны в воспоминаниях Н. Т. Карташевской и в повести С. Т. Аксакова	72
А. А. Аствацатуров	
«Кентервильское привидение» Оскара Уайльда: проблема трансформации жанра «истории с привидением»	83
А. А. Липинская	
Тайна оборвавшейся рукописи: повествовательные стратегии «антикварных» готических новелл	96

С. В. Денисенко Стратегия разоблачения тайн: оккультный разум против ужаса и экстаза (Сибари Куинн и его Жюль де Гранден)	105
К. А. Чекалов Гастон Леру: интертекстуальные тайны	116
Л. Ю. Яковлева Топология таинственного в произведениях Ф. Кафки	129
О. В. Закутняя «Глас Господа» Станислава Лема: загадывание загадки в научной фантастике	139
Анджела Бринтлингер SD: Тайна родства и невольное породнение, или как С. Довлатов проник в жизнь и творчество американского писателя С. Диксона	149
Джулия Джиганте Окна с видом на тайну в поэзии Елены Шварц	162

II

Е. А. Догонина Загадка стеклянного сфинкса.....	179
Н. С. Корост, И. В. Цуканова, Е. А. Цуканов Тайна Вильгельма Котарбинского	186
А. О. Дёмин Хабанера Бизе в Пятой симфонии Шостаковича: Курьез, шифр, ключ	197
С. В. Федоткин Андрей Тарковский и кинематограф тайны	206
А. А. Елкина Кайдан в стиле аниме: «городские легенды» Хаяо Миядзаки и рассказы о призраках	221
Л. А. Борботько «Все тайное станет...»: постдраматическое будущее современного театра	235

III

И. Б. Сазеева

Ощущение бездны как способ постижения тайны бытия
(Паскаль, Бодлер, Фондан)243

Программа Четвертой Апрельской междисциплинарной
международной научной конференции
«Все секреты мира: тайны в литературе и искусстве»256

Научное издание

**Все секреты мира:
Тайна в литературе и искусстве:
Сборник статей**

**Неканоническая эстетика.
Выпуск IV**

Составитель:
А. О. Дёмин

Корректор М. С. Федорова

Подписано в печать 27.11.2017
Формат 60x84 1/16
Бумага типографская. Объем 8 п. л.
Тираж 350 экз.
Изд-во Марины Батасовой
8 920 684 6879