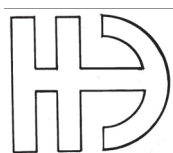


НЕКАНОНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА



ВЫПУСК VII

ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

ПСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ТВЕРСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

**ВСЕ ЗАПРЕТЫ МИРА:
ТАБУ
В ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ**

СБОРНИК СТАТЕЙ

Тверь
2020

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

Рецензенты:

Ю. В. Доманский, Т. С. Царькова

В оформлении использована графика Обри Бердслея

Неканоническая эстетика. Вып. 7: Все запреты мира: Табу в литературе и искусстве: Сб. статей. Тверь: Тверской государственный университет, 2020. — 352 с.

В основе сборника — материалы VII Апрельской междисциплинарной научной конференции, проведенной режиме интернет-блога 27–28 апреля 2020 г. в рамках научного проекта «Неканоническая эстетика».

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

10.31860/ISBN 978-5-7609-1596-2

© Авторы статей, 2020

© Тверской государственный университет, 2020

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

В сборник «Все запреты мира: табу в литературе и искусстве» вошли материалы одноименной международной междисциплинарной конференции, организованной Институтом русской литературы (Пушкинский Дом) РАН совместно с Псковским государственным университетом и Тверским государственным университетом 27–28 апреля 2020 г. в рамках продолжающегося проекта «Неканоническая эстетика»¹. Мероприятие состоялось в форме on-line обсуждения записей: www.tabu2020.blogspot.com.

Темой для рассмотрения был избран запрет как фактор генезиса произведений искусства в разных его видах, их поэтики на разных уровнях, выбора тем, сюжетов и средств для их воплощения. Помимо внутренней, формальной стороны производства произведений искусства предполагалось также рассмотреть запрет как фактор взаимодействия искусства и общественного сознания, внутреннюю и внешнюю цензуру как силу, образующую контуры эстетики в конкретных исторических и социальных обстоятельствах и эстетики вообще.

В результате сложилась программа в лучших традициях предыдущих конференций, где представлены исследования в разных областях гуманитарного знания: история словесности, искусств, новых явлений культуры, таких, например, как компьютерные игры.

Присланные доклады позволили развернуть богатую историко-литературную историко-искусствоведческую и теоретическую панораму. Традиционно широко представлены материалы по истории русской словесности от средневековья до нового и новейшего времени. Это были новые и неожиданные повороты, — от запретов, связанных с изображением свиньи в русских бестиа-

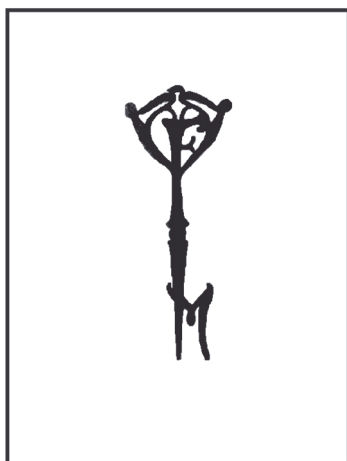
DOI: 10.31860/978-5-7609-1596-2-5-6

¹ Предыдущие конференции: «Все страхи мира: Ноггор в литературе и искусстве» (2014), «Все восторги мира: экстаз в литературе и искусстве» (2015), «Все истины мира: разум в литературе и искусстве» (2016), «Все секреты мира: тайны в литературе и искусстве» (2017), «Все нелепицы мира: абсурд в литературе и искусстве» (2018), «Все обманы мира: ложь в литературе и искусстве» (2019). На официальном сайте Пушкинского Дома в открытом доступе имеются электронные версии всех сборников «Неканонической эстетики»: URL: <http://lib2.pushkinskiydom.ru/неканоническая-эстетика> (дата обращения: 08.08.2020).

риях, и обхода патриарших запретов на почитание местночтимых вологодских святых, нового взгляда на причину Михайловской ссылки Пушкина до трагических поворотов истории советской словесности и искусства за гранью соцреалистического канона. С ними соседствуют изыскания по истории зарубежных литератур и русско-зарубежных литературных связей, истории русского балета, русской музыки классического периода, кинематографа, искусства инсталляции, театра.

При всей разности материалов и подходов их объединила одна симптоматическая черта. Исследователи обратились к рассмотрению вопросов, касающихся рефлексии, обхода, снятия, отмены, преодоления запретов. При этом темы, связанные с конструктивной стороной запретов в строительстве культуры и искусства оказались в меньшинстве.

Основным принципом последовательности публикаций стало отражение формулировки темы «запрет в искусстве и литературе». Первый раздел сборника посвящен наиболее богатой и разнообразной группе статей, в хронологическом порядке раскрывающих тему запретов применительно к истории русской литературы. Небольшой второй раздел отведен проблемам иноземных связей русской литературы, а также зарубежной (английской) словесности. Третий раздел включает исследования запрета в разных видах искусства: в музыке, хореографии, театре, кино, инсталляции, разговорном жанре, компьютерных играх. В последний раздел вошли сопроводительные материалы: программа конференции; две публикации, связанные с научными статьями; страницы, посвященные памяти профессора Вячеслава Анатольевича Кошелева.



С. А. Фомичев
Институт русской литературы
(Пушкинский Дом) РАН,
Санкт-Петербург

ТАБУ В СУДЬБЕ А. С. ПУШКИНА **(Одесский эпизод)**

Считается обычно, что основной причиной ссылки Пушкина из Одессы в Михайловское послужило перлюстрированное его письмо, где поэт признавался в том, что берет «уроки чистого атеизма».

На самом деле причины были куда более серьезными: над ним тяготело подозрение, которое позже было принято обозначать как нарушение *табу*, хотя сама эта лексема в ту пору на Руси еще не была известна. Это вызывает необходимость остановиться на особом значении данного понятия и его укоренении в русском языке.

Слово «табу», явно нерусского происхождения, впервые, вероятно, — но уже в переносном смысле — прозвучало в статье В. Г. Белинского «Русская литература в 1843 году»:

И наш романтизм принес такую же пользу нашей литературе: он расчистил ее арену, заваленную сором псевдоклассических предрасудков; он далеко разметал их деревянные барьеры, уничтожил их австралийские табу и тем самым предруготовил возможность самобытной литературы¹.

Воспользовался же критик этим словом, услышав его, наверное, от Т. Н. Грановского², который в статье «Об Океании и ее жителях» позже напишет:

DOI: 10.31860/978-5-7609-1596-2-9-14

¹ Отечественные записки. 1844. Т. XXXII, № 1, отд. V.

² Т. Н. Грановский почерпнул сведения о табу из описаний мореплавателей, посетивших Океанию, — в частности, из книги Отто Коцебу «Новое путешествие вокруг света в 1823—1826 гг.», изданной в Веймаре в 1830 г. на немецком языке и переведенной на английский. См.: «На Сандвичевых островах, как и на многих других островах Южного моря, важную роль играли религиозные запреты, так называемые табу. Лица, объявленные табу, считались неприкосновенными. Если табу накладывалось на участок земли, на него никто не имел права ступить, если на животных — их нельзя было убивать или преследовать, пока запрет не будет снят» (ч. 2, гл. 12).

В связи с религиею находится не только в Океании, но и за пределами ее обычай *табу*. Под этим именем разумеется собственно запрещение, заклинание, но оно имеет *сверх того более глубокое значение, представляя собою нечто освященное, божественное* (Курсив наш. — С. Ф.). Божественная сущность божеских лиц переносится на внешний предмет и делает его неприкосновенным. Так короли могли сообщать божественное значение любому предмету. Если король входил в какой-нибудь дом, то он становился «табу» и делался его принадлежностью. Король мог налагать «табу» на все; вельможи делали то же самое с тою разницею, что король мог снимать «табу», наложенное вельможами, а не наоборот, и «табу» высших лиц тяготело над низшими. Этот обычай имел самое ощутительное и бедственное влияние на весь быт Океании. Король был бог, аристократы были боги, простому же человеку перейти из одного класса в другой не было никакой возможности. Но такая страшная власть королей налагать на всё «табу» была ограничена оппозицией аристократии. Короли могли присваивать себе лучшие участки земли, проходя по ним; аристократия же, чтобы препятствовать королям касаться земли, носила их. Точно также для того чтобы короли не входили в дома и не делали их своею собственностью, им устраивали подвижные дома, так что они, переносясь с одного места на другое, всегда находились у себя. Аристократия же пользовалась для своих выгод страшным правом «табу»; она накладывала на известные съестные припасы, на плоды кокосового, хлебного дерева, и простой народ не смел касаться их. Лучшая рыбная ловля была «табу», оно распространялось на женщины, которые не могли употреблять ту же пищу, что мужчины. Некоторые работы, как например, построение военных судов, употребление больших сетей для рыбной ловли, подвергались «табу». Иногда же «табу», отчуждавшее народ от всех благ и предоставляющее их одним высшим сословиям, обращалось на известные предметы: на незрелые плоды; так, в Новой Зеландии жатва не снятая с поля подвергалась «табу». Некоторые реформаторы хотели воспользоваться этим обычаем, употребляя для своих политических целей орудие всех бедствий народа и многочисленных затруднений¹.

¹ Русский вестник. 1856. Янв. Кн. 2. «По мнению Фразера, слово Т. образовалось из глагола: ta (отмечать) и наречия усиления: ри, что вместе буквально должно означать: “всецело выделенный, отмеченный”. Обычное значение этого слова — “освященный”; оно указывает на связь предмета с богами, отдаление от обычных заняли исключительную принадлежность чего-нибудь лицам или предметам, почитаемым священными, иногда — “объект обета”. В то же время Т. не заключает в себе обязательного морального элемента. Термин, противоположный Т. — поа. т. е. всеобщий, обыкновенный <...> Ср. J. G. Frazer, “Taboo” (ст. в “Encycl. Brit.”, т. XXIII, IX изд. и отд.), его же “The Golden Bough” (1890)» (Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Статья о табу написана этнографом Л. Я. Штернбергом, в будущем чл.-корр. АН СССР). См. его кн.: Первобытная религия в свете этнографии. Л., 1936. Ср. также: Фрейд З. Тотем и табу. Психо-

Либерал-западник Т. Н. Грановский, выявляя политическую сущность табу, конечно же, в своей статье намекал на эксцессы российской действительности, и потому его толкование табу до сих пор сохраняет актуальный смысл. Отметим хотя бы его попутные характеристики аристократических «оппонентов» и «реформаторов», которые «употребляли для своих политических целей орудие всех бедствий народа и многочисленных затруднений». Показательна и в наши дни дискуссия подобных «оппонентов» и «реформаторов», добившихся упоминания в конституции божественной сущности основного закона.

Само же слово «табу» попало в «Словарь» В. И. Даля: «ТАБУ. В Океании запрет, наложенный на что-либо, завет, говор. и у нас. *Скоромное постнику табу*»¹.

На первый взгляд, удивительно, зачем неутомимому пропагандисту народного наречия понадобилось фиксировать варваризм, хотя уже выше им уже, вроде бы, был отмечен русский синоним: «*Завет* — действие по значению глагола», т. е. строгое наказание, запрет»².

Чуткий лингвист, однако, почувствовал в слове «табу» важный семантический оттенок, отмеченный впервые Грановским и уже обогативший живую речь: обожествление верховной власти, посягательство на которую грозило неминуемыми жестокими карами. То есть слово «табу» — в отличие от слов «завет», «запрет»³ — подразумевало в обиходе негативную оппозицию его категорической императивности, что было внятно уже В. Г. Белинскому.

В ряде пословиц представление о безусловной справедливости обожествленной власти ставилось под сомнение. Ср.:

Правда божья, а воля царская.

логия первобытной культуры и религии; *Зеленин Д. К.* Табу слов у народов Восточной Европы и Северной Азии. Л., 1929.

¹ *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. СПб.; М., 1880. Т. 3. С. 385 (Репринтное изд. М., 1978). О трудном вхождении слова в русский язык сигнализировала ошибка О. И. Сенковского в его написании. Ср.: «Ужас как давно! Мрак и безмолвие лежало на земле, ныне такой ясной, просвещенной, гуманной <...> *Тимбунту* (Курсив наш. — С. Ф.) не было открыто. Новейшая цивилизация Европы, нынешняя цивилизация, только что начиналась...» (Листки барона Бромбеуса. СПб., 1858. С. 765).

² *Даль В.* Толковый словарь. Т. 1. С. 585–586.

³ Ср. «**ЗАПРЕЩАТЬ** — не позволять, не допускать... *Запрещенный плод сладок*» (Там же. Т. 1. С. 621).

Бог — батька, государь — дядька.
Царь что лук, а стрелы — посланнички.
До царя далеко, до бога высоко.
Не ведает царь, что делает псарь.
Жалует царь, да не жалует псарь¹.

В дневнике Пушкина в 1835 г. также было отмечено: «Царь любит, да псарь не любит» (XII, 337)².

Вот теперь можно обратиться к причинам ссылки Пушкина в Михайловское.

22 апреля 1824 г. Н. М. Лонгинов сообщал М. С. Воронцову из Петербурга:

О Пушкине скажу, что удаление его весьма пристойно. 4-го дня мне сказано, что старик, добрый, кроткий, тихий аристократ Туманский, был до смерти испуган, когда следственный пристав явился к нему с рассветом и начал его допрашивать насчет его переписки; а на другой день тот же пристав с полицмейстером и еще другим чиновником более и более продолжили сей допрос. Вышло, что два письма племянника его из Одессы были подписаны к дяде рукой Пушкина. Между прочим, и *одну эпиграмму здесь выпустили от его имени в*

¹ В. И. Даль признавался: «Относительно приличия при браковке пословиц я держался правила: все, что можно читать вслух в обществе, не извращенном чопорностью, ни излишнею догадливостью, а потому и обидчивостию, — все это принимать в свой сборник. Чистому все чисто. Самое кощунство, если бы оно где и встретилось в народных поговорках, не должно пугать нас: мы собираем и читаем пословицы не для одной только забавы и не как наставления нравственные, а для изучения и розыска; посему мы и хотим знать все, что есть. Заметим, впрочем, что резкость или яркость и прямота выражений, в образах для нас непривычных, не всегда заключают в себе видимое нами в этом неприличие. Если мужик скажет: “Что тому богу молиться, который не милует”; или “Просил святого: пришло до слова просить клятого”, — то в этом нет кощунства, потому что здесь *богами* и *святыми*, для усиления понятия, названы люди, поставленные ради святой, божеской правды, но творящие противное, заставляя обиженного и угнетенного искать защиты также путем неправды и подкупа. Самая пословица, поражая нас сближением таких противоположностей, олицетворяет только крайность и невыносимость извращенного состояния, породившего подобное изречение» (*Даль В. Напутное // Пословицы и поговорки русского народа. 1862. С. V*).

² Здесь и далее пушкинские цитаты приводятся по изд.: *Пушкин. Полн. собр. соч. В 16 т. М.; Л., 1937–1959* — с указанием тома и страницы в тексте статьи.

самом духе времен якобинских или того хуже (Курсив наш. — С. Ф.)¹.

В ответном письме Воронцов отпишет:

Казначеев мне сказал, что Туманский уже получил из П<етер>бурга совет отдаляться от Пушкина, и я сему очень рад, ибо Туманский — молодой человек очень порядочный и не пушкинского разбора. Об эпиграмме, о которой Вы пишете, в Одессе никто не знает, и, может быть, П<ушкин> ее не сочинял; впрочем, нужно, чтобы его от нас взяли, и я о том еще Нессельроду повторил².

Лонгиновская характеристика эпиграммы: «В самом духе времен якобинских или того хуже» позволяет вспомнить, что под именем Пушкина в то время ходила эпиграмма:

Мы добрых граждан позабавим,
И у позорного столба
Кишкой последнего попа
Последнего царя удавим.

Две последние строки здесь представляли собой перевод из дифирамба Дидро «Бредящие свободой, или Отречение бобового короля» (1772; опуб. 1796): «Et des bouvaux du dernier preti / Serrons le cou du dernier roi» («И кишками последнего попа / Сдавим шею последнего короля»), что, в свою очередь, восходило к «Завещанию» аббата-атеиста Жана Мелье (начало XVIII в.): «Он высказал пожелание, чтобы все сильные мира и знатные господа были перевешаны и удушены петлями из кишок священников»³.

Вот такую «якобинскую или того хуже» эпиграмму искала полиция в переписке одесского знакомого Пушкина. Тем более что в перехваченном полицией письме Пушкина значилось:

¹ Иовва И. Ф. О пребывании и высылке Пушкина из Одессы (по архивным материалам) // Русская литература. 1988. № 3. С. 164.

² Воронцов отводит пушкинское авторство эпиграммы, прежде всего, потому, чтобы заверить, что в городе, процветающем под его неусыпной властью, крамольных строк отнюдь в Одессе не распространяют.

³ См.: Русская эпиграмма второй половины XVII — начала XX в. Л., 1975. С. 826. Проблема мнимого авторства Пушкина и литературных источников этого стихотворения подробно рассмотрена в статье: Рак В. Д. К истории четверостишия, приписанного Пушкину // Временник Пушкинской комиссии. 1973. Л., 1975. С. 107–117. Свод списков эпиграммы, ее публикаций и литературы о ней см. в диссертации А. В. Дубровского «Стихотворная псевдопушкиниана: Исследование текстов, приписываемых А. С. Пушкину» (2007).

...читая Шекспира и Библию, святой дух иногда мне по сердцу, но предпочитаю Гете и Шекспира. — Ты хочешь знать, что я делаю — пишу пестрые строфы романтической поэмы — и беру уроки чистого афеизма. Здесь англичанин, глухой философ, единственный умный афей, которого я еще встретил¹. Он исписал листов 1000, чтобы доказать, qu'il ne peut exister d'être intelligent Créateur et régulateur <что не может быть существа разумного, Творца и правителя — *фр.*>, мимоходом уничтожая слабые доказательства бессмертия души. Система не столь утешительная, как обыкновенно думают, но к несчастью, более всего правдоподобная» (XIII, 92)².

Поэтому вся история поэта высылки из Одессы предстает несколько в новом свете. Перлюстрированное письмо поэта позволило властям подозревать Пушкина и в авторстве «якобинской эпиграммы», то есть в вольнодумном посягательстве на *табу*.

¹ Речь шла об Уильяме Хатчинсоне. Подробнее о нем см.: *Аринштейн Л. М.* Одесский собеседник Пушкина // *Временник Пушкинской комиссии*. Л., 1975. С. 61–66.

² В академическом издании предполагаемым адресатом письма обозначен П. А. Вяземский. Более обоснованное предположение высказано Т. И. Левичевой, которая считает, что письмо было адресовано А. А. Дельвигу (См.: *Левичева Т. И.* Письма А. С. Пушкина южного периода. 1820–1824. М., 2001. С. 30–31).

А. Ф. Некрылова
*Россия, Институт русской литературы
(Пушкинский Дом) РАН,
Санкт-Петербург*

КАЛЕНДАРНЫЕ ЗАПРЕТЫ И НАРОДНАЯ ЭТИМОЛОГИЯ¹

Запретам в традиционной культуре посвящено много работ и специальных, и тех, где запреты лишь затрагиваются по ходу описания быта, хозяйственной деятельности, обрядов, мифопоэтического взгляда фольклорно мыслящего человека на природу, в связи с суевериями, нормами поведения и пр.

Запреты входят в систему правил, установок и стереотипов, соблюдение которых делает стабильной жизнь этноса, общины, определенной половозрастной группы и каждого человека. Они охватывают всю сферу жизни, выполняя регулирующую, генерирующую (порождающую), охранительную функции. Запреты вносят существенную лепту в формирование и поддержку оптимального ритма жизнедеятельности — чередование будней и праздников, труда и отдыха, смену одних занятий другими, регламентируют бытовое и обрядовое поведение. В определенные периоды поддерживают, даже провоцируют активность или сдерживание, ограничение в поведении той или иной группы (молодежь, дети, бабы), способствуют переключению внимания с обыденного на область высокой духовности или потустороннего, с серьезного на смеховое и т. д.

В словесном выражении запреты редко ограничиваются собственно запретом (прошу прощение за тавтологию), обычно они имеют двухчастную структуру: озвучивание табу, и мотивировка этого. Однако нередко присоединяется третья часть, сводящаяся к рекомендации, описанию последствий нарушения запрета.

В обширной области возбраняемого, недозволенного, недопустимого свое место занимают календарные запреты. Они формировались на основе чисто эмпирических наблюдений, потребностей, хозяйственного опыта, знаний об окружающем мире, мифопоэтическом взгляде на весь универсум, включая представления о «высших» и потусторонних силах.

Целью соблюдения запретов является предотвращение угрожающих жизни и благополучию людей событий и состояний: болезни, смерти, голода, падежа скота, неурожая, засухи, градобития и т.п.¹

Календарные запреты прежде всего обусловлены временем, точнее, восприятием времени в традиционной культуре. Хорошо известно (и об этом немало написано), что в оценке времени преобладала мифологическая трактовка, согласно которой время наделялось отрицательными и положительными характеристиками, могло восприниматься как преимущественно женское или мужское, молодое или старое. В первую очередь это касалось системы праздников и постов, по отношению к которым запреты носили особенно строгий характер. Разумеется, сила и обязательность запрета зависели от важности и значимости того или иного праздника. Так, повсеместно полный запрет на любую работу осуществлялся на Пасху, Благовещение, Рождество. В другие, в том числе и двенадцатые праздники, запреты могли носить частичный или избирательный характер. Некоторые праздники считались полупраздниками, когда работать разрешалось только утром или в первые (последние) дни соответствующего периода. В дни памяти святых запреты могли касаться определенных видов труда, групп населения. Мифологическое осмысление времени включало представление об априори благоприятных, «хороших» и «плохих», «опасных», «грозных» днях, отрезках, периодах. В число последних попадали переходные, переломные периоды, стыковые дни — например, Святки, первые дни марта, время начала и окончания сельскохозяйственных работ; значительное число ограничений связывалось с днями недели (особенно пятницы). Имели место и окказиональные запреты, вызванные неординарными природными событиями — наводнение, засуха, сильные грозы, чреватые сверх-обильными осадками и пожарами.

Все это хорошо изучено, приведено множество примеров из мира славянской традиционной культуры и сопредельных народов в ряде фундаментальных исследований и в отдельных статьях, публикациях².

¹ *Виноградова Л. Н., Толстая С. М.* Запреты // Славянские древности. Этнолингвистический словарь под редакцией Н. И. Толстого: В 5 т. М., 1999. Т. 2. С. 270.

² *Агапкина Т. А.* Мифопоэтические основы славянского народного календаря: Весеннее-летний цикл. М., 2002. С. 54–71 и др.; *Байбурин А. К.* Ритуал в традиционной культуре. СПб., 1993; *Байбурин А. К., Топорков А. Л.* У истоков этикета. Этнографические очерки. Л., 1990;

И все же есть одна сторона календарной обрядности, в том числе и запретов, которой уделено не столь большое внимание. Имею в виду мотивировку запретов, опирающуюся на так называемую «народную этимологию». Этому феномену традиционной культуры посвящена статья Н. И. Толстого «Народная этимология и этимологическая магия», где доказывается: структура и семантика архаических культурных текстов нередко определяется народной этимологией, которая, в свою очередь, основана на специфике народной психологии и картины мира. Безусловно, народная этимология представляет собой языковое явление, состоящее в том, что «этимологически изолированные, непрозрачные (лишенные внутренней формы) слова, чаще всего иноязычные, получают семантическую мотивировку (приобретают внутреннюю форму) на основе их сближения с созвучными им другими словами, что внешне выражается в их звуковой и/или семантической модификации»¹. При этом сам принцип семантического притяжения созвучных слов для носителей традиционной культуры, как правило, не опирается на подлинное (научно обоснованное) этимологическое родство. Более того, важнейшей особенностью народной этимологии является ее экстралингвистическая, мифопоэтическая функция, что предполагает при ее изучении «выход за пределы вербальных текстов и обращение к ритуально-магическим формам поведения, к обрядовым «текстам», мифо-

Бернштам Т. А. Будни и праздники: поведение взрослых в русской крестьянской среде (XIX — начало XX в.) // Этнические стереотипы поведения. Л., 1985. С. 120–153; *Виноградова Л. Н., Толстая С. М.* Запреты С. 269–273; Восточнославянский этнолингвистический сборник. Исследования и материалы. М., 2001; *Голант Н. Г.* Мартовская старуха и мартовская нить. Легенды и обряды начала марта у румын. СПб., 2013; *Добровольская В. Е.* Магические запреты и предписания в сфере регулярной трудовой деятельности сельского населения Северной и Центральной России // *Palaeoslavica*. Vol. 13. № 1. Cambridge, Massachusetts, 2005. P. 243–259; *Зеленин Д. К.* Запреты в домашней жизни // Сборник МАЭ. Л., 1930. Т. 9; *Зеленин Д. К.* Имущественные запреты как пережитки первобытного коммунизма // Зеленин Д. К. Избранные труды. Статьи по духовной культуре. 1917–1934. М., 1999. С. 181–258; *Пропт В. Я.* Русские аграрные праздники. Л., 1963; и др. См. также статьи «Время», «Календарь», «Праздник» в изданиях: Мифы народов мира. Т. 1, 2. М., 1982; Славянский древности. Этнолингвистический словарь под редакцией Н. И. Толстого: В 5 т. М., 1995–2014.

¹ *Толстой Н. И.* Народная этимология и этимологическая магия // Толстой Н. И. Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. М., 1995. С. 317.

логии и верованиям»¹, в область «этимологического сознания», включающего и «этимологическую магию».

Действительно, среди причин, по которым в народе определенные дни считались запретными для различных работ и типов поведения, не последнее место (а иной раз и главное) отводилось языковому осмыслению имени святого, покровителя конкретного дня, или названию события, определявшего содержание праздника.

Помещение заимствованного имени (а именно таковыми — иудейскими, греческими, римскими — были имена большинства христианских святых), в некоторое гнездо созвучных слов родного языка является своего рода «переводом» и одновременно «толкованием», осуществляемым по законам народной этимологии. Подобное прояснение внутренней формы чужого имени собственного («вчувствование в звуковую его плоть», по выражению Павла Флоренского²) позволяет проникнуть в суть обладателя этим именем, а также стоящей за ним действительности. Последнее основано на таких постулатах мифопоэтического взгляда на мир, как отождествление формы и содержания, как осознание имени не в качестве внешнего знака лица, а неотъемлемой части человека³, при том, что имя обладает известной самостоятельностью.

В настоящей статье приводятся некоторые примеры народной этимологии в рамках русского традиционного календаря. Такого рода материал чрезвычайно богат, я же ограничусь календарными запретами, причем теми, что менее известны, реже привлекали внимание фольклористов, этнографов, языковедов, занимающихся народным календарем. Еще одно предварительное замечание: народная этимология редко выступает единственной причиной запрета, обычно она вписана в общий контекст и накладывается или согласуется с другими сторонами жизни — суевериями, представлениями, хозяйственным опытом, знанием особенностей климата своего региона, текстами житий, популярными апокрифами, легендами и пр.

* * *

Май всегда воспринимался как неблагоприятный месяц. Чуткий ко всякому слову, крестьянин находил подтверждение «непостоянству» мая в самом названии месяца, сближая его с русскими словами «обман», «обмануть», «сманить». Причем из-

¹ Там же. С. 319.

² Священник Павел Флоренский. Имена. Кострома, 1993. С. 15.

³ Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1984. С. 299.

давна считается, что «обманной» характер месяца проявляется отнюдь не только в погодных колебаниях, но оказывает негативное влияние на судьбу человека, на дела и занятия в мае. Отсюда — бытующие и по сие время суеверные представления о предрешенной свыше несчастливой судьбе тех, кто родился в мае, о нежелательности и даже опасности начинать в мае какие-либо серьезные дела, особенно вступать в брак.

Наш пономарь понадеялся на май, да и стал без коров¹.

В мае родиться или жениться — весь век промаяться.

В мае добрые люди не женятся.

Рад бы жениться, да май не велит. Эта поговорка имеет два значения: нельзя жениться в мае — «май обманет», предостерегает «век маяться» и — работы много, некогда думать о женьтибе.

Исключительно народной этимологией объясняется запрет 20 февраля/5 марта смотреть на падающие звезды. В этот день отмечается память преподобного **Льва**, епископа **Катанского**. Русский человек услышал в слове «Катанский» связь с глаголами «катать», «скатывать», «катиться» и приписал Льву Катанскому власть над падающими, скатывающимися с небосклона звездами. *На Льва Катанского нельзя глядеть на падающие звезды.* Еще в середине XIX в. Сахаров писал:

Истари ведется на Руси предание, что в этот день не должно смотреть на падающие звезды с неба. Худая примета заляжет на душу того, кто завидит падающую звезду; она предвещает неизбежную смерть ему или кому-нибудь из его семейства².

За всем этим стоит, естественно, народное представление о звездах, вера в то, что звезды неразрывно связаны с судьбой человека (ср. известное выражение «чья-то звезда закатилась»), оказывают влияние на «земные» события и дела, что звезд на небе столько, сколько людей на Земле, что при рождении ребенка на небе зажигается звезда, и т.д. Однако приуроченность запрета смотреть на падающие звезды именно ко дню Льва Катанского объясняется не иначе как народной «расшифровкой» именованного святого.

Отчасти так же обстоит дело с празднованием 11/24 мая **Обновления Царьграда**. В православном месяцеслове

¹ Примеры, выделенные курсивом, как правило, являются весьма распространенными, зафиксированы в разных источниках, известных в разных регионах.

² Сахаров И. П. Народный дневник // Сказания русского народа, собранные И. П. Сахаровым. М., 1989. С. 245.

праздник этот напоминает о важном событии в церковной истории: перенесение в 330 г. императором Константином столицы Римской империи из Рима в новый, христианский столичный город — Константинополь. В народе день понимался как «празднование в честь града», который нередко мог в одночасье уничтожить труд земледельца; «и потому поселяне молебствуют, обходят с иконами свои поля, прося Бога об избавлении от разрушительного действия грозного врага, названного, по убеждению их, царем вследствие могущественной силы его» — утверждалось «Тамбовскими губернскими ведомостями» (1864 г. № 16). Вероятно, это было достаточно распространенным убеждением, разделяемым всеми восточными славянами. На Обновление Царьграда запрещалось работать: *На Царя Града не работай, чтобы град не побил полей; На Царя Града хлеба не сей, чтобы не выбило градом.* По словам А. С. Ермолова, подобное поверье «не имеет ни малейшего основания и возникло оно единственно вследствие неправильного понимания народом слова *Царьград...*»¹ Убедительно объяснил такое направление мысли русского крестьянина И. П. Калинин:

Простым нашим людям не понятно само значение церковного праздника обновления Царьграда, и не удивительно потому, если по звуковому сходству в представлении народном Царьград или город смешался с Царь-градом или просто градом, физическим явлением, и таким образом праздник обновления Царьграда сделался праздником умилостивления царя (повелителя) града².

На 27 мая/ 9 июня приходится день мученицы **Феодоры** девы. К нему приурочены запреты, связанные с мусором: *На Федоры не метут из избы сора; На Федору не выноси из избы сору.* Интересно замечание к этому наставлению Ермолова:

Хотя, очевидно, что эта поговорка не может иметь никакого основания и сложена только ради рифмы, бабы остерегаются в этот день мести избу³.

Безусловно, Ермолов прав в той части своего замечания, что ко дню мученицы Федоры мусор привязан лишь формально,

¹ Ермолов А. С. Всенародный месяцеслов. Народная сельскохозяйственная мудрость в пословицах, поговорках и приметах. СПб., 1901. Т. 1. С. 269.

² Церковно-народный месяцеслов на Руси И. П. Калинского. СПб., 1877. С. 140.

³ Ермолов А. С. Всенародный месяцеслов... Т. 1. С. 280.

на основании рифмы «Федора — сора». С другой стороны, для традиционной культуры характерно особое отношение к мусору, наличие строгих правил обращения с ним и запрета выносить мусор в определенные дни или при определенных обстоятельствах. Объясняется это тем, что мусор, как своеобразный «прах» дома, в верованиях и магии славян являлся необходимым атрибутом всякого жилища, ибо считался вместилищем душ предков, он также, по народному мнению, способствовал плодородию и плодовитости. Так, запрет подметать и, особенно, выносить мусор на Святках, на Ивана Купалу и в некоторые другие дни объясняется, очевидно, присутствием в это время в доме душ предков. Это делалось и для того, чтобы не вымести богатство, ради защиты от волков и пр. Сегодня традиция сохраняется, хотя совершенно не привязанная ко дню Федоры и мотивированная несколько по-иному, но опять-таки с использованием рифмы: *Не выметай сор из избы, пока человек не вышел и не дошел до места — ссориться будешь, накличешь сору.*

10/23 мая — день апостола **Симона Зилота**. В народе имя апостола раскрывалось, исходя из созвучных слов русского языка. В нем слышался намек на золото и тогда возникал образ золотой пшеницы, либо виделась какая-то таинственная связь с золотом земли, т. е. кладами. Угадывалось и обозначение силы (**Симон Зилот**), и скрытое напоминание о некоем зле, соотносимом с зельем, золотом и кладами. Поэтому наряду с советом: *Сей пшеницу на Симона Зилота — родится, аки злото*, в некоторых черноземных районах считалось, напротив, грехом работать на земле, поскольку земля в этот день именинница и ожидаемый от нее урожай (золото пшеницы) может при нарушении запрета обернуться злом. Калининский, опираясь на сведения из разных мест России, писал:

Поселяне наши, желая достойно почтить именинницу, не берутся в этот день ни за какую земляную работу, не пахут, не боронят, не роют и особенно оберегаются вбивать в землю колья, чтобы не нарушить ее покоя¹.

Зато в южных губерниях предпочитали заниматься сбором разного зелья: *На апостола Симона копают коренья на зелья*. Запрет работать в день апостола Симона, в самый разгар весенней страды, породил и шуточные, сатирические приговорки, вроде следующих: *Нынче Симона-Гулимона лентяя пре-*

¹ Церковно-народный месяцеслов на Руси И. П. Калининского. С. 139.

подобного; *Нынче Симоны, завтра Гулимоны, а там по кабакам крестный ход*¹.

21 мая / 3 июня — день памяти равноапостольного царя Константина и матери его **царицы Елены**. В календаре русского земледельца он был ознаменован заботами о льне — наступало время сева этой культуры. И само имя царицы — Елена, в просторечии *Олёна, Алёна*, по мысли земледельца, как нельзя лучше соответствовало переключению внимания на лен (замечательный пример звукописи, использовавшийся и в приговорках этого дня: *Сеют лён у семи Алён* и т. п.). При этом в одних регионах день считался наиболее благоприятным для сева льна, в других — запрещалось приступать к севу. Из одной и той же Новгородской губернии получены прямо противоположные сведения: в некоторых местах Валдайского уезда принято «на Олёну сеять лён», даже «если другие работы препятствуют сеянию, стараются по крайней мере положить начало этому делу, хоть горсть льняных семян бросить в землю»². По материалам Д. К. Зеленина, в других уездах «в день святых Константина и Елены лён нельзя сеять — посеянный в этот день лён закоснеет, то есть не вырастет»³.

Та же противоречивость (рекомендация или запрет) наблюдается в отношении многих дней календаря, например, 13 / 26 июня — дня памяти мученицы **Акилины**, которую в народе называли *Акулиной-гречишницей*. Если в одних местах обязательно начинают (или кончают) посев гречихи, то в Курской губернии на Акулину запрещено было работать из уважения к святой, которая в благодарность одарит хорошим урожаем гречихи.

Расширение значения слова, перенос названия праздника, события или имени святого из области церковной лексики и терминологии в бытовую с помощью подбора однокоренных, созвучных слов не единожды встречается в народном календаре. Так, день **Зачатия праведной Анной Пресвятой Богородицы** (9/22 декабря) празднуется беременными женщинами, что прежде всего выражается в соблюдении ими поста, а также в запрете в течение суток приниматься за какую-либо существенную работу, особенно *начинать* что-то делать.

29 августа / 11 сентября — **Усекновение главы Пророка, Предтечи и Крестителя Господня Иоанна**. На Руси и в

¹ Рыбникова М. А. Русские пословицы и поговорки. М., 1961. С. 49.

² Новгородские губернские ведомости. 1854. № 7.

³ Зеленин Д. К. Из быта и поэзии крестьян Новгородской губернии // Живая Старина. 1905. Вып. 1–2. С. 10.

России последняя страница жизни Иоанна Предтечи была не просто хорошо известна, она всегда эмоционально переживалась и породила массу апокрифических пересказов. Имена Иродиады и Саломии стали нарицательными обозначениями женского коварства, злодейства. Не случайно иродиадами или дочерьми Ирода называли 12 лихорадок. День, когда церковь и весь православный люд вспоминают трагическое событие — Усекновение главы Иоанна Крестителя, отмечался строгим постом. Причем пост этот имел свои особенности: нельзя было употреблять в пищу яблоки, картофель, капусту, лук, арбузы, ягоды, орехи, то есть все то, что имеет круглую форму и хотя бы отдаленно напоминает голову. В этот день ничего не варили. Также считалось грехом брать в руки нож и резать что бы то ни было. Существовал строгий запрет на веселье, особенно на песни и пляски, ибо именно плясками и пением дочь Иродиады выпросила отрубить голову Иоанну Крестителю. *«Круглого не едят, щей не варят (кочан напоминают голову); «На Предтечу не рубят капусту, не срезавают мака, не копают картофеля, не рвут яблоков, не берут в руки косаря, топора, заступа»*, — отмечал как общерусское явление В.И. Даль в сборнике пословиц. Говорили, что если в этот день резать капусту, то из нее непременно потечет кровь. Если же кто-то нарушит запрет и съест что-либо круглое, у него весь год будет болеть голова. Во многих местах можно было услышать рассказ о том, как одна женщина в день Усекновения главы Иоанна Предтечи срубила капусту, когда же она внесла кочан в дом, то увидела вместо кочана капусты голову своего ребенка.

Имя святого могло ассоциироваться с разными словами родного языка, соответственно и приметы, наставления, советы, в том числе и запреты, мотивированные тем или иным прочтением имени, касались разных сторон жизни крестьянина. Яркий пример — осмысление имени **Конон**. 5/18 и 6/19 марта отмечают четырех святых Кононов, внесших свою лепту в утверждение и распространение веры в Христа и пострадавших за это. Конон — в переводе с греческого означает «трудящийся». В житии одного из одноименных мучеников, жившего в III в., сказано: он «оград себе добр устрои и сея зелия и пищу от того себе имяше», что послужило основанием для русских переводчиков назвать этого Конона «градарем», «оградителем», «огородником». Такое определение закрепилось и в отношении других Кононов. В дни их памяти советовали: «Хотя бы <...> была и зима, начинай пахать огород, и ты только почни в этот

день, непременно огород будет добр, и овощу будет много»¹. Хозяйственно-трудовой распорядок крестьянина, опирающийся на народный календарь, возвел этот совет в правило, по которому в день Конона-градаря непременно следовало начинать вскапывать гряды в огороде: «*Конон на огород позвал*». На Русском Севере, вероятно, потому, что здесь еще было холодно и вскапывать огород невозможно, Конон-градарь ассоциировался с другим понятием, созвучным наименованию святого, а именно с *градом*. Так возник местный запрет: в день Конона-градаря «не следует брать в руки ни вил, ни граблей, иначе летом хлеб будет побит градом» (вятск., пермск.)².

На Левобережной Украине, по свидетельству О. Воропая, имя святого связывали со словом «конь», и те, кто любил коней, шли в шинок и там пили горилку за святого Конона, чтобы кони «брикали». Говорили, что святой Конон был «всем конюхам конюх: кони у него были такие, что самого святого Илью в огненной колеснице по небесному мосту возили». Сильно напиваться в этот день строго запрещалось, так как считалось: кто напьется пьяным, «того кони поносят»³.

22 мая / 4 июня в православном месяцеслове значится днем мученика **Василиска**. В народном календаре к этому дню приурочен запрет: *На Василиска не паши и не сей, а то уродятя одни васильки*. Внимание к василькам вызвано созвучием названия цветка и имени Василиск. Разумеется, существовали и другие причины такого сближения, вернее, они как бы подтверждали связь васильков и Василиска. Заметим, что *василек*, как и *базилик*, *Василиск*, *Василий* этимологически восходят к греческому βασιλευς «царь», βασιλικος «царский, царственный». Однако это, во-первых, было совершенно не известно простому крестьянину, во-вторых, его больше занимало другое сходство — с Василиском. Дело в том, что у русских (правда, в меньшей степени, чем у южных и западных славян) существовало представление о Василиске как чудовищном змее, на голове которого гребень в виде диадемы, который способен взглядом или дыханием убивать все живое — от травы до человека. Бойтся Василиск лишь зеркала (своего в нем отражения) и крика петуха. Качества книжного по происхождению (из средневековых латинских бестиарий; рукописных азбук-

¹ Церковно-народный месяцеслов на Руси И. П. Калининского. С. 109.

² Черепанова О. А. Мифологическая лексика Русского Севера. Л., 1983. С. 40.

³ Воропай О. Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис. Т. 1–2. Мюнхен, 1958. Т. 1 (репр. изд.: Киев, 1991). С. 236.

ников и пр.). Василиска сближают его с немилостивым Касьяном, на него тоже распространяется понятие «плохого, опасного» времени. Образ завораживающего своим взглядом Василиска, благодаря ассоциативной звуковой связи, в какой-то мере был спроецирован в представлениях крестьян на васильковый цвет, тоже завораживающий, бездонный, всепроникающий. Соответственно, Василиск и васильки оказались связаны и по этому признаку. Кроме того, запрет этого дня опирался на то, что василек — сорное растение, близкое к репейнику и чертополоху. Как правило, он встречается в посевах ржи, среди спеющей пшеницы. К нему применимо редкое сочетание «красивый сорняк», он радует глаз и по-своему украшает нивы, но, бывает, вытесняет, «глушит», как говорят в народе, зерновые культуры. По народной логике, чтобы этого не случилось, надо соблюдать запрет на обработку полей в день Василиска.

Конец июля — начало августа в средней России богаты грозами. Поколения русских хлебородов на себе испытывали силу и мощь грозной стихии, когда в мгновение ока сгорал собранный урожай. Опасаясь громовых разрядов и молний, крестьяне обращались за помощью к святым, покровителям сезона летних гроз. **Паликопна, паликоны, полики** — вот обычные определения некоторых святых этого периода. В череду «грозных» праздников входили: 20 июля / 2 авг. — день грозного Ильи Пророка, 22 июля / 4 авг. — Мария Магдалина («громовый день»), 24 июля / 6 авг. — Борис и Глеб — Паликопна, 26 июля / 8 авг. — Пантелеймон-Палей. Все перечисленные дни отмечены в народном календаре запретом работать в поле (и это в самую страду!).

Связь Ильи-пророка с огнем, грозой, молнией лежит на поверхности. Не столь очевидна она в случае с Борисом и Глебом и с Пантелеймоном.

Здесь не обошлось без процесса развертывания имени в мотив или сюжет согласно законам народной этимологии. Воспринимаемое на слух созвучие *Глеб* и *хлеб* расценивалось людьми традиционной культуры как родство слов и идей, стоящих за ними, и порождало сюжет, ритуал, по-разному реализующаясь в текстах, действиях, верованиях, запретах. Этимологизация имени Бориса (борона, боронить, оборона, борьба) давала не меньше поводов для осмысления его в качестве покровителя нивы и шире — полевых работ, а также защитника-воина. Не последнюю роль в связывании Бориса и Глеба со стихией грозы и огня сыграли и произведения устной культу-

ры (легенды, духовные стихи), древнерусской словесности и иконописание, запечатлевшие образы святых братьев.

Слова *огонь* и *свет* регулярно, с большой частотностью встречаются в литературных текстах, посвященных Борису и Глебу. Например, по «Сказанию», на месте гибели Глеба, пока тело его лежало непогребенным, люди видели чудеса: «овогда бо видѣша *стѣлпъ огньнъ*, овогда *свѣци горящи* и паки пенія англьская слышааху»¹.

Текст этот, близкий летописному описанию чудес, почти «дословно» переведен на язык живописи в одном из клейм житийной иконы из Коломны, где изображены «ангелы, поющие у могилы, и столп света из солнечного полукруга прямо в грудь Глебу»². Тот же мотив обнаруживается и в духовном стихе³.

Великомученик Пантелеймон почитается православным людом как небесный целитель, покровитель и врачеватель больных. К работе в поле он, казалось бы, не имеет никакого отношения. Однако уже тот факт, что день его памяти пришелся на грозное августовское время, включило святого в число огненных небесных патронов. Разумеется, свою роль сыграл и народный вариант имени святого (Палей, Палий), отчасти, но всё же созвучный с глаголом «спалить». Потому на Пантелеймона постились и молились, чтобы охранить от молнии копны хлеба, которые еще не успели убрать с поля; полагали, что Палий может спалить двор того, кто возит в этот день копны на гумно. *На Пантелеймона грех возить хлеб и сено — Пантелеймон сожжет.*

4/17 декабря — **Варварин день**. Великомученица Варвара сполна вобрала в свой образ те смыслы, которые до настоящего времени вкладываются в понятие «варварство». Пожалуй, слишком прозрачная этимология имени святой предопределила характеристику ее как суровой, строгой на расправу, тесно связанной с болезнями, смертью, мучениями, а также с пряжей — «нитью жизни». Безусловно, строгие запреты на некоторые виды деятельности мотивировались не только «варвар-

¹ Хрестоматия по древней русской литературе XI–XVII веков. М., 1962. С. 75.

² Смирнова Э. С. Отражение литературных произведений о Борисе и Глебе в древнерусской станковой живописи // Труды отдела древнерусской литературы. XV. М.; Л., 1958. С. 318.

³ Множество других примеров см.: Некрылова А. Ф. Святые благоверные князя Борис и Глеб в русском народном календаре // Б. Н. Путилов. Фольклор и народная культура. In memoriam. СПб., 2003. С. 365–381.

ским» именем святой, но и тем, что день ее памяти выпадает на период сильных морозов (кстати, это послужило толчком к созданию глагола «варварить», «заварварить» в значении *на-слать сильную стужу, заковать льдом водоемы*). Требование отмечать Варварин день нерабочим времяпровождением вытекало и из осмысления Варвары как покровительницы женских ремесел, помощницы в родах. Так, сибирский народный календарь именует Варвару «мучильницей», почитаемой прежде всего беременными женщинами, в день ее памяти они освобождаются от любой работы¹.

Из традиционных женских занятий Варвара покровительствовала главным образом прядению. Чтобы святая не оставила своими милостями женщин-рукодельниц, последние особенно строго соблюдали в день ее памяти узаконенные традицией правила и запреты, связанные с нитью и тканью. Нельзя было в Варварин день пряхать, шить.

Широко по всему славянскому миру распространены былички о наказаниях, которым с поистине варварской жестокостью может подвергнуться женщина, проигнорировавшая запрет. Чаще всего в качестве орудий наказания выступали веретена. Считалось, что женщина-ослушница не просто выказывала непочтение святой, но наносила ей ужасную боль — нередко, по рассказам, перед нарушительницей запрета могла явиться простоволосая, гневная и страдающая Варвара, из груди которой торчали веретена: «На Варвару нэ пряхли, бо вона вэртёнами замучэна», — утверждали в Брестской области². Да и сама пряха подвергалась такому же действию: у нее или ее детей могут «скрутиться» ноги и руки: «нога завернена, топчан (ступня) криво стоить, пета (пятка) завернена боком» (Житомирская обл.)³, во многих местах зафиксированы былички о найденной на пороге дома женщины, умершей от того, что была исколота веретенами, — наказание за работу в день св. Варвары.

Опасаясь гнева святой, женщины в вепских селениях накануне праздника «прятали веретена и веревки, чтобы “не увидеть их на Варвару, иначе змеи заползут в избу”». И. Ю. Винокурова, из книги которой приведена эта цитата, сообщает, что «подобные представления были распространены

¹ Макаренко А. А. Сибирский народный календарь. Новосибирск, 1993. С. 125.

² Толстая С. М. Полесский народный календарь. М., 2005. С. 42.

³ Там же.

и у русского населения Заонежья»¹. Подтверждением служат материалы К. К. Логинова: в Заонежье прясть начинали обыкновенно с Покрова, а на Варвару великомученицу «делать это было запрещено, “чтоб не увидеть летом змей”»². Не лишне напомнить о существовании в представлениях народа магической связи веретена и змей: одна из змей так и называется — веретеница; по поверьям, веретена, не убранные на время какого-либо большого праздника или — особенно — использовавшиеся в Варварин день способны превратиться в змей.

Известна еще одна мотивировка запрета на женские работы — глаза будут запорощены на том свете. Запрет на прядение и снование распространялся на все пятницы, обычно соединяясь с почитанием Параскевы Пятницы.

Собор 1551 г., чьи постановления зафиксированы в сборнике под названием «Стоглав», осудил тех «лживых пророков», которые уверяли, будто к ним являлась святая Параскева и запрещала по пятницам заниматься «ручным делом». Однако народный культ великомученицы Параскевы Пятницы прочно держался на Руси многие века и в отдельных своих проявлениях дожил до нашего времени. Интересно, что и по отношению к слову «пятница» народные этимологи нашли подходящее слово, закрепляющее запрет на работы: *Кто в пятницу дело начинает, у того оно будет пятиться.*

¹ Винокурова И. Ю. Календарные обычаи, обряды и праздники вепсов (конец XIX – начало XX вв). СПб., 1994. С. 36.

² Логинов К. К. Материальная культура и производственно-бытовая магия русских Заонежья. (Конец XIX — начало XX в.). СПб., 1993. С. 61.

О. А. Кузнецова

Россия, Московский государственный университет

**НЕ ДЛЯ СВИНЕЙ: О НЕКОТОРЫХ
БЕСТИАРНЫХ ЗАПРЕТАХ
В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ XVII–XVIII вв.¹**

«Соловей не поет для свиней», «разбирается, как свинья в апельсинах», «со свиным рылом в калашный ряд» — в литературе и фольклоре свинья собрала целый венок мотивов, связанных с запретами. На рубеже Средневековья и Нового времени оформилась текстовая модель, на которую в течение последних столетий нанизывались подобные друг другу контексты; многие из них продолжают быть актуальными в наше время.

В средневековой книжности бестиарные образы мало соотносятся с реальными представителями фауны, — скорее, стоит говорить об отпечатке отдельно взятых свойств животного в тексте и их многослойном аллегорическом толковании. Как правило, множественность толкований обеспечивает широкий культурный контекст, в котором животное может символизировать положительное или отрицательное качество, особенно под влиянием барочной эмблематики, ее нарочито неожиданных интерпретаций. Однако есть существа, репутация которых в общих чертах склоняется в положительную или отрицательную сторону. Так, свинья в дополнение к множеству негативных оценок ее поведения наделялась превосходным музыкальным слухом, что вдохновило русского автора Симеона Полоцкого собрать пятерку животных со скверной репутацией и проиллюстрировать ими отличное владение пятью чувствами. В стихотворении «Чувство» фигурируют вепрь (Симеон использует это слово как синоним слов «свинья», «домашний кабан»), рысь (зрение), обезьяна (вкус), коршун (обоняние) и паук (осязание)². Примечательно, что в его раннем тексте («*Pięć zmysłów następują*»)³ уже разрабатывалась эта тема, но барочные контрасты были не столь обнажены: одно чувство представлялось несколькими животными, и их репутация была различной. Эмблемой музыкального слуха был

¹ DOI: 10.31860/978-5-7609-1596-2-29-42

² *Simeon Polockij*. Vertograd mnogocvĕtnyj. Koln; Weimar; Wien, 2000. Т. 3. С. 403.

³ *Симеон Полоцкий*. Вирши. Минск, 1990. С. 117.

«благородный олень», способный оценить красоту игры на лютне — в позднем варианте его сменила свинья.

Представление о свинье как нечистом животном имеет архаические корни: у разных народов через этот бестиарный образ выражается чужое, скверное, проклятое¹. В русской фольклорной традиции свинья выражает смеховое начало — например, она входит в ряд пародийных скакунов (наряду с козлом, бараном и др.). На свинье восседают лубочные персонажи: баба-яга, шут Фарнос-красный нос.



Лубки Фарнос-красный нос и Горнист-стрекулист

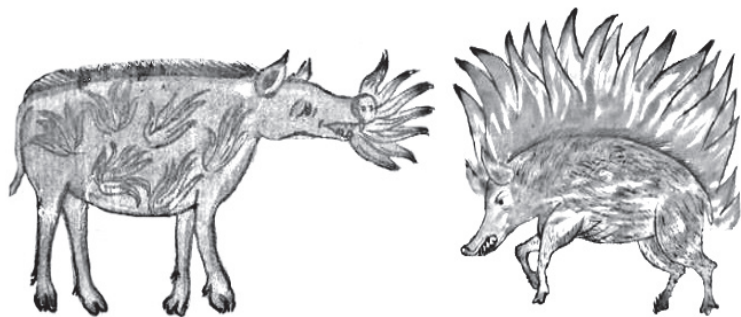
Модель с шутовским всадником оказалась подходящей для вторичного осмысления: новые подписи превращали ее в политическую карикатуру: «Австрийский горнист-стрекулист / На свинье в Вену приезжает / И о «победах» возвещает» (XX в.)².

В XIX в. создаются карикатуры на Наполеона, который в отсутствии лошадей вынужден запрячь свинью со словами: «Что делать? Знать, пришло свиную милость чтить, / Лошадок

¹ Белова О. В., Петрухин В. Я. Фольклор и книжность. Миф и исторические реалии. М., 2008. С. 208-216.

² Картинки — война русских с немцами: альбом / Изд. Ф. Г. Шилов. Пг., 1915. Л. 35.

нет — пора свиньям меня возить»¹. В поучительном рукописном тексте «Цветника» предводитель бесов также иерархически отмечен сниженным скакуном: «сидяща на свинии и величаюшася»².



*Иллюстрации к притче об адской свинье
(«Великое зеркало», «Цветник»)*

Множество этиологических легенд повествует о превращении в свинью в качестве наказания³. В XVII–XVIII вв. подобные бродячие сюжеты активно распространяются и разрабатываются в книжной культуре Руси, причем перевоплощение мотивируется тем или иным качеством животного, являясь возмездием за человеческий грех. Тема нечистоты фигурирует в сюжете о женщине, которая при жизни не исповедала грех любострастия и явилась своей дочери с назиданием в виде смрадной и горящей адским пламенем свиньи⁴

В наказание за хулу на Богородицу женщина рождает поросенка — в интерпретации Симеона Полоцкого (источник сюжета — «Magnum Speculum Exemplorum») эмблематически обозначается ее собственная скверная сущность, а также вводится образ демонического жениха: «Сама быти свиния

¹ Подарок детям в память 1812-го года: Собрание гравюр / Под ред. И. И. Терebeneва. СПб., 1814. Лист Ч [25].

² Цветник. ГАТО. Ф. 1409. Оп. 1. № 1191. Л. 42.

³ Восточнославянские этиологические сказки и легенды: Энциклопедический словарь. М., 2019. С. 368–371.

⁴ Цветник. Л. 51 об–52 об.

мерзкая душою, / и вепрь адский живяще в супружестве с нею»¹.

В христианской парадигме нечистота свиньи нередко связывается с собственно бесовским началом (ср.: Мф. 8:31–32). Но возникают и более сложные связи в сочетании с грехом, — например, празднословия. В еще одном сюжете по мотивам «Magnum Speculum» прозорливый праведник видит ангелов, сходящих к людям, которые ведут беседы «от книг», тогда как праздные болтуны отгоняют от себя ангелов, взамен которых являются адские свиньи:

Вместо же аггел вепри приходиша
сквернии зело, между ними быша.

Се же демони тамо ся явиша,
иже беседы скверныя любиа².

В «Цветнике» хрюканью уподобляется праздное болтание за столом: «ибо свиния питающийся кротит»³, а в другой его притче свинячий визг или даже вопль — «неовычный, страшный и грозный глас свиней» — призван составить малoverному представление о малой части адских мук⁴.

Один из самых устойчивых мотивов русской культуры — любовь свиней к грязи, предпочтение пребывать в ней: в «Повести об Акире Премудром» (XV в.) свинья «пошла с боярами мыться в баню, а как дошла до лужи, то и улеглась в ней, и сказала боярам: “Вы идите в баню мыться, а я хочю zde мытися”»⁵. Чаще всего этот выбор в дидактической литературе соотносится с грехом блуда: «Труден и тех путь, иже блуд творяют, / яко бо вепри в блате ся валяют, / тако и они во сквернах си тлеют, / ко аду спеют». В «Слове о рассечении...» (XVIII в.) похотолобивый человек сравнивается со свиньей, потому как она всякой грязи радуется⁶. Любопытно, что в этой рукописи свинья — единственный бестиарный персонаж, которому посвящено две иллюстрации: на первой она розоватая, а на следующей — вся в грязи, акцентируются

¹ Simeon Polockij. Vertograd mnogocvĕtnyj... 1999. Т. 2. С. 173.

² Там же. Т. 1. С. 72.

³ Цветник. Л. 171.

⁴ Там же. Л. 219.

⁵ Повесть об Акире Премудром // Библиотека литературы Древней Руси: В 20 т. СПб., 2016. Т. 3: XI–XII века. С. 54.

⁶ Слово о рассечении человеческого естества. РНБ. ОЛДП. Оп. 133. Л. 163–164 об.

клоки свисающей шерсти, словно у дикого кабана. Во многих подобных контекстах нет конкретизации греха, что создает ощущение аллегорического умолчания («Кто во скверне нечистот любит ся валяти, / не во лжу свиinieю может ся назвати»)¹ или расширительного толкования в духе барокко, как в коротком стихотворении «Мира любление»:

Сияет небо, яко чисто злато,
каляет мир сей, яко скверно благо.
Обаче небо глупо [удобь] презираем.
мир, яко благо — вефри, улюбляем².

В XVIII в. при посредничестве старообрядческой культуры в русскую словесность приходят сюжеты о семи смертных грехах, где свинья наряду со всеядным медведем символизирует обжорство, чревобесие (Gula), а символом похоти выступает козел.



*Фрагменты старообрядческого лубка
«Семь смертных грехов» (XIX в.)*

¹ *Simeon Polockij. Vertograd mnogocvĕtnyj...* 1996. Т. 1. С. 239.

² Там же. Т. 2. С. 336.

Подобная визуальная аллегория со свиньей есть и среди офортов Ж. Калло, и на многих западноевропейских гравюрах, и на старообрядческих миниатюрах, лубках. Но образцовые гравюры Gula с более сложным сюжетом часто иллюстрировали целый комплекс пороков, которые уже в дидактической литературе подавались как связанные или возникающие один из другого: на первый план выдвигалось обжорство, сопровождаемое пьянством, а на заднем плане демонстрировалось распутство.

Мода на эмблемы в XVII–XVIII вв. способствовала формированию лаконичных сюжетов, в которых эти известные многоплановые аллегории сворачивались до простой модели взаимодействия свиньи с неким «запретным плодом», а также возникновению текстовых формул в подписях к рисункам (*inscriptio*).

Прецедентным текстом, под влиянием которого вокруг свиньи формировалась группа единообразных запретов, видимо, был евангельский афоризм о рассыпании бисера (то есть жемчуга) под ноги свиньям (Мф. 7:6). Это один из самых часто воспроизводимых библеизмов, попавших в ранние сборники пословиц, в стихи («не съшь бисеру перед свиньями, да не попрут ево ногами»¹; «не сыплите бисер пред свиниями, / да не попрут их ногами»²; «Бисер под ноги вепром посыпает / неблагодарным кто благо творяет»³). В русской культуре жемчуг так и остался жемчугом, тогда как в Вульгате фигурирует слово «*margaritas*» («*neque mittatis margaritas vestras ante porcos*») — ср. известный на Руси сборник слов Иоанна Златоуста «Маргарит». Постепенно в европейских языках слово приобрело расширительное цветочное значение, благодаря чему мы можем видеть на иллюстрациях фламандских поговорок людей, рассыпающих перед свиньями розы (например, в работе Питера Брейгеля Старшего «Двенадцать пословиц»: «*Die stroyt die rosen voor de vercken*»)⁴.

В эмблематических сборниках свиньям стали предлагаться цветы в широком смысле, прогулки по саду, благоухание душицы или майорана. Сюжет о невежественном персонаже посреди цветущего сада сближает свинью с лягушкой (ср.

¹ Симоны П. К. Старинные сборники русских пословиц, поговорок, загадок и проч. XVII–XIX столетий. Спб., 1899. Вып. 1. С. 124.

² Виршевая поэзия (первая половина XVII века) / Сост., подгот. текстов, вступ. ст. и коммент. В. К. Былинина, А. А. Илюшина. М., 1989. С. 291.

³ Simeon Polockij. Vertograd mnogocvĕtnyj... Т. 1. С. 87.

⁴ Нидерланды. Антверпен. Музей Майера ван ден Берга.

стихотворение Симеона Полоцкого «Лихоимство», восходящее к раннехристианским толкованиям). Формально подписи к эмблемам могли не содержать сурового запрета и комментировать изображение в учливой манере, но культурный фон и общая контекстуальная традиция не позволяют сопоставить лирические восклицания типа «Не для меня сады цветут, раскинет роза цвет душистый» с назидательными: «Не для тебя испускаю благоухание», «Non tibi spiro», «Они не подходят друг другу», «Не вовсе мирятся».



Эмблемы из сборников «Символы и эмблемата» (1705), «*Emblemata ex re herbaria*» (1590), «*Emblemata ex animalibus quadrupedibus*» (1595)

Впрочем, текст может быть весьма категоричен, хотя смысловые оттенки колеблются от интереса недостойной свиньи к ценности или невежественного безразличия до полного неприятия: «Не для тебя испускаю благоухание. Майоран, вепрем обоняемый. Не твоим ноздрям дух. Держись подалеже, свинья, — говорит он <...> ибо запах у него нежнейший, свинье же этот запах весьма неприятен»¹. Категорическая несовместимость свиньи с чем-то прекрасным, независимо от реакции животного, согласуется с барочной парадоксальностью трактовок. Тем более интересны смысловые наращения вокруг эмблем: возможность для свиньи вдохнуть благоухание майорана интерпретируется как символ фортуны, которая расточает свои блага перед недостойным, а свинья среди цветов — символ тупицы в библиотеке.

Итак, запрет не может быть отменен даже в результате смены персонажем модели поведения — он становится формулой. В XVIII–XIX вв. на нее нанизываются новые подобные образы, выражающие неодобрительное отношение к тому, чтобы свинья прикасалась к ананасу, апельсину и другим изысканным кушаньям, а в конечном счете даже к калачам (в качестве альтернативы «суконному рылу»). У часто цитируемого в литературе афоризма «разбираться в чем-либо как свинья в апельсинах» нет убедительного литературного источника, зато с XVIII в. известны подобные высказывания об ананасе: «тот ананас не про вас», «свинным рылом ананасы нюхает». Стоит заметить, что в европейской эмблематике апельсиновые цветы и деревья символизировали добродетель, благочестие, богатство.

¹ *Махов А. Е.* Эмблематика. Макрокосм. М., 2014. С. 350.



Эмблема из сборника «Devises héroïques» (1557)

К констатации непригодности для свиньи прекрасных вкусов, зрелищ и запахов добавляются мотивы с осязаемыми предметами. В поучительных текстах средневековой Руси свинье не советуют предлагать драгоценности: золотое кольцо или золотые сережки. Подобным образом молодой петушок из басни не способен оценить найденный им алмаз или жемчуг, но применительно к свинье эта аллегория обычно раскрывается в контексте злых и вздорных жен — именно так, как было задано библейской Книгой Притчей Соломоновых (Притч. 11:22). Этот тезис о сходстве безрассудной красавицы и свиньи с золотым кольцом в носу стал основой для рассуждений средневековых проповедников.

Подобный текст со ссылкой на Василия Великого был использован даже в качестве комментария к лубочным картинкам: «Яко же златым и драгим сергам у свинии в ноздрех быти неприлично и странно, тако и жене злоумней и похабней доброта личная»¹. Симеон Полоцкий применил известный мотив к порицанию ленивых и праздных: «Аще в нос колце даси вепрю злато, / обаче рьет кал и смрадно блато»².

¹ Русские народные картинки: Атлас / Собрал и описал Д. А. Ровинский. СПб., 1881. Т. 3. № 784.

² *Simeon Polockij*. Vertograd mnogocvĕtnyj... 2000. Т. 3. С. 553.



Фрагмент гравированного листа
 «Слово Василия Великого о злобах женских» (XVIII в.)

Эта модель продолжает разрабатываться и усложняться в Новое время, но свинья таки и остается маркером категорической несовместимости с каким-либо благом. На гравированном листе (адаптации западноевропейского образца) с жанровым названием «Притча жития человеческого» изображены задремавшая пряжа и прядущая вместо нее мать-свинья. Левую часть композиции занимают поросята, которые демонстрируют все стадии обработки льна и прядения: трепят, мнут и чешут лен, мотают нитки¹.

¹ Благодарю за подробную консультацию Е. И. Соколову.



Гравированный лист со свиньями-пряжами

Близкая к этому листу голландская гравюра не содержит многих элементов, которые, вероятно, попали на русский лубок из прямого источника (извивающаяся рама для надписи, городская стена и др.).

Два поросенка в верхней части картинке (с трепалом и со ступой), видимо, не были предусмотрены изначальной композицией, но для европейских гравюр характерны подобные вариации с размещением персонажей. Русский стихотворный текст, скорее всего, является переводом неустановленного источника (содержание стихов под голландской гравюрой совершенно иное). Он прямо отсылает к мотиву бисера перед свиньями, причем аллегорической трактовкой бисера становится «драго дело», а лентяй, отдавший его работающим свиньям, сам уподобляется свинье. Персонажи меняются местами, как и принято в сатирических картинках о «перевернутом мире», к которым относятся прядущие свиньи (the spinning sow) — популярный в Европе Средневековья и Нового времени мотив. В России самый известный цикл подобных гравюр — «Бык не захотел быть быком, да и сделался мясником», однако свинья за прялкой не включена в этот лубок и не была узнаваемым сюжетом. Интерпретация зрителем картинке «Притча жития» едва ли выходила за рамки текста под ней.



Фрагмент лубка «Бык сделался мясником» (XVIII в.)

Закон перевернутого мира не возвышает животное, занявшее в сюжете иерархически более значимое место человека. И даже в тех случаях, когда свинья не режет мясника, не нападает на оленя, а выполняет чужую работу, она не получает положительной оценки, потому что к ней попадает запретное. Как свинье неестественно пряхсть, так и прядущий не должен становиться свиньей и пренебрегать правильными ценностями.

Сходный мотив переорачивания при отсутствии переоценки актуализируется в Притче о блудном сыне, очень популярной на Руси во второй половине XVII в. Эпизод со свиньями (Лк. 15:15–16) — один из самых цитируемых при обращении к притче как текстами, так и визуальной культурой вплоть до XX в.



Фрагмент лубка «Притча о блудном сыне» (XIX в.)

На лубках с соответствующей сценой блудный сын изображался среди стада свиней в одежде пастуха и с рожком вместо посоха (пресловутые рожки — плоды рожкового дерева, хорошо известные древнерусским книжникам по переводным хроникам и житиям — вызвали живой интерес при освоении сюжета народной культурой и, возможно, вторично осмыслялись). Сама по себе непрестижность занятия свинопаса устойчиво связывается с нищетой, потерей материальных благ, что выражается во множестве источников, например, в шуточном проклятии: «Кто сию тетрадь может украсти, то<t> будет за морем семь лет свиной пасти»¹. Но сюжет евангельской притчи еще острее, и эпоха Раннего Нового времени вполне восприняла эту аллегорию: человек оказывается хуже свиней, их трапеза слишком хороша для него.

Эмблематическая свинья — неразборчивое и в целом порочное животное, она не может сделать правильный выбор,

¹ Сборник XVIII в. РГБ. Ф. 299. № 11. Л. 35 об.

а потому ей не следует предлагать различные ценности. Если же свинья завладеет этими ценностями, то усилия и ресурсы будут потрачены даром, и нарушится справедливый миропорядок, возникает перевернутый мир, который при всей его занятности не вызывает симпатии у человека XVII-XVIII вв. Ни в одном из приведенных контекстов, несмотря на широкий временной охват, свинья не является персонажем в современном понимании. Подобно действующему лицу средневековой басни, она не делает выбор, не наделяется психологическими чертами, не должна вызывать сочувствие зрителя или читателя. Как и многие животные образы, свинья лишь единица в языке аллегорий. Отголоски этой модели звучат в современных языковых конструкциях и более сложных художественных системах.

И. А. Лобакова
Россия, Институт русской литературы
(Пушкинский Дом) РАН,
Санкт-Петербург

**МОЖНО ЛИ НАРУШИТЬ ПАТРИАРШИЙ ЗАПРЕТ?
ИЗ ИСТОРИИ ПОЧИТАНИЯ
ВОЛОГОДСКОГО ЗАТВОРНИКА
В ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XVII — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ
XVIII ВЕКА**

Джеймс Э. Фруд в своей двенадцатитомной «Истории Англии от падения Уолси до поражения испанской Армады», изданной в 1856–1870 гг., о жизни в Средние века писал: «между нами и прошлым лежит бездна, через которую ни одно перо не перекинет мост; наши предки не могут прийти к нам, а наше воображение лишь слабо проникает к ним»¹. Безусловно, существующие представления о событиях прошлого основаны на фактах, которые их современники сочли важными для упоминания, в той причинно-следственной связи, которую они усматривали, и в рамках тех стилистических правил, которые считали подобающими при их изложении. Эта историческая и культурная дистанция наиболее очевидна в литературных памятниках, для постижения смысла которых необходимы обширные комментарии (лингвистический, персональный, реально-исторический, предметный, литературный).

В этой связи особое значение приобретают произведения, которые традиционно относят к документальному жанру. Они позволяют обнаружить черты уклада *повседневной* жизни как официальной (государственной и церковной), так и частной. Очевидно, что наиболее многообразный и значительный по объему материал представляет корпус сведений о жизни Руси в XVII в. Многие документы этого времени уже изданы, а публикация новых, обнаруженных исследователями, позволяет выявить черты реальной действительности в сведениях о семейных отношениях, монастырских традициях, государственных правилах. При этом, как уже отмечалось, существует некоторое несовпадение между правовыми определениями и теми обычаями, которых придерживались люди в своей повседневной деятельности.

DOI: 10.31860/978-5-7609-1596-2-43-51

¹ *Froude James A. History of England from the Fall of Wolsy to Defeat of the Spanish Armada. London, 1856. Vol. 1. P. 62.*

В частности, в Средние века в православной церкви ни процедура канонизации, ни характер почитания святых не подвергались такой тщательной и детальной регламентации, как в церкви католической. Условия причисления к лику святых были сформулированы лишь в XIX в. Профессор церковного права Е. Н. Темниковский предложил свое объяснение того, каким образом на Руси складывался культ святого:

Слава святой жизни того или другого подвижника не умирала вместе с ним; благочестивый подвижник <...> становился предметом народного чествования, сначала, быть может, в сравнительно незначительном районе, который с течением времени мог расширяться. Таким образом являлся культ святого. К нему постепенно присоединялись и церковные власти, прежде всего местные, затем иногда и центральные, соответственно с тем, как широко распространялся культ святого. Присоединение церковных властей к народному культу, давшее последнему официальное значение, не было каким-либо формальным актом в роде современной канонизации, а совершалось постепенно¹.

Однако необходимо уточнить, что почитание монастырского подвижника могло развиваться иначе: в этом случае наибольшую заинтересованность в упрочении его культа проявляла сама обитель. «Свой» святой в известном смысле освящал своим присутствием и сам монастырь, и его устав, и всю братию, поддерживая стремление паломников поклониться местнотимому святому, что способствовало упрочению материального положения монастыря. Официальная церковь не спешила признавать этих новых подвижников, что не мешало прибегать к их помощи жителям близлежащих деревень, сел и городов.

В области культа святых можно различить два фактора, находящиеся в постоянном взаимодействии: с одной стороны — народ с неудержимым стремлением воздавать религиозное почитание лицам, отличавшимся по его, народному убеждению, святой жизнью, с другой — церковную власть, ставившую границы этому народному стремлению <...>. Иногда народ воздействовал на епископов прямо принудительно, и последние подчинялись голосу народа; <...> чаще бывало, что превозмогала церковная власть и ей удавалось устранить уже начавшийся культ умершего².

¹ Темниковский Е. [Н.] К вопросу о канонизации святых. Ярославль, 1903. С. 19.

² Там же. С. 68.

Устойчивую традицию местного почитания святого Е. Н. Темниковский считал компромиссом между этими двумя сторонами. Велика роль в упрочении местного культа епархиальных архиереев, разделявших как религиозные чувства своих прихожан, так и не оставлявших без внимания вопросы материального характера.

Однако к последней четверти XVII в. официальные церковные власти устанавливают своего рода мораторий на расширение сонма общерусских святых. В этой связи безусловного внимания заслуживает случай прямого нарушения патриаршего запрета, получивший письменную фиксацию

Именно такой запрет содержит комплекс документов, связанных с историей почитания Галактиона Вологодского¹, затворника, принявшего мучительную смерть от рук разбойников, входивших в один из отрядов гетмана Я. К. Ходкевича, который захватил Вологду 22–25 сентября 1612 г. Житие Галактиона было составлено почти 30 лет спустя после смерти подвижника, поскольку первое из его посмертных чудес датируется 1641 г. Житие затворника написали по повелению архиепископа Варлаама, узнавшего от горожан о подвигах основателя Галактионовой пустыни, позже получившей название Знаменского Духова монастыря. С середины XVII в. вологодские иерархи предпринимали неоднократные попытки добиться признания Галактиона общерусским святым².

Один из этапов деятельности в этом направлении нашел отражение в сборнике-конволюте XVII–XIX вв. из собрания П. И. Савvaitова (современный шифр: РНБ. Ф. I. 778). В нем объединены разножанровые материалы: жития неканонизированных святых разного времени и подготовленный к публикации в XIX в. устав XVI в. Иосифо-Волоколамского монастыря, «не дозволенный» Синодом к печати. Все эти произведения были написаны на бумаге различного формата, разными почерками. Первым в этой подборке оказался список 1690-х гг. «Изречения» патриарха Адриана 1691 г. «противу челобитья игумена Авраамия <...> с братиею», которое было подано в 1690 г. Текст этого «Изречения» впервые был опубликован

¹ См.: *Лобакова И. А.* Галактион Вологодский: официальный запрет и местное почитание (по материалам 1747 г. в Вологодском архиве) // ТОДРЛ. СПб., 2017. Т. 65. С. 326–350.

² См.: *Малинина Н. Н.* Новые данные о вологодском летописце Иване Слободском // Вестник церковной истории. 2007. № 2 (6). С. 223–234; *Лобакова И. А.* Житие Галактиона Вологодского: к истории текста памятника // ТОДРЛ. СПб., 2019. Т. 66. С. 234–284.

И. А. Бычковым в его Описании рукописей П. И. Савваитова¹. В названии списка «Изречения» уже содержится недвусмысленный отказ в просьбе вологжан: «О совершени^и мнимыхъ (выделено мною. — И. Л.) святыхъ и чудотворцехъ вологодскихъ».

Давая свой ответ, кир Адриан привел доводы несохранившейся челобитной Авраамия с братией: «яко просияша внутрь и окрест Вологды-града чудесы преподобный отец Герасимъ, и преподобный Галактионъ, и Игнатий, и мощи ихъ нетл^инны и чудеса сотворяють недугующымъ многая, чтобы их свид^ительствовати, и церковною честию и п^ониемъ, яко сущих чудотворцевъ почествити и прославити» (л. 1–1 об.). Далее патриарх, опираясь на содержащиеся в челобитной описания, привел свои доводы: «и Галактионъ, и Герасимъ какова чина в мир^е быша, и како пожиша, и в кая л^ита, изв^естия совершеннаго н^есть, точию обр^атается не в подлинность же <...> А Галактионъ, де, в монашест^ве скончался в литовское разорение въ л^ито 7121-е и лежитъ под спудом на Вологд^е за посодом въ Духов^н монастыр^е, что называется Галактионова пустыня, и в теплом храм^е Знамения пресвятыя Богородицы на с^еверной стран^е во углу. Над гробом ли поставлена гробница и в возглавии той гробницы его, Галактионовъ, стоит образъ» (Л. 2). Упоминание гробницы и образа Галактиона свидетельствует о том, что к 1690 г. местный культ святого уже сложился, и почитание затворника поддерживалось, по крайней мере, двумя элементами визуальной репрезентации².

Далее из текста «Извещения» становится очевидным, что патриарх Адриан усомнился в достоверности присланных ему записях о посмертных чудесах: «Суть же писана н^екакая ихъ и чудеса, а правд^а, по приличности, мало сходны и достов^еритися совер^шенно нечимъ <...>. Над к^рмъже быша

¹ См.: *Бычков И. А.* Описание собрания рукописей П. И. Савваитова, ныне принадлежащих Императорской Публичной библиотеке. СПб., 1900. Вып. 1. С. 36–39. «Изречение» цитируется по рукописи, номера листов указаны в тексте статьи в скобках.

² Наиболее разработана эта проблема в исследованиях А. Г. Мельника. См.: *Мельник А. Г.* 1) Монастырские приходно-расходные книги XVI в. как источник по истории почитания русских святых // Проблемы источниковедения. М., 2010. Вып. 2 (13). С. 227–229; 2) Культы святых в общественной жизни Руси середины — второй половины XV в. // ТОДРЛ. СПб., 2014. Т. 63. С. 58–67; 3) Визуальная репрезентация культа святого Кирилла Белозерского в основанном им монастыре в XV — начале XVII в. // ТОДРЛ. СПб., 2016. Т. 64. С. 365–374.

якобы цѣлбы от нихъ (писаны имяны) — во градѣ Вологдѣ и индѣ, никтоже казася налице» (Л. 2). Следует заметить, что приведенный довод может лишь озадачить: в 1690-х гг. надежда обнаружить живыми людей, исцеленных у гроба Галактиона в 1640-1650-х, свидетельствует, на наш взгляд, о неоправданном оптимизме.

Два обстоятельства вызывают особое неприятие патриарха Адриана: «пришедше люди в монастыри ихъ, поють по них панихиды и молятъ о них Бога, а они, будто, цѣлятъ. И съ гробовъ емлютъ землю, и мешаютъ съ водою святою, юже пьютъ, святятъ в церкви, и тѣмъ болезненныя вреды мажутъ, и пьютъ, и цѣлбы приемлютъ. И в чудесахъ же писано, что они кому являлися во снѣ, и посылали, кто гдѣ лежитъ в монастырѣ, и повелѣвали все по них панихиды пѣть приходящымъ (курсив мой. — И. Л.). А в чину панихиды прошение творится, чтобъ лежащему Господь даль оставление грѣховъ, а не пришедшему цѣлится здравие каковое» (Л. 2).

И затем в послании патриарха достаточно жестко сформулирован запрет: «Сего ради наша мѣрность таковая смотревше, из земли мощей ихъ (сице и суть чии-либо в тѣхъ мѣстѣхъ) взимати не повелѣваемъ, такожде и прославляти в церкви яко совершенныхъ, мнимыхъ чудотворцевъ пѣнием, и почитанием, и на иконахъ изображати возбраняем, зане в незнании почитати не подобает (курсив мой. — И. Л.), и святители они подлинно — неизвѣстно, и в церкви святѣй о томъ нужды нѣсть, <...> вновь торжество мученикомъ и прочимъ святымъ не сотворяти, яко Церковь святая исполнена и довольствена во всемъ святыхъ пѣснопѣнми» (Л. 2–2 об.).

Таким образом, сохранившийся документ свидетельствует о прямом недвусмысленном запрете патриарха почитать Галактиона как святого (изображать на иконах, чтить место захоронения, создавать Службу, прославлять в Житии, записывать его чудеса, поддерживать традицию паломников брать персть с гроба и ждать исцеления от болезней).

Однако в 2017 г. в научный оборот был введен текст Записки о состоянии гробницы Галактиона Вологодского в 1747 г. (ГАВО. Ф. 496. № 1668. Л. 40–43)¹. Она была составлена во исполнение Указа императрицы Елизаветы Петровны. Согласно этому Указу членам специально созданных комиссий вменено в обязанность подать записки о состоянии гробниц

¹ Лобакова И. А. Галактион Вологодский: официальный запрет и местное почитание... С. 337-339. Цитаты из Записки приводятся по этой публикации, страницы указываются в скобках.

святых в епархиях империи. Благодаря тексту обнаруженной Записки становится очевидным, что запрет патриарха был оставлен без внимания братией Галактионовой пустыни (Знаменского Духова монастыря).

Во-первых, согласно тексту Записки, гробница святого была богато украшена: «В той церкви (Знамения Богородицы. — *И. Л.*) северной страны у церковной стены за лѣвымъ крылосомъ в церковномъ деревянномъ помосте на подпешномъ фундаменте утвержена деревянная, столярного дѣла, гробница, подобна раке, безо дна. Выкрашена голупцомъ (светло-синим цветом. — *И. Л.*), обложена з дву стран рѣзбою и флямомъ, а рѣзба и флямъ золочень» (337). Здесь же приведены размеры гробницы (в переводе на современные меры — 1,94 x 0,8 x 0,8 м). Чрезвычайно важным в этом описании является упоминание позолоченного фляма — так называли «фламандскую» резьбу: особого вида цельнорезную работу по дереву, отличающуюся глубиной проработки, которая воспроизводила гирлянды цветов, переплетенных с лозами и плодами винограда, с листьями, с плодами граната¹. Отметим, что такая резьба выполнялась мастерами высокого художественного уровня, и стоила работа таких мастеров очень дорого.

Во-вторых, несмотря на запрет «изобразити на иконах» Галактиона, в Записке содержится свидетельство, что «на оной гробнице — образъ, писан красками, и на немъ венець серебряной, чеканной, цата серебряная басмянная; свѣтъ и поля до половины образа обложены окладомъ серебрянымъ чеканнымъ золоченымъ <...>, подписано тако: “Преподобный Галактион”» (337). Иными словами, образ местного святого был украшен серебряным золоченым окладом с венцом и цатой.

В-третьих, членами комиссии, составившими Записку, было указано, что к 1747 г. на гробнице было два покроя, один из которых уже обветшал: «Первый — тафты померанцевой новой, на немъ крестъ святой серебряной, копие, трость, слова позументу серебряного, подложен выбоиной цветной (рытым бархатом. — *И. Л.*); второй — бархату вишневаго, обложень кругомъ бархатом же таусиннымъ (ярко-синим с серебристым

¹ См.: *Бусева-Давыдова И. Л.* Русский иконостас XVII века: Генезис типа и итоги эволюции // Иконостас: Происхождение — развитие — символика. М., 2000. С. 621–646. Исследовательницей установлено, что резьба попала на Русь в последней четверти XVII в. через белорусских мастеров, участвовавших в работе резчиков в Польше. В отличие от западноевропейской традиции, где резьба была накладной, на Руси она стала цельнорезной.

отливом. — *И. Л.*), подержанный. На немъ — крестъ, копие, трость, слова шитыя серебромъ и золотомъ; подложенъ краше-ниной синей» (337). Наличие двух покровов, один из которых «подержанный», да еще подложен домотканым полотном, выкрашенным кустарным способом, заменившим первоначальную подложку, свидетельствует о достаточно долгом по времени почитании Галактиона в монастыре.

В-четвертых, описание пространства вокруг гробницы также соответствует традициям прославления подвижника, когда для повседневного поклонения были открыты реликвии, связанные с его жизнью: «Над гробницей на четырех резныхъ золоченыхъ столпцах утверждена балдахинъ или сѣнь, на ней — прямые и покосные кзымцы (рейки, украшающие карниз. — *И. Л.*), выкрашены голупцомъ, и обложены мѣстами рѣзбою и флямомъ, и вызолочены <...> При той же гробнице в возглавии — чепь нашейная желѣзная о двадцати звенах, да четвероконечный крест и параманъ желѣзный на чепяхъ желѣзныхъ» (338).

В-пятых, в сохранившемся описании гробницы Галактиона Вологодского содержится обращающая на себя внимание подробность в сведениях об особенностях ее устройства: «Под гробницей церковной помост вырубленъ и выкладено от того помосту до земли кирпичом в восемь верховъ (около 35 см. — *И. Л.*). Под той гробницей значится на ровной землѣ песок серой с мощей преподобномученика Галактиона <...>. Под оную гробницу на кирпичномъ фундаменте от церковнаго помосту во одинъ кирпичъ — скважня, в которую можно руке проходить свободно» (338). Таким образом, в приведенном фрагменте Записки 1747 г. о состоянии гробницы Галактиона в упоминании скважни, в которую свободно проходит рука, фактически содержится свидетельство того, что обычай брать с гроба землю не просто сохранялся, но и поддерживался. Причем было предусмотрено удобство для осуществления людьми традиционных действий — брать «шерсть» с могилы святого. В этом случае мы можем отметить существование на протяжении полувека и подержанного монастырем набора «определенных архетипических форм и механизмов, в соответствии с которыми реализуется религиозное чувство»¹.

И, наконец, в-шестых, в Записке было отмечено, что игумен предоставил рукопись, «в кожаномъ переплете книгу в десть, писанную уставомъ», которая была подробно расписана чле-

¹ *Панченко А. А.* Исследования в области народного православия: Деревенские святыни Севера-Запада России. СПб., 1998. С. 8.

нами комиссии по составу (даже с указанием инципитов): «по первомъ же листе в началѣ писано “Во славу святыхъ и единосущныхъ и нераздѣльныхъ Троицы — Отца, и Сына, и св. Духа...”» (338). Дано довольно полное представление о составе сборника: «На томъ же листу, по прочтемъ, писано сентябрь въ 24 день Служба ему, преподобному Галактиону чудотворцу, на дватцати одномъ листу; послѣ того — стихѣры и молитва по освящении воды на чудотворцовѣ кладязи на одномъ листу и одной странице; а потомъ — “Житие, и жизнь, и отчасти чудесь сказание” его же, преподобнаго отца нашего Галактиона, <...> на девятнадцати листахъ. Затемъ — листъ порозжей» (338). Отмечено также, что Служба Галактиону «со всеошнымъ бдѣниемъ» отправляется на день преставления святого — 24 сентября, а молебны как на день памяти, так и «прочии числа приходящимъ по общаніямъ своимъ богомолцамъ — разныхъ чиновъ людей» (339).

Впрочем, игумен Духова монастыря сообщил: «По какому указу и от котораго время гробница над мощами его, преподобнаго, устроена, и почитание ему, преподобному имѣется, и на иконахъ лице его изображается — о томъ он, игумен з братіею, не извѣстны, понеже в томъ монастырѣ тому лѣтописи не имѣется» (339).

Таким образом, содержащиеся в Записке сведения позволяют утверждать, что письменный патриарший запрет 1691 г. не повлиял на местное почитание Галактиона Вологодского. К 1747 г. оно включало все основные элементы культа официально признанных святых: должным образом убранная гробница, украшенная икона святого над нею, два богатых покрыва на раке, лампада на цепях, реликвии, связанные с именем подвижника; наличие бденной Службы и его Житие, устойчивая практика молебнов над гробом святого и его колодцем. При этом необходимо отметить, что монастырем поддерживались устоявшиеся народные формы почитания затворника (смешение воды из его колодца и «персти» с могилы как средства исцеления от болезней). Почитание затворника Галактиона Вологодского позволяет прийти к выводу, что подвижники нередко не только «становились святыми без нарочитой канонизации»¹, но и почитались как святые, невзирая на патриарший запрет².

¹ Голубинский Е. Е. История канонизации святых в Русской Церкви: 2-е изд. М., 1903. С. 13.

² Заметим, что Галактион Вологодский был официально канонизирован в сонме Вологодских святых в середине XIX в.

В. Н. Шувалов

Россия, Тверской государственный университет

**О (СОМНИТЕЛЬНОЙ) ПОЛЬЗЕ ЗАПРЕТОВ:
УСТАВ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ 8 ДЕКАБРЯ 1828 г.
И ПРОВИНЦИАЛЬНЫЕ РЕАЛИИ**

Новая учебная система, по предложению министра народного просвещения К. А. Ливена, должна была основываться на следующих началах:

1) Воспитание народное во всей Империи нашей, несмотря на разность вер, ниже языков, должно быть русское. 2) Греко-католик, римокатолик, лютеранин, должны быть воспитаны первый в твердом и незыблемом православии, а второй и третий — во всей точности положительного исповедания своей веры. 3) Все иноверное российское юношество должно учиться нашему языку и знать его. Оно должно преимущественно изучать нашу историю и законы. 4) Все науки должны быть очищены от всяких не принадлежавших к ним и вредных умствований. 5) Излишнее множество и великое разнообразие учебных предметов должно быть благоразумно ограничено и сосредоточено, во-первых, на тех познаниях, кои самым учреждением разных учебных заведений постановлены, и, во-вторых, сообразно со званиями, к которым учащиеся предназначаются. 6) Язык славянский, т. е. высокий, и классическая российская словесность повсеместно должны быть вводимы и одобряемы. 7) Язык греческий должен везде, кроме училищ иноверных, иметь преимущество пред латинскими. 8) Не должно терять из вида особенно то, что одно обучение не есть воспитание и даже вредно без возделания нравственности, которой христианину вне церкви нигде найти не можно¹.

8 декабря 1828 г. был одобрен и окончательно утвержден Устав учебных заведений, подведомственным университетам Санкт-Петербургскому, Московскому, Харьковскому и Казанскому. Этот Устав оказался ближе к своему предшественнику, Уставу 5 ноября 1804 г., чем можно было ожидать, по предположениям, высказанным в начале обсуждения реформы. В Указе Сенату о введении в действие нового Устава побуждением к реформе учебных заведений представлено желание только «усилить способы их действия и вместе с тем дать более

DOI: 10.31860/978-5-7609-1596-2-51-58

¹ *Рождественский С. В.* Исторический обзор деятельности Министерства народного просвещения. 1802–1902. СПб., 1902. С. 177–178.

твердости и единообразия началам, на коих они были основаны»¹.

По уставу сохранялись 3 степени учебных заведений: приходское училище, уездное училище и гимназия. «Запретительная часть» устава достаточно важна; она намечена в рескрипте императора от 19 августа 1827 г.:

...чтобы каждый, вместе со здоровыми, общими для всех понятиями о вере, законах и нравственности, приобретал познания, наиболее для него нужные, могущие служить к улучшению его участи, и, не быв ниже своего состояния, также не стремился чрез меру возвыситься над тем, в коем ему суждено оставаться.

Самые важные изменения в учебных планах сделаны для уездных училищ и гимназий. 12 мая 1833 г. директор Тверских училищ И. И. Лажечников получил предписание из Московского учебного округа, о преобразовании учебных заведений по Высочайше утвержденному Уставу от 8 декабря 1828 г.:

...а как университету желательно ввести новый Устав во все учебные заведения в одно время и не далее, как с наступлением будущего Академического года, то я со своей стороны покорнейше прошу не оставлять принять зависящие от Вас меры, к избежанию могущих быть на первый раз каких-либо затруднений и неудобств при исполнении означенных положений, дабы новыми переписками не замедлить по крайней мере общего производства столь важного для училищ дела².

В тверских училищах особое внимание обращают на некоторые «запретительные» пункты, реализация которых вызывает трудности и порождает несколько занятных казусов. Для их описания мы использовали материалы, хранящиеся в Государственном архиве Тверской области и впервые вводимые в научный оборот.

1. Запрет на включение «сложных» предметов в гимназии.

Директор гимназии Лажечников, радея о разумном распределении учебной нагрузки и не приветствуя введению в гимназии греческого языка, 16 июня 1833 г. писал в училищный комитет свое мнение, о целесообразности введения преподавания греческого языка в учебных заведениях:

¹ Сборник постановлений по Министерству Народного Просвещения: царствование Николая I, 1825–1839 гг. СПб., 1864. Т. 3. С. 947.

² *Крылов Д.* Столетие Тверской мужской гимназии. Тверь: Тип. Губернского правления, 1904. С. 117.

Доставление новых преимуществ гимназиям введением в них греческого языка может, с первого взгляда, обольстить тщеславие управляющих ими. Но долг совести обязывает их искать исключение действий, не наружного блеска вверенных им заведений, а пользы обучающихся в них. К сей цели стремлюсь я настоящим представлением.

Кто не знает, что дело народного просвещения есть предуготовление Отечеству честно-образованных, а также воспитанно-полезных граждан! Спрашивается, какому классу граждан древний греческий язык необходим, и какой предмет необходимо преподавать в гимназиях? Воину ли, судье, чиновнику какого-либо министерства, лекарю, художнику, помещику, купцу? Решительно ни одному из них. Что может прибавить преподавание греческого языка в гимназиях, вместо народного образования? Ничего, кроме схоластического груза. Доставит ли оно больше ученых? Никогда, кроме множества 14-классных педантов, которые давеча и будут хвастаться, что учились некогда языку Гомера и Платона, ибо нельзя читать о сем нам самим свиток, что учение духовно-убежденное, что познание сего языка ни на что не было им нужно, кроме приобретения 14 класса. Тот час, по получении сего, то есть, переступая за порог гимназии, будет стараться забыть то, что приобретали многолетними годами трудов. Одно предубеждение, что их заставят учиться предмету бесполезному, и тогда впредь забудут все. Оно предполагает в них более уразумение, нежели в их руководителях разумение, хотя и убеждены будут, что сей предмет бесполезен для них. Настроенные же местным преуспеванием или обольщенные 14 классом, забредут, конечно, детей своих к читающим греческий язык для приобретения его, так, как бы или заставили их учиться языку татарскому, или если бы им давали любые преимущества нововведения, исполнителей оных заблуждений в цели хорошего общественного воспитания? Надобно присовокупить, что при обучении греческому языку, детям должны будут неминуемо исключить из курса гимназического один из новых предметов (что видно из таблицы, приложенной при уставе 1828 года) и ослабить учение математических предметов, без всякого сравнения, использования ответным отражением науки, в гражданском и домашнем быту. Предположим, что гимназия в течение нескольких лет даст Отечеству одного ученого филолога, но стоит ли для него составлять целые сотни книг и убивать по несколько сот часов в год, которые могли бы они употребить с большею пользою, обременять их напрасно схоластическим грузом и тратить на это сотни тысяч рублей? Замечу также, ученого образования, требующего и греческого языка, остаются университеты, куда по отеческой попечительности правительства никому дороги не заграждены¹.

¹ Сообщение директора училищ Лажечникова И. И. о своем мнении по введению преподавания греческого языка в гимназии от 16 июня. 1833. // ГАТО. Ф. 11. Оп. 1. Ед. хр. 74. 2 л.

Но, несмотря на аргументы Лажечникова, 7 сентября 1834 г., министр народного просвещения, вследствие предписания господина попечителя Московского учебного округа и согласно 145 § Устава учебных заведений 8 декабря 1828 г., изъявил согласие на введение в Тверской гимназии греческого языка¹.

2. Запрет на обучение вольноотпущенных.

22 сентября 1833 г. директор Лажечников получил из министерства народного просвещения предписание, что в гимназию должно принимать людей только свободного состояния, исключая вольноотпущенных. Последние же обязаны приписываться в податное звание, дабы иметь право поступить для обучения в губернские гимназии².

3. Запрет на совмещение учительских должностей.

В январе 1834 г., в связи с преобразованием учебных заведений, учителям было увеличено ежемесячное жалование, но при этом во многих училищах Тверской губернии оставались учительские вакансии, а соответственно не велись многие общеобразовательные предметы, так как по новому уставу было запрещено совмещение учительских должностей, то началась переписка смотрителей уездных училищ и директора народных училищ с Московским учебным округом, о прибавлении жалованья штатным смотрителям и учителям уездных училищ за исправление посторонней учебной нагрузки до определения на вакансии постоянных учителей. Министр народного образования ответил:

...что до введения новых штатов допускалось соединение должностей смотрителя и учителя, так же двух учительских и с окладами оным положенными, наиболее по уважению скудности окладов и недостатке учителей, теперь же, когда содержание училищных чиновников несравненно увеличены. Мера сия может иметь место в крайних только случаях и то временно, тем более что разделение должностей смотрителя и учителя основано на пользе самих училищ. Посему учебное начальство обязано прилагать старание о замещении всех учительских мест достойными наставниками, к чему оно ныне имеет более средств, нежели при существовании старых штатов. Но как поручение одному лицу двух должностей в одном училище иногда бывает неизбежно, то он находит справедливым вознаграждать таковых

¹ Министерские распоряжения: определения, увольнения и награждения. // Журнал министерства народного просвещения. 1834. Ч. IV. № 10 (октябрь). Отдел. I. С. 18.

² Дело о том, чтобы воспитанников Тверской гимназии брали только из податного состояния. 1833. // ГАТО. Ф. 11. Оп. 1. Ед. хр. 73. 4 л.

чиновников за посторонние их труды согласно с мнением господина попечителя половинным окладом жалованья по вакантному месту, на что, однако ж, каждый раз надлежит испрашивать разрешение министерства¹.

4. Запрет телесных наказаний.

4 марта 1833 г. Иван Лажечников разослал родителям учеников для чтения и подписи следующее заявление:

...некоторые ученики Тверской гимназии почти не посещают классов, не радеют об обучении и занимаются шалостями, посему Тверская гимназия, не имея способов содержать постоянные сношения с родителями и попечителями, вообще, всех учеников оной, предлагает, не угодно ли будет им 10 числа каждого месяца справляться в канцелярии гимназии по ведомостям господ учителей об успехах и поведении детей их и им вверенных, при каковом случае могут они, во единено с начальством гимназии, брать меры к наказанию и побуждению ленивых и шалунов.

После этого следует подписи родителей, причем один из них предоставил директору право наказывать его детей розгами².

К сожалению, хотя новым Уставом и предлагалось проявлять учителям терпимость к шалостям детей и с любовью к ним относиться, заменив телесные наказания более мягкими, внушением или постановкой в угол, но при этом некоторые учителя, так и продолжали жестокое наказание учеников. Так, служащий Тверской градской полиции чиновник 13 класса Иванов, обратился к Лажечникову с жалобой на учителя Тверского уездного училища Колосова, который таскал его сына Павла Иванова за волосы без всякой пощады и колотил по голове. На что Иван Иванович предписал объявить Колосову «воздерживаться в жестоком обращении с детьми, так как его жестокость запрещена §§ 30 и 31 Устава 1828 года, в противном случае взыщется с него строжайше. Уже не в первый раз

¹ Дело о переписки смотрителей училищ с директором училищ Тверской губернии о прибавлении жалованья учителям. 1834. // ГАТО. Ф. 20. Оп. 1. Ед. хр. 959. 8 л.; Дело о переписки смотрителей училищ с директором училищ Тверской губернии о выдаче за исправление посторонних должностей половинного жалованья. 1834–1835. // ГАТО. Ф. 20. Оп. 1. Ед. хр. 960. 68 л.

² *Крылов Д.* Столетие Тверской мужской гимназии. Тверь, 1904. С. 106.

поступают ко мне жалобы на его бестолковое и грубое порицание с учениками»¹.

5. Запрет частного обучения без разрешения Тверской училищной дирекции.

18 сентября 1835 г. в дирекцию училищ Тверской губернии поступило предписание из министерства народного просвещения, закрыть все частные учебные заведения, а «местному училищному начальству поставляется в непрременном обязанности внушать всем, чтобы они на право обучения у себя выправляли свидетельства и в особенности старались о заведении приходских училищ, чем устранится встречаемые дирекциями затруднения, и жители селений охотнее будут отдавать детей своих в учрежденные школы, нежели причетникам или мещанам». Приглашение же сторонних людей для обучения, по мнению министра, невозможно, как по бедности, так более по необразованности частных учителей.

После получения предписания свхше и узнав о нежелании мещан и священнослужителей Твери закрыть свои частные школы, Лажечников обратился в Тверскую полицию с просьбой:

...что города Твери, мещанин Демид Иванов Сенин, мещанка Екатерина Николаева Культепина и Смоленской губернии дьячешкая дочь Агафья Данилова Яблоневская, проживающая в доме тверского мещанина Петра Васильева Лошкарева, содержат у себя частные училища без всякого на то позволения училищного начальства.

Прошу покорнейше оную полицию запретить означенным лицам заниматься обучением детей грамоте, в противном случае они подвергнутся строжайшей ответственности по законам, причем объявите им, что ежели они желают иметь у себя училище, то испросили бы на то, письменное постановление училищного начальства.

Аналогичная просьба была направлена к Ржевскому городничему, чтобы он проконтролировал закрытие частных школ, которых к февралю 1836 г. было 14 в городе Ржеве:

1. у диакона Ильи Яковлева 15 учеников мужска пола и 6 женска;
2. у дьячка Ивана Васильева 30 учеников мужска пола;
3. у пономаря Ильи Васильева 36 мужска пола и 7 женска;
4. у мещанина Петра Егорова Тешина 12 мужска пола и 2 женска;
5. у мещанина Василия Николаева 8 мужска пола и 14 женска;
6. у мещанина Матвея Ваулина 5 мужска пола и 9 женска;

¹ Дело о жестоком обращении с учениками учителя Колосова. 1835 // ГАТО. Ф. 20. Оп. 1. Ед. хр. 1011. 3 л.

7. у мещанина Михайло Малыгина 8 мужска пола и 6 женска;
 8. у жены мещанина Филиппа Калнишникова 5 мужска пола и 6 женска;
 9. у жены мещанина Федора Панова 5 мужска пола и 9 женска;
 10. у жены мещанина Егора Надежина 7 мужска пола и 4 женска;
 11. у мещанки Ирины Моисеевой 8 женска;
 12. у мещанки Пелагеи Еремеевой 8 мужска пола и 9 женска;
 13. у мещанки Веры Разумихиной 2 мужска пола и 7 женска;
 14. у мещанки Марьи Филатовой 9 мужска пола и 6 женска.
- Итого: 54 мужска пола и 84 женска пола¹.

Так, к апрелю 1836 г., все частные школы по Тверской губернии были закрыты, через что многие дети потеряли возможность получить начальное образование.

6. Негласный запрет новых методик обучения.

В ходе преобразования училищ по новому уставу от 8 декабря 1828 г. выяснилось, что методики преподавания учителями предметов оставались старые, так как новые еще не были разработаны и утверждены; соответственно, любое нововведения встречали решительное сопротивление со стороны тверских чиновников, не желающих изменять подход к обучению детей.

20 марта 1835 г. И. И. Лажечников, просматривая упражнения учеников гимназии в словесности, представленные старшим учителем Смирновым за его подписью, нашел, что:

...сии упражнения, особенно учеников 7 класса, кроме разве Смирнова, по декабрь части преподавания в них правописания не соблюдено, нет ни учения по ясности и связи в мыслях, темы развития беспорядочны, тематика и напыщенность нестерпимая, периоды bestолковые, есть в страницу и более.

Господин учитель Смирнов подписал только, что он читал тетради. От хорошего преподавания требуется не одного объяснения и выучивания правил. Надобно еще чтобы он учил правилам, делал как можно чаще приложения, чтобы он дал им, так сказать, врезки, замечая письменно в самых упражнениях учеников, в чем они не соблюли их. Без того теория мертва.

Сверх того, известно мне, что господин Смирнов, задает ученикам предложения, очень неблагоприятные, например: «Хорошо тому жить, у кого бабушка ворочит», «Терпи казак, атаманов будешь». Предложения совершенно не приличные, ни образу мыслей, ни нравственности, которую стараются внушать ученикам гимназии. Всякий благо-

¹ Дело о запрещении обучать детей в училищах не имея на то позволения высшего начальства. 1835–1836 // ГАТО. Ф. 20. Оп. 1. Ед. хр. 886. 41 л.

разумный человек поймет выводы, которые можно сделать из таких предложений. И потому предлагаю Вашему Высокоблагородию (инспектору гимназии) передать мои замечания господину старшему учителю Смирнову и внушить ему, чтобы он обратил на них свое внимание и старался к концу академического года исправить недостатки учеников¹.

Во всех случаях «местное» училищное начальство подчинялось Уставу, и в результате не решало ни одного из поставленных вопросов по улучшению образования. Поэтому запреты оказывались вредными не потому, что ограничивали модель обучения, а потому, как ни парадоксально, что ограничения недостаточны — и многие ученики, не выдерживая учебной нагрузки, вынуждены были уходить из учебных заведений, так и не закончив их.

Результат преобразования училищ по новому Уставу хорошо виден из годового отчета директора народных училищ Коншина в министерство народного просвещения за 1837 год: гимназий — 1, уездных училищ — 10, приходских училищ — 24, частных заведений — 1 (открыто в 1837 году), итого: 36. Воспитательных заведений при гимназии — 1, Благородный пансион.

Число выбывших из учебных заведений в 1836 учебном году — 712, в том числе по окончании курса с одобрительными аттестатами — 68, до окончания курса — 630 (по своей и родительской воле), исключенных учеников за дурное поведение не было. Выбывшие по окончании курса и до окончания принадлежали большею частью к мещанскому состоянию. Из числа выбывших из гимназии по окончанию курса «двое поступили в Московский университет»².

¹ Дело о замечании господину учителю Смирнову касательно преподавания. 1835 // ГАТО. Ф. 20. Оп. 1. Ед. хр. 989. 2 л.

² Состав учебных заведений находящихся в Тверской дирекции. 1837 // ГАТО. Ф. 20. Оп. 1. Ед. хр. 1093. 30 л.

И. В. Могейнайте

Россия, Псковский государственный университет

ЗАПРЕТ ОБИЖАТЬ ЮРОДИВЫХ И ЕГО НАРУШЕНИЕ В СЮЖЕТАХ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX–XX ВЕКОВ

В связи с юродством тема запретов напрашивается, прежде всего, из-за сложностей признания самого подвига юродства Христа ради, маргинального в христианской культуре. Последнее издание книги С. А. Иванова «Блаженные похабы: Культурная история юродства» (М., 2019) предоставляет обширный материал о полемике по поводу юродства в разные периоды его становления и существования; о том, как этот подвиг не раз оспаривался церковными авторами и даже оказывался под запретом церковных институтов. Нас же интересует более частный вопрос, связанный с восприятием юродивых публикой: запрет их обижать.

Описывая феноменологию юродства, А. М. Панченко отмечал важность рецепции юродивого для понимания природы юродства. В частности, он указал на парадоксальность игры юродивого со зрителем:

...в определенном ролевом соотношении юродивого и толпы и состоит, как кажется, основная проблема юродства как зрелища... В жестах и выкриках толпы нет притворства, она реагирует непосредственно и страстно. Это не обряд, не «чин», а эмоциональный отклик. <...> Юродивый устанавливает очень сложные и противоречивые игровые связи с толпой¹.

Продолжая мысль о парадоксальности этих связей, обратим внимание на то, что сложность зрительской реакции на провокационное поведение юродивого определяется двумя обстоятельствами. Встречаясь с юродивым, человек всегда оказывается перед явлением исключительным, что само по себе привлекает внимание; и при этом с явлением непонятным, поскольку критериев для различения святости за маской болезни/хулиганства/провокации нам не дано. Естественной эмоциональной реакцией человека на такие явления становится повышенное внимание и страх. В таких случаях культура включает регулятивные механизмы запретов, формирующие табу.

DOI: 10.31860/978-5-7609-1596-2-59-69

¹ Панченко А. М. Древнерусское юродство // Лихачев Д. С., Панченко А. М. «Смеховой мир» Древней Руси. Л., 1976. С. 110.

Интересующий нас запрет отражен уже в русской агиографии. Подражая византийским и греческим аналогам, русские авторы житий указывают на то, что люди, наблюдающие поведение юродивого, всегда делятся на тех, кто его почитает, видя в нем святого, и тех, кто реагирует на его провокации агрессией и насмешками. Т. Р. Руди выделила ряд топосов юродских житий, одним из которых стало упоминание агрессивных действий публики по отношению к юродивому:

С мотивом внешнего «похабства» / «внутреннего благочестия» напрямую связан еще один традиционный мотив парадигмы житий юродивых: за творимые «кошунь» и эпатажирующие публику поступки юродивый постоянно подвергается «пханиям и биениям» со стороны «несмысленных человек». Таким образом мнимое безумие юродивого противопоставляется реальному безумию его гонителей¹.

Формируя практику общения с юродивыми, жития приводят эпизоды возмездия гонителям: нанесший юродивому вред мог быть жестоко наказан; рассказы о таких наказаниях есть уже в прототипическом для русских книжников житии Симеона Эмесского. В результате оформился своеобразный неписанный запрет на «пхания и биения» юродивых, о котором также пишет Руди:

Следует отметить, что мотив оскорблений и «биений» юродивых парадоксальным образом <...> соединяется в агиографической традиции с мотивом неприкосновенности этих угодников Божиих².

Далее исследовательница приводит примеры почти сверхъестественного почитания этих особенных святых, которым позволяется ослеплять, калечить и даже убивать людей за их греховность. Этическая сомнительность такого поведения неоднократно отмечалась исследователями юродства. Так в 1931 г. Г. П. Федотов писал, что «аскетическое подавление собственного тщеславия покупается ценою введения ближнего в соблазн и грех осуждения, а то и жестокости»³. Естественное для человеческой психики желание ответить агрессией на агрессию, насмешкой на провокационный вызов в данном случае подавляется культурой: ведь вызывающе ведет себя святой. Вера в святость юродивого или страх перед наказанием от него

¹ Руди Т. Р. О топике житий юродивых // Труды Отдела древнерусской литературы. LVIII. СПб., 2007. С. 452.

² Там же. С. 455.

³ Федотов Г. П. Святые Древней Руси. Париж, 1931. С. 194.

(=от Бога) естественно формирует запрет на агрессию против юродивого, хотя она психологически (биологически) оправдана. Таким образом, в поле запрета обнажается традиционный способ борьбы культуры с биологией.

В Новое время и православная церковь, и государство сдержанно относились к юродивым. В очень большой степени это объяснялось распространённостью различных лжеюродивых, использовавших народную веру для собственного обогащения. Особенную нетерпимость к последним проявлял Петр I, не углубляясь в проблему их отличия от «настоящих» юродивых. Поэтому в культуре сосуществовали две тенденции отношения к юродивым: почитание святых и разоблачение шарлатанов. Однако даже самые рьяные обличители лжеюродства в XIX в. — авторы этнографических описаний И. Г. Прыжов, М. И. Пыляев, Н. Аристов и др. — латентно признавали высокую ценность истинного подвижничества юродивых Христа ради. В их работах, наряду с обширными сведениями, как правило, о лжеюродивых, неизменно обвинении народа в темноте и неразвитости и призывы к его просвещению, которое отвратит людей от обманщиков, прикидывающихся святыми¹. В подобных призывах все же усматривается символическая охрана самого понятия святости, прямое разоблачение которого не входило в задачи авторов-позитивистов. Сложность явления, в котором, по формулировке И. А. Ильина, совмещались «образы, которые свободно, без помех, пребывали в своей недочеловеческой простоте, где переплетались интенсивная алчность и недуг, где сумасшествие и сладострастие неразличимы, где слабоумие граничит с мрачным пророчеством и где недочеловек пытается играть роль сверхчеловека»², делала решение проблемы неразрешимым.

В результате сосуществования двух противоположных тенденций в русской культуре и сформировался запрет обижать юродивых. Поскольку за маской сумасшедшего или хулигана может прятаться «чрезвычайный» праведник, страх ошибочно уязвить святого перевешивает желание наказать шарлатана. Таков ход мысли, например, у о. Феодора (Бухарева), в связи с полемикой вокруг И. Я. Корейши:

Но горько для истинной разумности и просвещения, если из-за десятка, положим, обманщиков неблагодарно и низко обругается нами

¹ Об этом подробнее см.: *Мотейунайте И. В.* Восприятие юродства русской литературой XIX–XX веков. Псков, 2006. С. 50–59.

² *Ильин И. А.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 6. Кн. 3. М., 1997. С. 89.

хоть один такой, по вере которого, может быть, Господь ещё и не предаёт многих, многих из нас совсем «превратному уму делать непотребства» (Рим. 1, 28), а кротко вразумляет на истину¹.

Запрет обижать юродивых актуален и в сегодняшней культуре. Вот пример из современного романа, о котором мы еще скажем:

Всякий на Руси знает, что юродивых бить, это самое, нельзя.

Фома громко рассмеялся:

Поясняя свою мысль, прибегну к парадоксу. Юродивых потому и бьют, что бить их нельзя. Известно ведь, что всякий бьющий юродивого — злодей².

Вот пример из современного медийного пространства: 16 февраля 2020 года News.ru опубликовала статью под названием «Протоиерей Смирнов пользуется тем, что юродивых обижать нельзя. К блаженным на Руси издревле отношение благосклонное»³.

Материалом для наших наблюдений о преодолении запрета обижать юродивых стала русская литература Нового времени. Образы юродивых в ней нечасто становятся центром повествования, они не сформировали специфичных жанров; однако корпус текстов, в которых авторы используют номинацию героя «юродивый», достаточно широк. Для нашей темы важно, что некоторые из них образуют в произведениях самостоятельные сюжеты.

Литературные образы юродивых делятся по нескольким критериям. Например, по тематическому: «исторические» («Борис Годунов» А. С. Пушкина, «Князь Серебряный» А. К. Толстого, исторические драмы А. Н. Островского, «Иоанн Рыдалец» И. А. Бунина и др.) и «современные» («Детство» Л. Н. Толстого, «Шерамур» Н. С. Лескова, «Парамон юродивый» Г. И. Успенского, «Богомолье» И. С. Шмелева и др.). Для исследования нашей темы важно, что среди их образов есть «агрессивные», смеющиеся над миром и укоряющие неправедных; и

¹ Бухарев А. М. О современных духовных потребностях мысли и жизни, особенно русской // Бухарев А. М. Собр. статей. М., 1865. С. 551.

² Водлазкин Е. Лавр. М., 2014. С. 194.

³ Быкин И. Протоиерей Смирнов пользуется тем, что юродивых обижать нельзя. К блаженным на Руси издревле отношение благосклонное URL: <https://news.ru/society/protoierej-smirnov-polzuetsya-tem-chto-yurodivyh-obizhat-nelzya/> (дата обращения: 20.04.2020).

«плачущие», скорбящие о несовершенстве мира. С течением времени в русской литературе чуть более распространяются как раз «плачущие».

Поскольку запрет обижать юродивых генетически связан с провокационным поведением юродивых, казалось бы, более интересны те произведения, где такая провокация отражена. Однако при пристальном рассмотрении оказывается, что наносимый юродивому вред не обязательно связан с его агрессией. В частности, русская литература в течение почти ста лет воспроизводила мотив детских насмешек над юродивым, независимо от его поведения. Вот очень показательный пример из рассказа А. Платонова «Юшка»:

Дети поднимали с земли сухие ветки, камешки, сор горстями и бросали в Юшку.

— Юшка! — кричали дети. — Ты правда Юшка?

Старик ничего не отвечал детям и не обижался на них; он шел так же тихо, как прежде, и не закрывал своего лица, в которое попадали камешки и земляной сор. Дети удивлялись Юшке, что он живой, а сам не сердает на них. И они снова окликали старика:

— Юшка, ты правда или нет?

Затем дети снова бросали в него предметы с земли, подбегали к нему, трогали его и толкали, не понимая, почему он не поругает их, не возьмет хворостину и не погонится за ними, как все большие люди делают. Дети не знали другого такого человека, и они думали — вправду ли Юшка живой? Потрогав Юшку руками или ударив его, они видели, что он твердый и живой. Тогда дети опять толкали Юшку и кидали в него комья земли, — пусть он лучше злится, раз он вправду живет на свете. Но Юшка шел и молчал. Тогда сами дети начинали сердать на Юшку. Им было скучно и нехорошо играть, если Юшка всегда молчит, не пугает их и не гонится за ними. И они еще сильнее толкали старика и кричали вокруг него, чтоб он отозвался им злом и развеселил их. Тогда бы они отбежали от него и в испуге, в радости снова бы дразнили его издали и звали к себе, убегая затем прятаться в сумрак вечера, в сени домов, в заросли садов и огородов. Но Юшка не трогал их и не отвечал им. Когда же дети вовсе останавливали Юшку или делали ему слишком больно, он говорил им:

— Чего вы, родные мои, чего вы, маленькие!.. Вы, должно быть, любите меня!.. Отчего я вам всем нужен?.. Обождите, не надо меня трогать, вы мне в глаза землей попали, я не вижу.

Дети не слышали и не понимали его. Они по-прежнему толкали Юшку и смеялись над ним. Они радовались тому, что с ним можно все делать, что хочешь, а он им ничего не делает. Юшка тоже радовался. Он знал, отчего дети смеются над ним и мучают его. Он верил,

что дети любят его, что он нужен им, только они не умеют любить человека и не знают, что делать для любви, и поэтому терзают его¹.

Описанная здесь черта характера героя — высшая степень смирения — показана в рамках именно юродской житийной парадигмы: для демонстрации такого смирения юродивый герой обычно навлекает на себя агрессию со стороны наблюдающих его «кощунства». В уже упомянутой статье Т. Р. Руди пишет:

В Житии Прокопия Вятского традиционная формула расширена дополнительным мотивом, часто присутствующим в житиях юродивых, — Прокопия преследуют не только безумцы, от которых сокрыт тайный подвиг юродивого, но и малые дети².

Далее исследовательница приводит соответствующие примеры из житий Арсения Новгородского и Андрея Тотемского. Очевидно, можно говорить об отдельном мотиве «дети, обижающие юродивого». В материалах, проанализированных С. А. Ивановым, такой мотив не выделяется; в русской же литературе Нового времени он присутствует в целом ряде произведений. Кроме «Бориса Годунова» (1826), дети в окружении юродивого упомянуты в «Докторе Крупове» (1847) А. И. Герцена, «Детстве» (1852) Л. Н. Толстого, «Парамоне юродивом» (1877) Г. И. Успенского, «Юшке» (1935, опубл. 1966) А. П. Платонова, «Лавре» (2013) Е. Г. Водолазкина.

Описание детской реакции на странное/чужое везде совмещает любопытство (у Толстого, Успенского, Герцена, Платонова, Водолазкина) и отторжение (у Герцена и Платонова, Водолазкина). Во всех этих случаях «детское» читается как биологическое, первичное, природное, естественное, не затронутое культурой. Детям «позволено» иногда очень жестокое отношение к маргинальному герою. Не могу не привести пример из «первичной реальности», иллюстрирующий эту мысль. В статье В. М. Шукшина «Нравственность есть Правда» приводится такой мемуарный эпизод из тридцатых годов:

Был у нас в селе (в тридцатые годы) Вася-дурачок... Не боялся ни буранов, ни морозов (зимой мог босиком ходить), не боялся строгого

¹ Платонов А. П. Юшка / Избранные произведения: Рассказы. Повести. М., 1983. URL: <https://ilibrary.ru/text/1192/p.1/index.html> (дата обращения: 20.04.2020).

² Руди Т. Р. Указ соч. С. 453.

председателя сельсовета, не боялся даже нас, мальчишек, но... до поры. <...>

Кто-нибудь доставал из кармана лист бумаги, карандаш и вдруг кричал:

— Вася, в коммуны запишу!

Тут — все мы — дай бог ноги! Вася хватал что ни попадя и гнался за нами. Камни свистели над нашими головами. Могла быть беда. А когда Вася оставался один, он садился на дорогу и горько плакал¹.

В воспоминаниях Шукшина выплеск детской агрессии, направленный на незащитного человека, описан как пример обнаружения истины через скандал: пример показывает, как мальчишеские дразнилки обнажают в Васе скрываемое — болезнь. Приведенная же выше цитата из Платонова демонстрирует агрессию как реакцию на непонятное: отторжение детьми непривычной парадигмы поведения. Рассказ «Юшка» дает самое развернутое в литературе описание мальчишеских обид юродивого, а также рефлексию над причинами такого их поведения: «...они не умеют любить человека и не знают, что делать для любви, и поэтому терзают его». В парадигме современной культуры биологически естественное поведение детей транслирует их «недохристианство», аналог «несмысленных человек» в древнерусской литературе.

Рассказ Платонова стал своеобразным завершением сюжета о мальчишеской агрессии против юродивого. Однако на следующем этапе литературного развития этот мотив вернулся в романе Е. Г. Водолазкина «Лавр», где агиографическая традиция лишена дидактичности и психологически обогащена:

Арсений идет по Запсковью, и его подстерегают мальчишки. Они валят его на доски мостовой. Несколько пар рук прижимают его к доскам, хотя он не сопротивляется. Тот, чьи руки остались свободными, прибавляет края Арсениевой рубахи к доскам. Арсений смотрит, как смеются мальчишки, и тоже смеется. Всякий раз, когда мальчишки прибавляют его рубаху к мостовой, он смеется вместе с ними. И беззвучно просит, чтобы Бог не поставил им это в вину. Он мог бы аккуратно оторвать рубаху от гвоздей, но не делает этого. Арсений хочет сделать мальчишкам приятное. Он резко встает, и подол его рубахи с треском отрывается. Мальчишки катаются от хохота по земле. Оставшийся день Арсений ищет среди мусора лоскуты и пришивает их вместо оторванного подола. Увидев новые лоскуты на его рубахе, мальчишки смеются еще больше².

¹ Шукшин В. М. Нравственность есть Правда // Шукшин В. М. Собр. соч.: В 5 т. Екатеринбург, 1992. Т. 5: Рассказы, публицистика. С. 402.

² Водолазкин Е. Указ. соч. С. 208.

Во всех случаях нарушающие запрет дети не являются объектом непосредственного юродского воздействия, они репрезентируют фон, на котором разворачивается основная драма взаимоотношений юродивого с другим героем. В известной сцене «Бориса Годунова» Николка режиссирует сцену, где главными героями становятся он и Борис Годунов. Юродивый использует мальчишек для укора царю: показав им копеечку, он провоцирует их действие, чтобы потом иметь возможность пожаловаться на них в «красивой», типично юродской фразе: «Вели их зарезать...». Такова сложная игра юродивого, организовывающего отношения с публикой: спровоцированная им самим обида оправдывается его общественной пользой.

Свойственный древнерусской литературе мотив гонимости святого мальчишками можно рассматривать в Новое время как нарушение ими запрета; за счет изменения восприятия детства он эксплицирует психологическое объяснение запрета обижать юродивого: святому нужно поклоняться, однако почитание *такого* святого сопряжено с преодолением базовых биологических свойств человека. Они легче всего демонстрируются детскими образами. Их непосредственность (=чистота) может проявлять и истинность реакции человека на латентный сверхиндивидуализм юродивого. А. М. Панченко объяснил это так:

В аскетическом поприятии тщеславия, в оскорблении своей плоти юродивый глубоко индивидуален, он порывает с людьми, «яко в пустыне в народе пребывая». Если это не индивидуализм, то во всяком случае своего рода персонализм¹.

В русской литературе XIX–XXI вв. агрессивность поведения юродивых отражается, как уже было сказано, факультативно, но род провокации в его общем облике усматривается практически всегда: юродивый раздражает самим фактом существования, попиранием норм поведения, одежды, речи, культурных правил. Поэтому наиболее распространены в текстах общие замечания о неприятии юродивого людьми. Например, в «Докторе Крупове»: «...люди, окружающие его, воображают, что они лучше его, <...> считают себя вправе презирать, гнать это существо тихое, доброе, никому никогда не сделавшее вреда?»² Встречается и осуждение (в «Детстве» Толстого о Грише пре-

¹ Панченко А. М. Древнерусское юродство. С. 110.

² Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1955. Т. 4. С. 246.

зрительно отзывается отец Николеньки), и насмешки (в «Шерамуре» Лескова). Литература не обязательно акцентировала провокации героев, называемых «юродивыми», явно смягчая образцы, предлагаемые агиографическими аналогами. Обычно она представляла выделяющегося в социуме героя, одинокого, обладающего даром пророчества, тесно связанного с низовой или демократической культурой. Он воздействует на основного героя потому, что свидетельствует о некоем абсолюте, универсальных, максимально значимых ценностях, не постижимых умом. То есть свою функцию общественного служения, описанную и Г. П. Федотовым¹, и А. М. Панченко, он выполняет, но только по отношению к отдельному человеку, основному герою. Священник Иоанн Ковалевский в первой русской монографии о юродстве проводил аналогию между юродством и литературой именно по поводу обнаружения идеала. Юродство есть «отрицательный способ представления нравственного идеала в жизни, — нечто подобное тому, что известно в поэзии под именем отрицательного обнаружения эстетического идеала»², — пишет он и вспоминает гоголевские слова о незримых миру слезах.

Частое занятие юродивого в литературе — плач о погрязшем в грехе мире — не вызывает агрессии и не провоцирует сюжета с преодолением запрета на обиду юродивых. Однако есть произведения, где направленные против юродивого действия описываются подробней. Например, в бунинском «Иоанне Рыдальце» рассказывается, что на героя «навалились всем миром-собором, связали, повезли», и он «был нещадно бит».

Приказав отнять у него лом и при себе выпороть <...> князь сказал: «Вот тебе Иван и удовольствие. Я бы мог тебя в кандалы заковать и в тюрьме сгноить, да я, сударь, не злобен: гуляй себе, проповедуй, ори, токмо меня не ондируй. А ежели ты не уймешься, то я неуклончиво буду доставлять тебе то самое удовольствие, о коем ты кричишь, уподобляя себя штраусу». И так как Иван не унялся, почитай каждую неделю прежде жестоко пугал князя, выскакивая из-за углов и запуская в него мышами, то и таскали чуть не каждую неделю люто оравшего Рыдальца на конюшню...³

¹ Федотов Г. П. Святые Древней Руси. Париж, 1931.

² Ковалевский И. Юродство о Христе и Христа ради юродивые. М., 1902. С. 19.

³ Бунин И. А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1987. Т. 3: Произведения 1907–1914. С. 382.

Развернутый сюжет нарушения запрета мы находим и в написанном через сто лет «Лавре»: юродивого Карпа убивает калачник Самсон. Автор виртуозно подводит читателя к такой развязке. Описав однажды подробно сцену юродской провокации (Карп крадет калач с подноса при утреннем выходе Самсона из дому), он затем лишь упоминает об этом действе как о ритуале. Появление юродивого в лавке / на базаре как предзнаменование счастливой торговли — мотив, известный по разным источникам, в частности, по легендам о блаженной Ксении Петербургской. Самсон должен благодарить Карпа за «благословение», пусть и в такой раздражающей форме. Однако вторая книга романа завершается сценой убийства Карпа Самсоном и его словами «... сколько же я ждал этого дня»¹. Читатель, нацеленный на почитание юродивого изначально благостным Самсоном, неуклонно поддерживающим культурный запрет, обескуражен. Тем более что параллельно в романе присутствует второй аналогичный сюжет о столкновении юродивого с калачником — Арсения с Прохором. Арсений топчет калачи Прохора, за что тот жестоко избивает юродивого. Люди узнают, что тесто для этих калачей было замешано немытыми после совокупления с женой руками Прохора; впоследствии он раскаивается и приносит больному Арсению «чистые» калачи, которые последний раздаст страждущим. Это благополучное и должное разрешение конфликта с взаимной агрессией и отменяется историей с Карпом. Культурный запрет обижать юродивого оказывается не всем по силам, поскольку противоречит человеческим представлениям о справедливости; он «сверх» и требует «чрезвычайной» веры.

Этот пример нарушения запрета очень показателен для новейшей русской литературы. Проходные указания на общую гонимость юродивого в предшествующие эпохи сменяется к рубежу XX–XXI вв. описанием его жестоких преследований и казней. Герои-юродивые в ней вообще стали встречаться чаще², возродив, казалось бы, забытый в XX в. образ, и анализ их судеб позволяет зафиксировать названную тенденцию: юродство, историческое или современное, изображается как жестоко подавляемое властными институтами поведение. В пьесе Л. Улицкой «Семеро святых из деревни Брюхо» (1993) юродивая и блаженная расстреляны по приказу большевистской власти. Здесь же мы видим и мотив наказания за нару-

¹ *Водолазкин Е.* Указ. соч. С. 222.

² Симптоматично и их появление в кино: см. «Остров» П. Лунгина (2006).

шения запрета: приведший приказ в исполнение герой лишается рассудка. В повести Б. Евсеева «Юрод» (1998) сотрудник НИИ Серов, видящий в юродстве единственный достойный способ жизни в современном мире, преследуется КГБ, а затем психиатрами. В романе Е. Колядиной «Цветочный крест» (2009) юродствующую героиню сжигают на костре как ведьму. В романе А. Потемкина «Русский пациент» (2012) герой преследуется разными социальными институтами как таковыми (милицией, торговлей, медицинскими учреждениями). Очень любопытный пример — «Воскрешение Лазаря» (2002) В. Шарова, где показано использование юродивого властью и отказ одного героя («справедного», между прочим) от юродствования. Во всех этих случаях неписанный запрет обижать юродивых нарушается институтами церковной или государственной власти. Преследуемые ими герои наделяются обобщенными значениями гуманности и человеческой индивидуальности, они воплощают представление о частной свободе, праве на личную жизнь, которое попирается властными силами.

В описанной тенденции, естественно, отражается опыт репрессий XX в., в том числе широко известные случаи репрессий священнослужителей и юродивых (см. житие А. А. Сайко) с помощью заключения в психиатрические клиники. Однако реальный опыт борьбы с юродивыми был более разнообразен и вариативен, чем это отражает литература, ухватывая генеральную установку на тотальное искоренение инакомыслия. Кроме того, в указанной сюжетной особенности можно усмотреть трансформацию идеи о соотнесенности фигур юродивого и царя в русской культуре. Как обобщает С. А. Иванов:

Юродство как институт сложилось на Руси одновременно с самодержавием, и это не случайное совпадение. Видимо, «похабы» воспринимались обществом, помимо прочего, как форма божественного контроля за властью. Тесные, пусть и двусмысленные, отношения русских юродивых со светскими властителями — отличительная черта «похабов» в сравнении с их византийскими предшественниками¹.

Указанный им, вслед за А. М. Панченко, Г. П. Федотовым, Ю. М. Лотманом и Б. А. Успенским и др. исследователями мотив трансформировался; «божественная природа» сменилась «универсальной ценностью», но денотаты, стоящие за символическими фигурами юродивого и царя, разошлись: «божеская воля» сменилась ценностью человеческой личности, а «божест-

¹ Иванов С. А. Блаженные похабы: Культурная история юродства. М., 2020. С. 214.

венная власть» — институтами насилия. Обращение современных авторов к образам казнимых и преследуемых властями юродивых проявляет общелиберальные настроения; в самом широком смысле оно показывает защиту ценностей индивидуалистической культуры, а также антигуманную направленность современных, как правило, обобщенных и обезличенных, властных структур. Восприятие юродивого изменилось, в его сложном образе актуализируется не духовная или эстетическая ипостась, а символическая индивидуальность, гуманистическое отношение к которой сегодня оказывается под угрозой.

Итак, подведем итоги. Во-первых, в литературе Нового времени актуален не зафиксированный документально культурный запрет обижать юродивых. В силу амбивалентности их действий и, соответственно, амбивалентной реакции на них, литература долгое время транслировала психологическую сложность соблюдения этого запрета, предоставляя материал для его рефлексии. Во-вторых, в новейшую эпоху сюжеты о юродивых демонстрируют нарушения этого запрета, причем в очень жесткой форме убийства или казни юродивого героя. В-третьих, легитимированными субъектами нарушения запрета в литературе представлялись дети/мальчишки, маркирующие биологические основы человеческой личности, а позднее — органы власти, в том числе церковной.

А. М. Васильева

Россия, Тверской государственный университет

**ЗАПРЕТНЫЕ ГОРОДА:
РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ПРОВИНЦИАЛЬНОЙ РОССИИ
В СТОЛИЧНЫХ ЖУРНАЛАХ 1830–1850-х гг.**

Провинциальный город в русской культуре XIX в. — не только воплощение косности и ограниченности. Говоря о репрезентации провинции в русской периодике, следует учитывать, что провинциальные читатели составляли основу аудитории многих журналов и газет. И поэтому образ провинции в столичной прессе как минимум неоднозначен. Однако в большинстве случаев мы можем обнаружить достаточно оригинальные формы описания недоступности, закрытости, замкнутости провинциального мира. Отчасти эта тема раскрыта в книге К. Евтуховой о Нижнем Новгороде¹; наша статья посвящена другому волжскому городу и более ранним репрезентациям провинции.

Не слишком часто на страницах журналов середины XIX в. можно увидеть упоминания о Твери. Но в исторических справках можно отыскать информацию о городе и губернии. Например, в журнале «Библиотека для чтения» в 1849 г.² Тверской губернии была посвящена целая статья «Записки о России», где подробно описывается географическое положение, судоходство, транспорт, население с опорой на исторические сведения; в подобных обзорных материалах подчеркивается «счастливое положение» Твери — важного торгового центра, расположенного между Москвой и Петербургом.

Но когда авторы журнала обращаются к сельскому хозяйству губернии, возникает более интересная ситуация — в журнале описывается тверское имение столичного дворянина, и здесь подчеркивается закрытость и уединенность; причем это касается не только географии, но и поведения людей. Статья Матвеевского о сенокосах в тверском имении³ дает достаточно

DOI: 10.31860/978-5-7609-1596-2-71-77

¹ *Evtuhova C.* Portrait of a Russian province: economy, society, and civilization in Nineteenth-Century Nizhnii Novgorod // University of Pittsburgh Press, 2011.

² [Б.н.] Записки о России / [Аноним] // Библиотека для чтения. 1849. № 93. С. 200–228.

³ *Матвеевский Н.* Промышленность и сельское хозяйство. Практические замечания о сенокосах // Библиотека для чтения. 1845. № 71. С. 1–10.

информации для понимания образа дворянина: мелочного, меркантильного, расчетливого человека.

Вот этот-то Ермолай Иванович, тип наших помещиков-хозяев, у которого лицо ясно и весело только в те годы, когда не нужно покупать хлеба на продовольствие крестьян, теперь, с довольной физиономией, с улыбкою на губах, облаченный в халат, сидит, рассчитывает все свои будущие сокровища от распродажи хлеба и сена». Перед нами человек, которого волнует только собственное благосостояние, он даже «готов сделать еще какой-нибудь коммерческий оборот, чтобы побольше уплатить долгу в Опекунский Совет, да сберечь на зиму запасец в пользу благого намерения и пожить попривольнее в Петербурге и не лишиться абонеента на итальянские оперы¹.

С незаинтересованностью в развитии хозяйства связан и другой факт — ограниченность и косность, а также нежелание знакомиться с нововведениями, что дало бы хорошее процветание хозяйству. Матвеевский упоминает:

С абашевскими косами они не знакомы, потому что нововведения не в моде в вотчинах Ермолая Ивановича, которыми распоряжаются старосты: земледельческих книг там не читают, а управляющему в тверской какая надобность заводить грамоты, книги, открытия, во вверенное ему имение! Он тридцать лет служил беспорочно, без чтения, и управлял домом без книг!

Халатность и нежелание применять новые технологии приводит к неурожайному году, но старосты благополучно списывают все свои огрехи на погоду: «Господь Бог, хоть и дал на хлеб родку, да не дал погодку, а затем и умолот не взгож»². Сельское хозяйство в провинции строится не на нововведениях, а на запретах. «Самоучки-управляющие» выставили запрет на использование новых методик для поднятия урожая и для процветания сельского хозяйства в силу не только своей незаинтересованности, но и ограниченности ведения хозяйства: «Окончательный результат урожаев, кроме ухода за растениями, главнейшее зависит от хорошего, искусного и своевременного снятия хлебов и трав с корня, то есть, косьбы и жатвы, и от надлежащей просушки и укладки»³.

Эта статья дает возможность рассмотреть образ и дворянина, и губернии в целом. В описании сенокоса в усадьбе подчеркивается традиционность уклада не только помещика, но и

¹ Там же. С. 8.

² Там же. С. 9.

³ Там же.

крестьян, для которых традиции являются основным ограничительным фактором: «Придерживаются они безотчетного обычая начинать косьбу не ранее Петрова дня, не вникая нисколько в рост трав и в состояние погоды». Нерациональность и нецелесообразность поведения играет здесь главную роль, так как соблюдение запретов и бесосновательное следование традиции ведет к неудачам в хозяйстве, в данном случае к неурожаю в тверских имениях.

Местные дворяне наложили вето на образование в области сельского хозяйства в губернии, поэтому ничего, кроме традиции, крестьянам не остается; запрет становится единственным руководством к действию. Н. Матвеевский в своей статье предлагает рациональное использование лугов: «Словом, чтобы иметь надежный сенокос, следует началом косьбы соображать с состоянием погоды и ростом трав, а с местными обычаями, и лучшая для этого пора — когда травы начинают цвести, а не созреть»¹.

Любопытно, что аналогичное описание «замкнутого» провинциального быта представлено и в художественных произведениях, публикуемых в журнале. Так, в 70-м томе «Библиотеки для чтения» была напечатана комедия Г. Ф. Квитко-Основьяненко «Вояжеры». В ней нет упоминаний о конкретном населенном пункте, но само описание провинции основано на закрытости; и пробраться туда трудно, и воздух там исключительно «спертый». Александра Ивановна, по приезде в деревню, выражает полное разочарование местным колоритом:

Несносная дорога! Меня ужас закачало! (Снимает шляпку с вуалью и подходит к зеркалу.) Ах, на что я похожа! Бледна как смерть! Это же еще только другой день вояжу... да еще и по проселочным дорогам... И этот воздух гадкий, деревенский, мужицкий... сев в дилижанс и идучи по шоссе, я, конечно, буду покойнее... а переехать границу? Радость! Восторг! Вздохну европейским воздухом².

На протяжении всего действия герои произносят реплики, где отчетливо прослеживается тяга ко всему иностранному. Например, Назар Петрович, который путешествует по миру, чтобы попробовать все кухни мира, «сердится даже за то, что в печке огонь горит по-русски, а не по-иностранному», а в одном из разговоров подмечает: «Там, брат, не Россия! Разлакомишься». Алексис, пропутешествовав по всему свету, говорит:

¹ Там же. С. 10.

² *Основьяненко Г. Вояжеры* // Библиотека для чтения. 1845. № 70. С. 12.

И если я и ты, которых я знаю, возвратимся когда-нибудь в вашу Россию, то мы ее обязательно преобразуем совершенно. <...> Ах, сколько убито времени без пользы для меня и других! Здесь, в России, еще и до сих пор не образовался класс гризеток. Их здесь нет вовсе. Вон, вон отсюда!¹

А Лаврентий Иванович — охотник за древними ценностями, не находит в России ничего важного:

Не находя у нас ничего занимательного, я пустился вояжировать, чтобы удовлетворить страсть свою. И как буду в Риме, в Неаполе, в Помпее, приобрету много отличного, изящного, то и привезу к вам. Изумлю наше отечество, открою глаза русским, очищу вкус их, дам понятие об изящном, сделаю себя известным...

Стремление к заграничному, новому, неизведанному прослеживается на протяжении всей комедии. Но Афонька в эпизоде говорит: «Не хочу подражать господам, не пойду в чужие земли»². Осмеяние тяги к заграничному связано со стремлением к ограниченности, статичности, замкнутости существования. Комедия по существу выражает провинциальную точку зрения; «столичных» героев мы видим глазами ограниченных провинциалов.

Нередко провинциальный город представлен в периодике с точки зрения путешественников, которые впервые оказываются в этих местах. И, говоря о запретах в общем и целом, следует обозначить их двойственный характер: ограниченность менталитета жителей «глухой губернии» и ограниченность административная, которая связана с общественной жизнью провинции. Именно о втором ограничении чаще всего пишут столичные путешественники — авторы книг и журнальных статей. В подтверждение сказанного обратимся к сочинениям П. И. Якушкина, а именно к «Путевым письмам из Новгородской и Псковской губерний», первоначально публиковавшимся в журнале «Русская беседа»³.

Якушкин — первый в России профессиональный собиратель фольклора. На основе его материалов можно проследить не только роль запретов в жизни Тверской губернии, но и отстраненность «провинции» от «столицы». В разговоре о торгов-

¹ Там же. С. 16.

² Там же. С. 101.

³ *Кожанчиков Д. Т.* Путевые письма из Новгородской и Псковской губерний Павла Якушкина. СПб., 1860.

ле один из кушцов подмечает, что торговля в губернии пришла в упадок из-за близкого расположения столицы: «Москва стала ближе. Теперь кому что надо купить, заплатил один рубль пятнадцать копеек, да и в Москву; а там он хоть и не дешевле купит, да думает: “во ста местах побываю”». Даже в сравнении с Новгородом дела в Твери идут неважно. За два дня пребывания в Твери фольклорист не может сказать о ней ни хорошего, ни плохого: «Про Тверь старую, про Тверь богатую, как она осталась в песнях, и то не тверских, и помину нет. <...> В два дня, которые я пробыл в ней, мне не удалось видеть ни одного тверского женского наряда: все в немецких платьях»¹.

Интересен сюжет, основанный на вере в сверхъестественные силы, в икону Пречистой Богородицы. По рассказу очевидцев, именно эта икона спасла дом мужика от пожара: «Не я, говорит, отстоял твой дом: отстояла твой дом мать Пречистая Богородица Владимирская, так ты ей, матушке Владимирской Богородице, и помолись, да ее, матушку, и поблагодари».

В записках появляется образ Владимирской Богородицы. К этой иконе обращаются во время бедствий и просят помощи в исцелении от болезней. В Твери есть восковый образ Владимирской Богородицы «по всей Твери считающийся заявленный и чудотворный», который не разрешается носить по домам, хотя в Москве Иверскую берут на дом. Но и почитают московскую икону больше, чем тверскую: «Иверскую, как вы, к примеру, взяли, везут в карете, с честью; благочиние соблюдено, а нашу матушку под полу — да и пошлее! Крадучись — вот что нехорошо! А как, видя большую заступу от иконы, не пустить ее дом? Несовременное дело!»² — рассказывала одна из жительниц Тверской губернии. Это доказывает отстраненность губернии от Москвы, которую мы упоминали выше.

Мир провинциального города замкнут и не всегда доступен столичному наблюдателю. Нечто подобное мы можем увидеть, к примеру, в записках иностранных путешественников 1850-х гг. — А. Дюма или Т. Готье. Для иностранного путешественника, как и для столичного журналиста, губернская жизнь в определенном смысле экзотична, и здесь социальным аспектам уделяется меньше внимания. Часто рассказ о губернии превращается в географический очерк. С первых строк своих заметок Готье говорит о затрудненном проезде в Тверь: «Поезд гордо проходит на некотором расстоянии от Твери, и до нее

¹ Там же. С. 23.

² Там же. С. 27.

нужно добираться на санях или дрожках, смотря по сезону»¹. Это же отмечалось десятилетием раньше и в «Библиотеке для чтения»:

Поездка из Москвы в Петербург напоминала патриархальные времена: к ней готовились как будто к путешествию за тридевять земель, запасались на дорогу съестными припасами, страшались трудностей переезда через Валдайские горы, через пески между Тверью и Вышнем Волочком².

Путешествие по Твери Готье начинается с постоялого двора. Отмечается, что «двор, <...>, был размером с дворец, и «мог показаться совершенно пустым» с «изможденным служителями»³. Красота главной площади, куполов церквей, фасады домов — все это поразило путешественника: «Казалось, я прибыл на другую планету, куда свет доходит преломленным сквозь призму какой-то неведомой атмосферы»⁴.

Может показаться, что с развитием транспортной системы закрытый город становится открытым, запреты исчезают, а «иной мир» оказывается частью «своего». Но Готье, описывая железную дорогу, не преминул отметить:

Темные старики крестьяне, глядя на длинные штабеля дров вдоль берегов, поговаривают, что, если и дальше железные дороги и пароходства будут расширяться, на святой Руси люди скоро начнут помирать от холода⁵.

Опасность любого прогресса в представлении провинциального обитателя связана не только с силой традиции; если жизнь в столице основана на принципе открытости, то в провинциальном городе ситуация противоположная. Этот город удален от путей прогресса — и в то же время живет в мире тотальной регламентации, основанной на жестких запретах. В настоящем докладе мы не рассматривали административные меры, ограниченность чиновников и купцов, недостатки провинциального образования⁶; нас интересовало другое. Столичные журналы формируют определенный имидж провинции как закрытого пространства, объединяя представление о

¹ Готье Т. Путешествие в Россию. М., 1988. С. 350.

² [Б.н.] Записки о России // Библиотека для чтения. 1849. № 93. С. 18.

³ Готье Т. Путешествие в Россию. С. 351.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 360.

⁶ См. об этом статью В. Н. Шувалова в настоящем сборнике.

географической ограниченности и ограниченности представлений провинциальных жителей. «Запретный город» — не только метафора, но и социальная реальность; но многие читатели, которым адресовано это описание, как раз и жили в провинции. И читательский протест против таких характеристик постепенно возрастал во второй половине XX в.. Однако это — тема для особого исследования.

Дж. Джиганте
Бельгия, Брюссельский свободный университет

РЕЧЕВЫЕ ТАБУ И ПРИЕМЫ РАСТАБУИРОВАНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО¹

Среди аспектов, которые и сегодня заставляют считать творчество Достоевского крайне актуальным, стоит выделить постоянное нарушение писателем целого ряда литературных условностей и установлений. Мы имеем в виду правила, продиктованные либо юридическими законами, либо общепринятыми нормами того времени (так называемым «здравым смыслом»), которые следует соблюдать в литературе, и еще более — те этические границы, переступать которые авторы не должны позволять своим героям. Это правила иногда эксплицитные, а иногда имплицитные, к соблюдению коих приложили усилия усердные цензоры, но которые соблюдались и самими писателями в силу механизма самоцензуры.

Достоевский, начиная с «Записок из подполья» (но может быть, и раньше, в «Хозяйке», где имеются намеки на инцест), постепенно нарушает целый ряд разного рода табу, связанных, в частности, с девиантным поведением, попирающим нравственные нормы. В качестве примеров можно привести совращение Ставрогиным девочки в «Бесах» или отцеубийство в «Братьях Карамазовых».

Преодоление табу и его «отмена» как такового случается у писателя обычно через создание непосредственного образа, то есть через повествование о действиях и обстоятельствах, в которых события, являющиеся предметом запрета, происходят. В других случаях, однако, в его текстах проявляется иной нарративный подход к табуированным темам, когда растабуирование происходит *косвенно* и на двух уровнях. Прежде чем «переступить» через табу с помощью тематического растабуирования, Достоевский преодолевает табу речевое, то есть условие, по которому не следует говорить или писать об определенных темах. Это происходит, в частности, в «Записках из подполья», когда «подпольный» протагонист совершает безрассудное действие, которого позже стыдится и которое противоречит как нормам морали, так и строго хорошему вкусу. Чтобы вызвать в памяти неприятный эпизод, оскорбительный поступок с бедной Лизой, он должен сначала преодолеть речевое табу: «Есть

в воспоминаниях всякого человека такие вещи, которые он открывает не всем, а разве только друзьям. Есть и такие, которые он и друзьям не откроет, а разве только себе самому, да и то под секретом. Но есть, наконец, и такие, которые даже и себе человек открывать боится»¹. Запрет, налагаемый здравым смыслом, нарушается желанием добиться правды, какой бы неприглядной, неприемлемой и отвратительной она ни была; ее писатель сравнивает с мокрым снегом, грязным и мутным, падающим весь тот день, когда происходит действие эпизода («похожим на то, когдаходишь в подполье, сырое и затхлое»²). Здесь особенно ясно видно, что на поведение многих героев Достоевского наложен отпечаток болезненной нетерпимости к общепринятым нормам и отказ от каких-либо предписанных ограничений. В бездне человеческой души есть место любой крайности; как заметил Дмитрий Карамазов: «Широк, слишком широк человек. Я бы сузил»³.

В «Преступлении и наказании» речевое табу принимает форму своего рода лексического вытеснения (*Verdrängung* у Фрейда). В пяти первых главах первой части романа нет ни одного прямого указания на преступление, которое Раскольников совершит в ближайшем будущем, несмотря на то, что оно уже неотступно и навязчиво владеет его мыслями. В своих лихорадочных внутренних монологах он никогда не произносит слов, как-либо связанных со своим замыслом, не называет того, что намеревается совершить. Словно подсознательно, через произносимое он пытается преуменьшить значение будущего злодеяния. Его мысли бродят вокруг какого-то «дела», некоего «нового шага», точно не обозначенного «замысла», а иногда этот «замысел» вдруг становится «безобразной мечтой», с которой он почти поневоле уже свыкся. Чтобы указать на эту неотвязную, мучающую героя мысль, писателю достаточно порой лишь употребить указательное наречие «тогда»: «И тогда, стало быть, так же будет солнце светить!»⁴ Лишь где-то на фоне этого полного мрачных предчувствий внутреннего молчания местами пробивается осознание всей чудовищности будущего поступка (всё еще неназываемого): «Неужели такой ужас мог прийти мне в голову? На какую грязь способно, однако, мое сердце!»⁵. Ощущение отвращения, испытываемого к сво-

¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. 1973. Л., Т. 5. С. 122.

² Там же. С. 152.

³ Там же. Т. 14. С. 100.

⁴ Там же. Т. 14. С. 8.

⁵ Там же. С. 10.

ему плану и, как следствие, охватывающая его гнетущая тоска, не могут тем не менее остановить задуманное. Знакомство с Мармеладовым и предвидение печальной судьбы, которая ждет Соню, толкают Раскольникова преодолеть страх и окончательно решиться: «так тому и следует быть!»¹ То, что вначале было лишь мечтой², разрослось в его уме, приобретая настолько «новый грозный и незнакомый» вид, что «потемнело в глазах»³. Еще до того, как касающееся убийства старухи-процентщицы речевое табу перестает действовать, автор во сне Раскольникова о забитой до смерти кляче уже показывает тот заряд насилия, который кроется в будущем преступлении, и весь тот ужас и страх, которые оно влечет. Мучительные переживания и смутная тоска, не находившие прежде выхода непосредственно на уровне речи, взрываются теперь в этом «вещем» сне, в котором не случайно появляется топор: «Топором ее, чего» и «...неужели ж я в самом деле возьму топор, стану бить по голове, размозжу ей череп»⁴.

Кошмар выводит наружу чувство вины⁵ Раскольникова, вытекающее из его намерения совершить преступление, ужас которого в момент пробуждения становится ему самому очевидным. И значит, сновидение является ключевым импульсом к растабуированию. Через возвращение в памяти эпизода, в реальности пережитого автором в детстве и пропущенного через некрасовскую реминисценцию⁶, этот кошмар бросает свет на мучающие Раскольникова противоречивые чувства. Внутренний конфликт находит свое выражение на сновидческом уровне, в раздвоении героя, который идентифицируется с фигурой себя-ребенка и одновременно с истязателем Миколкой, который в некотором смысле совершает то, что он сам готовился совершить: поступок необъяснимой жестокости. И если сновидение не несёт возможного катарсиса, то выполняет функцию отмены речевого табу и обнажает всю невероятную психологическую сложность персонажа. Он способен испытывать искреннее чувство сострадания и одновременно планировать кровавое убийство, которое задумывается как акт против социального угнетения, но становится произволом. Раз пало речевое табу, освободилось место для табу-действия.

¹ Там же. С. 25.

² Там же. С. 39.

³ Там же.

⁴ Там же. Т. 14. С. 49.

⁵ По поводу роли чувства вины в «Преступлении и наказании» см.: Бем А. Л. Психоаналитические этюды. Берлин, 1938.

⁶ В поэме Н. Некрасова «О погоде» описывается похожий эпизод.

Похожее изначальное «нежелание» вербально изложить то, что станет определяющим элементом для понимания произведения, для развития действия, можно обнаружить и в «Подрустке». Идея, на которую протагонист постоянно намеренно уклончиво¹ и загадочно намекает, почти навязчивая идея, движущая его действиями и придающая смысл его существованию, никак не сформулирована в первых главах романа².

В отличие от начального умолчания по поводу замышляемого убийства в «Преступлении и наказании», тема отцеубийства — стержень, несущая конструкция «Братьев Карамазовых» — появляется в самом начале повествования. И напротив, завесой умолчания окружен *статус* четвертого брата, не Карамазова. Его фигура является важнейшим звеном в сложной системе отношений между отцами и родными и приемными сыновьями, составляющими «случайное семейство» четырех осиротевших братьев. Убив отца, Смердяков, «сын-не сын» и «брат-не брат», в каком-то смысле берет реванш за свое второстепенное зависимое положение, за непризнание своего статуса в семье — совершает поступок, который возводит его на онтологический уровень отца и братьев Карамазовых.

Если же рассмотреть языковые табу, не позволяющие произносить некие слова и называть определенные имена³, можно отметить подход Достоевского к именам собственным, по отношению к которым автор или его персонажи используют «фигуру умолчания». Это можно уподобить одной из форм табу, если взглянуть на то, какую семантическую нагрузку несет имя человека, особенно человека любимого. В «Идиоте», например, писатель решает не нарушать этого табу, и явившуюся князю Мышкину во сне фигуру он называет просто «женщиной», несмотря на то, что она ему уже известна («до страдания»)⁴. Этот повествовательный выбор автора отражает попытку героя — почти как заклинание — всеми силами отвлечь ту опасность, которая является ему в виде женщины, одновременно и любимой, и несущей погибель. Он старается оградить себя от ее колдовского влияния, не произнося имени Настасьи Филипповны. Знаменательно, что это «не произнесение» случается у Мышкина не только в важнейший для «триады» пер-

¹ Хотя он знает, что эти загадки «похожи на бред или облако» (Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 13. С. 16).

² Об этом говорится только в пятой главе.

³ См. работы З. Фрейда «Тотем и табу» и Дж. Дж. Фрезера «Золотая ветвь».

⁴ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 352.

сонажей романа момент (окончательное выяснение отношений между Мышкиным, Настасьей и Аглаей), но — и это самое интересное — во время его сновидения. Онейрическое измерение, как уже было сказано выше, способствует выведению на поверхность чувств человека, и Достоевский часто пользуется им для того, чтобы показать скрытые в подсознании сокровенные стороны человеческой психики.

Постоянное присутствие в произведениях Достоевского «бездыханных» персонажей возникает по разным причинам, но это всегда крайне важно в нарративном плане. В «Белых ночах», например, протагонист остается на протяжении всего действия без имени, но прозвище «Мечтатель» (как он сам себя представляет) характеризует его гораздо точнее, чем любое имя собственное. Кстати, Настенька вообще ни разу не спрашивает его имени, как бы не желая наделить «Мечтателя» телесностью; она хочет видеть в нем некое существо, не совсем земное, с которым можно повстречаться лишь в мыслях или в сновидении. В фантастическом рассказе «Кроткая» видим еще один пример того, как психологическая оценка персонажа превалирует над его именем. В этом случае речь идет о придуманном мужем героини имени нарицательном, но само его значение («кроткая») в рассказе подвергается сомнению из-за молчаливого, но твердого и мятежного характера женщины.

Определяющий элемент этого рассказа, суть всего повествования — именно молчание; причем молчание не только и не столько самой «Кроткой», что является ее выстраданной реакцией на безоговорочно навязанное мужем в их отношениях правило, сколько, главным образом, «красноречивое» молчание¹ мелкого домашнего деспота, одержимого идеей собственного всемогущества. Это молчание — орудие, с помощью которого этот ростовщик старается подавить волю и победить² попавшую к нему юную женщину, вылепив из неё обожающую его жертву. Молчание здесь восходит к нежеланию разделить с женой собственные планы на жизнь. Табу возникло от чувства стыда и страха сделаться посмешищем, показаться глупым, но также и от чувства превосходства — происхождением, возрастом, даже тем, что он мужчина — над молодой женщиной, и это превосходство не лишено, очевидно, и интимного удовольствия. Поведение героя рассказа — воплощение мести всему

¹Как говорит сам протагонист: «я мастер молча говорить, я всю жизнь мою проговорил молча и прожил сам с собою целые трагедии молча» (Т. 24. С. 14).

² Там же. Т. 24. С. 24.

человеческому обществу, из которого он чувствует себя исключенным и обиженным: «Меня всегда и везде не любили»¹. И это желание мести заставляет его мучить «Кроткую», доведя ее до самоубийства. Следует отметить, что рассказчик в «Кроткой» — это один из безымянных персонажей Достоевского, и он тоже называет себя «мечтателем», хотя и в смысле, противоположном герою «Белых ночей». Табу, заставляющее его молчать как о своем жизненном проекте, так и о своих чувствах, находит объяснение в его собственных словах: «...мы все дрянь и правды не выносим»². В очередной раз в произведениях Достоевского поиск истины обуславливает поступок, даже когда эта истина оказывается невыносимо трудной, рождает страх и стыд, и из этих чувств рождается, в свою очередь, табу. К той же матрице следует отнести и языковые лакуны, которые приводят к тому, что только в самом конце рассказа, когда уже невозможно не назвать вещи своими именами, рассказчик-ростовщик впервые произносит слово «умерла»³ и раскрывает обстоятельства самоубийства жены. Показательно, что после снятия речевого табу в финальном апокалиптическом описании, в нескольких строчках трижды используется слово, маркирующее смерть: «Взойдет солнце и — посмотрите на него, разве оно не мертвец? Всё мертво, и всюду мертвецы»⁴. Далее следует фраза, где кроме утверждения, что молчание вообще играет решающую роль в человеческой жизни, подчеркивается особая важность умолчания в этом произведении: «Одни только люди, а кругом них молчание — вот земля!»⁵.

Складывается впечатление, что замалчивается самое важное: то, что является двигателем душевных порывов и стимулом поведения персонажей, часто разъясняется лишь в финале повествования. Прежде чем быть высказанной, мучающая героя мысль (например, идея-наваждение в «Преступлении и наказании», в «Подростке»), или же трагическое событие, вокруг которого разворачивается сюжет (например, самоубийство в «Кроткой»), подается писателем в манере смутной, почти загадочной, и эти намеки постоянны, порой даже навязчивы. Важнейший пункт повествования, его сердцевина представля-

¹ Там же. С. 23.

² Там же. С. 16.

³ Первое упоминание самоубийства, но без произнесения слова «смерть», находится лишь на с. 29: «ведь она тогда была еще жива», а следующее — вообще на последних страницах рассказа: «но для чего она умерла — все-таки вопрос» (Т. 24. С. 33).

⁴ Там же. С. 35.

⁵ Там же.

ется чем-то временно (но сознательно) скрытым. Преднамеренность подобного приема частично подтверждается словами, которые произносит рассказчик в «Подростке»: «Как это так выходит, что у человека умного высказанное им гораздо глупее того, что *в нем остается?*»¹ В этом же романе умолчание персонажа, который нарушил заповедь-табу («не пожелай жены ближнего») и пренебрег моральным императивом — заботой о своем внебрачном ребенке, позволяет ему симулировать этически приемлемую ситуацию, когда совершённые поступки, будучи замалчиваемы, становятся как бы несуществующими, отходят на дальний план. Версиров этим почти похвывается: «Мы все наши двадцать лет, с твоею матерью, совершенно прожили молча, <...> и всё, что было у нас, так и произошло молча. Главным характером всего двадцатилетия связи нашей было — безмолвие»².

Это программное безмолвие, которое мутит ум неговорящим собеседникам (Версирову и матери подростка), представляется попыткой утаить нарушение табу, скрывая реально случившиеся факты под налетом мнимой благопристойности, как будто достаточно не называть проблему, чтобы ее не стало. Под этим обманчивым покровом таится моральный беспорядок, против которого и восстает подросток Аркадий, пусть и с присущей ему незрелостью, часто противоречиво и неуклюже. Этот *беспорядок* — одна из ключевых тем романа, и не случайно писатель в какой-то момент намеревался так назвать свое произведение.

В заключение следует отметить, что табу в произведениях Достоевского присутствует как в форме тем и ситуаций, повсеместно признанных табуированными, так и табу индивидуальной, так сказать, природы, то есть мысли, поступки, идеи и манера поведения, которые являются табуированными лишь для определенного человека (персонажа). То, что характеризует авторский подход — это не только его выбор не подчинять себя общепринятым литературным условностям эпохи и, следовательно, описывать скабрёзные ситуации, девиантное поведение и нечто социально неприемлемое, но также и сама форма, в которой он решает осуществить описание этих ситуаций и, возможно, приступить к их растабуированию. Особенно интересно под этим углом зрения рассмотреть то, что не говорится напрямую, но вуалируется, маскируется с помощью аллюзий, в форме более или менее загадочной, или даже откла-

¹ Там же. Т. 13. С. 6. Курсив мой. — Д. Д.

² Там же. Т. 13. С. 104.

дывается, как в «Кроткой», почти до самого конца рассказа. Это безмолвие жестоко и является часто результатом страха, стыда и тревоги (экзистенциальной, как говорится сегодня), а главное, это выражение глубокого внутреннего одиночества многих героев Федора Михайловича Достоевского и, отчасти, его самого.

А. М. Грачёва
*Россия, Институт русской литературы
(Пушкинский Дом) РАН,
Санкт-Петербург*

СЕМЕЙНОЕ ТАБУ А. М. и С. П. РЕМИЗОВЫХ: РЕАЛИИ И ОТРАЖЕНИЯ¹

Одним из трагических парадоксов эмигрантского периода жизни А. М. Ремизова и его супруги было долголетнее хранение ими тайны, по сути, бывшей секретом Полишинеля, и заключавшейся в том, что у них была дочь Наталия (1904–1943). Сведения о «запретности» этой темы сохранились в ряде мемуаров. Писательница З. А. Шаховская (1906–2001) вспоминала:

Очень странно — о прошлой жизни своей в России, о своей молодости Ремизовы нам никогда не рассказывали. Ходили слухи об их браке <...>. Была у них дочка, но и о дочке тоже никогда не говорилось. Знали только, что она осталась в России, что никогда не жила с родителями, как будто не так по бедности, как оттого, что Серафима Павловна хотела быть первой и единственной любовью Ремизова².

Друг и помощница Ремизова, Н. В. Резникова (1903–1992), отмечала:

Еще задолго до моего знакомства с Ремизовыми я слышала от моей матери, что у них есть дочь Наташа. <...> Ни во время нашего первого знакомства в Берлине, ни на всем протяжении нашей долгой и горячей дружбы — двадцать лет — С. П. ни разу не сказала о том, что у нее есть дочь. Имя Наташи не было произнесено у них в доме до самой смерти С. П.³

Примечательно, что эти мемуарные свидетельства о «тайне» супругов Ремизовых принадлежат ровесницам их дочери.

Наталия Ремизова родилась в Одессе в 1904 г. в семье отбывших тюрьмы и ссылки бывшего студента Алексея Ремизова

DOI: 10.31860/978-5-7609-1596-2-86-95

¹ Работа выполнена при поддержке РГНФ. Научный проект № 19-012-00051а «А. М. Ремизов. Дневники 1951–1953. Расшифровка, текстология, комментарии».

² Шаховская З. В поисках Набокова. Отражения. М., 1991. С. 125–126.

³ Резникова Н. Огненная память: Воспоминания об Алексее Ремизове. СПб., 2013. С. 66–67. Далее цитируется в тексте: Резникова с указанием страницы.

и выпускницы Бестужевских Женских курсов Серафимы Довгелло (Довкгелло). В самые бедственные для молодой семьи годы девочка жила вместе с родителями в Одессе, Киеве, Санкт-Петербурге. В 1905 г. Ремизов получил место заведующего редакцией журнала «Вопросы жизни». Он переехал в Петербург и вместе с семьей обитал в комнате при редакции. В воспоминаниях современников зафиксировано то, что именно Ремизов занимался маленькой дочкой: «Вера Алексеевна Зайцева говорила нам, что Мережковские помнят Наташу, и сама она помнит, как близорукий А. М., уткнувши нос в пеленки, пеленал девочку» (Резникова. С. 68). Летом Ремизовы ездили к родственникам Серафимы Павловны (далее: С. П.) в их имение (село Берестовец Борзенского уезда Черниговской губернии). С 1906 г. Наташа стала постоянно жить там, видясь с родителями только во время их летних приездов. Первоначальное желание бездетных теток, дяди и бабушки облегчить жизнь ребенка, в дальнейшем перешло в страстную привязанность к девочке. Когда С. П. пожелала забрать девочку обратно в Петербург, то ей стали отказывать по разным причинам, главной из которых была угроза смерти бабушки в случае разлуки с внучкой. В истории с «оставленной» дочерью сыграл роль и максималистский характер С. П., болезненно реагировавшей на детские выходки дочери. Также надо учитывать то, что С. П. вела в Петербурге насыщенную трудовую и интеллектуальную жизнь: работала преподавательницей в частных гимназиях; в 1910–1912 гг. училась в Императорском Археологическом институте, посещала литературные салоны и кружки. Постепенно Наташа отвыкла от родителей, переняв от своих воспитателей, провинциальных мелкопоместных дворян, их взгляды на занятия и образ жизни семьи Ремизовых как на нечто чужое. В итоге девочка стала сторониться отца, в котором семья Довкгелло <sic! — А. Г.> видела непонятного чудака, а мать называла не «мамой», а, как ее берестовецкие родные, — «Симой».

В годы жизни вместе с дочерью Ремизов не только нянчил ее, но и рассказывал ей сказки. Именно Наташе, наряду с поэтом Вяч. Ивановым, писатель посвятил первое отдельное издание сборника сказок «Посолонь» (М., 1907). На истории ее жизни в Берестовце основан рассказ «Мака» (1907)¹. О стремлении сохранить связь с дочерью через творчество свидетельствует надпись Ремизова 1912 г. на самодельной открытке:

¹ Ремизов А. Мака // «Золотое Руно». 1907. № 7/9. С. 73–74.

Милая Наташа <...> Сказок я без тебя не пишу. Давно тебя не видел, а увижу и напишу: про «Снежок» напишу, как послала Баба-Яга одноглазку, двуглазку и трехглазку поймай в поле снежок. А когда ты будешь жить в Петербурге, будешь учиться, я сочини тебе много сказок и про Зоря-царевича и про Василия Кошечевича и про мышь Настасью и про кота Астафея. Целую тебя, птичка моя колосьяная, весну встречай, всем кланяйся: полю и цветкам и бабушке и дому всему¹.

Последний раз Ремизовы видели свою дочь в Берестовце, летом 1917 г. Ремизов зафиксировал в «Дневнике» свое впечатление от 13-летней Наташи, отметив ее избалованность, воспринятые от воспитателей реакционные политические взгляды, и, наконец, пронизательно уловив чреватое последствиями сходство ее характера с материнским:

Наташа очень горячая. Плохо ей в жизни будет, трудно ей будет. <...> Наташа, как я замечаю, боится, когда начинается разговор о ее раннем детстве «у нас». Должно быть это разрушает ее «[аристократичность]»².

Когда в августе 1921 г. супруги Ремизовы покинули Россию, их дочь осталась на Украине, в Берестовце, а затем вместе с тетками переехала в Киев. В тогдашних условиях, даже при наличии у 13-летней Наташи желания поехать с родителями, они не имели возможности взять ее с собой.

В 1920–1930-е гг. Ремизовы переписывались с воспитывавшей их дочь сестрой С. П. — Лидией и с самой Наташей. В то время родным было разрешено посылать вещевые посылки из-за границы в СССР, и Ремизовы регулярно пользовались этой возможностью. Сохранившаяся в парижском архиве Ремизова (ныне в ГЛМ) переписка свидетельствует о том, что первоначально подросток писала им краткие послания под диктовку тети, и они, по сути, являлись вежливыми отписками и благодарностями. Однако когда после окончания школы Наташа поступила в Киевский университет, характер ее писем изменился. Студентка литературно-филологического факультета стала рассказывать матери о ходе занятий и о своих научных приоритетах, интересоваться ее знакомыми из эпохи Серебряного венка, которые для Наташи уже превратились в персо-

¹ Ремизов А. М. Открытое письмо Н. А. Ремизовой. 25 марта 1912 г. // Алексей Ремизов: Исследования и материалы / Отв. ред. А. М. Грачева. СПб., 1994. С. 269.

² Ремизов А. М. Дневник 1917–1921 гг. // Ремизов А. М. Собр. соч.: В 10 т. Т. 5: Взвихренная Русь. М., 2000. С. 449–450.

нажей истории литературы. Так в письме 1924 г. она спрашивала мать: «Напиши мне все о Гумилеве. Твое мнение о нем, все, что вообще важно знать о творческом пути писателя: я взяла реферат: “Переход Гумилева от символизма к акмеизму”¹. Судя по Наташиным ответам, в несохранившихся письмах С. П. информировала дочь об их парижской жизни, сообщала новости литературного мира. Например, в письме 1927 г. дочь Ремизовых уже как литературовед оценивала присланное ей стихотворение:

Те стихи, которые ты прислала, очень не понравились, есть, правда, две-три строчки хорошие, но вообще все стихотворение плохо компоновано, нет слитности формы и содержания, ведь талантливое произведение должно отличаться от неталантливое тем, что формальный план в нем не выступает, не выпячивается, т<ак> как и содержание, а здесь такие <1 нрзб.> формы, что ужас, затем что группа поэтов школы Ахматовой нехороша тем, что прямо плагиатируют у нее, но своего ничего не дают. Ахматову я безмерно люблю, особенно ее «Четки» и «Анно Домини», это такая прелесть, в которой все на месте и ничто не выпячивается, содержание у нее <...>, правда, женское, но это у нее как-то не портит, а наоборот, улучшает стихотворения, а у этих подражателей нет ничего своего: рифмы и тема, и слова, и пунктуация, и инструментовки гласных, — все это чужое, взятое у нее же, даже читать не хочется, нет ничего своего, а я плагиата, вообще не люблю. Здесь вышла сейчас очень ценная статья известного критика Переверзева об Анне Ахматовой, дивная статья, глубокая².

В другом недатированном письме периода обучения в университете Наташа сообщала матери о своих мечтах:

Могу тебе сообщить, что я уже на 3-ем курсе, т<ак> ч<то> через два года конец. — А что дальше, мечтаю попасть во Францию в институт гуманитарных наук. Но что еще будет до тех пор. Все это время увлекалась философией, — а теперь хочу изучить Шопенгауэра. <...> Что папа теперь пишет? Пусть напишет что-нибудь мне. Здесь ходили слухи, что папа приезжал в Петроград на чтение своих сочинений. Все выдумали, конечно. <...> Ну, пока, всего хорошего, целую тебя и папу крепко, крепко. <...> На улице идет дождь, и на душе у меня тоже что-то вроде дождя. Целую вас, Наташа.³

¹ Ремизова Н. А. Письмо Ремизовой С. П. 1924 г. // ГЛМ. Ф. 156. Оп. 2. Ед. хр. 1246. Л. 1–1 об.

² Ремизова Н. А. Письмо Ремизовой С. П. <Б. д.> // ГЛМ. Ф. 156. Оп. 2. Ед. хр. 1246. Л. 8–8 об.

³ Ремизова Н. А. Письмо Ремизовой С. П. <Б. д.> // ГЛМ. Ф. 156. Оп. 2. Ед. хр. 1248. Л. 1–1 об.

После окончания университета студентка Ремизова поступила в аспирантуру, но как дочь эмигрантов, была из нее отчислена и направлена в провинцию работать в школе рабочей молодежи учительницей русского и украинского языков и литературы. Тогда же в духе теорий Александры Коллонтай о свободной любви людей нового мира она сошлась с одним из своих учеников — З. Б. Буничем, от которого родила сына Бориса. Потом Наташа оставила отца своего ребенка, далее у нее были новые увлечения. С мальчиком повторилась та же история, что и с самой Наташей. При совместном проживании с матерью Бориса воспитывала та же Лидия, что пестовала Наташу. В письмах к родителям молодая учительница писала о своей работе, которая не вызывала у нее энтузиазма, и о своих путешествиях во время отпуска.

После 1937 г. по понятным причинам обмен посланиями был прерван и возобновлен лишь в период немецкой оккупации и Парижа, и Киева. Узнав о смерти С. П., в недатированном письме Наташа так откликнулась на постигшее их горе:

Дорогой папочка! Получила твое письмо с этим тяжелым извещением. Очень грустно и тяжело. Как быстро идет и проходит жизнь. Знаешь что: приезжай к нам, будем вместе как-нибудь жить, а то тебе очень, конечно, одиноко без мамы. У меня сидят гости, и я, поэтому пишу очень коротко. Не горюй и серьезно <> приезжай к нам в Киев. Это и Лида, и Боря также думают. Я работаю на <1 нрзб>, сейчас на 23 дня в отпуску. Напиши поподробнее все о маме. Целую тебя крепко-крепко. Наташа¹.

Но отцу и дочери было не суждено свидеться. 30 октября 1943 г. Наталия Ремизова умерла в больнице от сердечной болезни, а 22 марта 1944 г. скончалась ее тетя Лида. Сведения о смерти дочери Ремизов получил в 1946 г. от ее подруги, В. И. Богатко². Он попросил ее подробнее рассказать ему о дочери. В ответном письме от 21 января 1947 г. В. И. Богатко сообщила:

Дорогой Алексей Михайлович! С Новым Годом! Все доброе пусть будет с Вами. Мы с Борей тоже молимся за близких и дорогих. Хотелось бы удовлетворить Вашу просьбу и побольше написать о Наташе. Трудно в письме, боюсь, что это мало Вам даст. — После окончания

¹ Ремизова Н. А. Письмо Ремизову А. М. <1943> // ГЛМ. Ф. 156. Оп. 2. Ед. хр. 688. 1 л.

² См.: Бунич-Ремизов Б. Б. Супруги Ремизовы в судьбе их дочери и в восприятии ее близких // Алексей Ремизов. Исследования и материалы. С. 272.

университета по литературно-филологическому факультету она учительствовала в глухой провинции. Среди ее учеников был Залман Борисович Бунич, он и стал мужем Наташи и отцом Бори. У них было мало общего, и они почти не жили вместе. Он уехал в Ленинград и стал финансовым работником, а она — в Киев. Наташа любила жизнь во всех ее проявлениях, торопилась брать от нее все, что ей нравилось, не считаясь с тем, что губит себя, жгла свечу жизни с двух концов. Порок сердца у нее от родов, которые произошли в деревне без помощи и окончились родильной горячкой. Работала она, как преподавательница, очень много, потому что любила работу и чтобы иметь то, что нравится. Не слушала советов побереечь себя. Что особенно любила она: литературу, стихи (сама писала иногда недурные стихи), умела декламировать; любила театр, но сама не пела и не играла; любила несколько раз (были мужья, был и флирт), любила хорошо одеться, любила природу, поехать пикником в дружеской компании на лоно природы, урывала время поехать на пляж пожариться на солнце (хотя это был яд для нее), каждый год зимой мечтала, а летом ехала в Крым на море, на солнце; любила традиционные обычаи, но и все современное привлекало ее. С Богом была в ссоре, не могла ему простить смерть Серг<ея> Павл<овича> <имеется в виду воспитавший Наташу дядя — С. П. Довгелло, которого она называла «папой». Он умер от тифа в 1919 г. — А. Г.>, когда она так молилась о его выздоровлении, и Бог не внял ее молитве. Всегда ей было некогда, как бы была торопливость еще успеть что-то выхватить из жизни, верно, предчувствие того, что жизнь ее будет коротка. Была веселый, живой член общества. Подруги любили ее. К домашним не была внимательна и ласкова, но, в случае обиды кем-нибудь их, энергично защищала. У Бори есть и Наташины черты, но есть и несходства. Способный вообще, но склонность к гуманитарным дисциплинам. Планирует поступить на факультет иностранной литературы. Знает французский и английский языки. Хорошо бы было ему учиться в Москве, но экономические условия могут послужить препятствием. Здесь, в родном городе, легче. Да и моя помощь во многих отношениях ему необходима. Будьте здоровы. В. Богатко¹.

В 1920–1930-е гг. Ремизовы не говорили о дочери ни со своими старыми знакомыми еще по литературным кругам Серебряного века, ни с людьми поколения Наташи. Нельзя забывать о том, что помимо памяти о материнской обиде С. П., у обоих супругов не было иллюзий о жизни в СССР тех, чьи родственники стали эмигрантами. Только наивная Наташа могла предполагать, что после окончания советского университета она сможет продолжить свои филологические штудии во Франции, в «институте гуманитарных наук». Со значительной

¹ Богатко В. И. Письмо А. М. Ремизову. 21 января 1947 г. // ГЛІМ. Ф. 156. Оп. 2. Ед. хр. 485. Л. 1–1 об.

долей уверенности можно утверждать, что именно в связи с этими обстоятельствами Ремизов отказался от публикации рассказа «Новый человек». Он был создан им для второго тома книги «Россия в письменах» и основан на письме Наташи 1927 г., в котором та декларировала родителям популярную тогда «теорию стакана воды»¹. В литературном творчестве писателя 1930-х гг. история его *девочки* отразилась всего один раз, в скрытой форме. В основанном на записях С. П. и впоследствии вошедшем в эпопею «В розовом блеске» рассказе «Слепая любовь»² повествовалось о *мальчике* Мише, отнятом родственниками у матери.

После смерти С. П. надежда вернуться на Родину, к Наташе, во многом стимулировала получение Ремизовым в 1947 г. советского паспорта. Об этом свидетельствуют материалы возобновленного после смерти С. П. в 1943 г. «Дневника мыслей». На его страницах «тема Наташи» возникала неоднократно и до известия о ее кончине, и после того.

Запись в ночь с 28 на 29 июля 1943 г.:

Приехал Пильняк. И мы уезжаем в Россию, и еще какой-то священник. Пильняк спрашивает С. П. о Наташе. Он никак не думал, что она осталась в России³.

Запись в ночь с 28 на 29 октября 1943 г.:

Вова Познер. И я пристал, и его спутница — это Наташа. Она показывает мне свой дневник: там много о ее любви» (*Дневник I*. С. 134).

Запись в ночь с 21 на 22 июня 1946 г.:

Мы вернулись домой. С. П. говорит: «Кто это пришел?». <...> А это Наташа Ремизова. И она поздоровалась, она в сером — дымчатом,

¹ См.: Ремизов А. М. Новый человек / Публ. и комм. А. М. Грачевой // Ремизов А. М. Собр. соч. (продолж. изд.). Т. 15. СПб., 2019. С. 602–608; 825–828.

² Впервые опублик.: Ремизов А. М. Слепая любовь // Последние новости. Париж. 1934. № 4687, 21 янв. С. 2.

³ Ремизов А. Дневник мыслей 1943–1957 гг. (продолж. изд.). Т. 1 / Отв. ред. А. М. Грачева. СПб., 2013. С. 111. Далее в тексте: *Дневник I* с указанием страницы.

мягком. И чем-то недовольна. А мне очень неловко: не убрано и все раскидано¹.

Запись в ночь с 1 на 2 сентября 1946 г.:

Я вхожу в комнату — низкая, но просторная. И Наташа (Ремизова). Полузврослая, как я ее видел в последний раз в 1917 г. На шее у нее свинцовое ожерелье двойное. И называет она меня не «папа» а «батюшка»» (*Дневник II*. С. 139).

Запись в ночь с 9 на 10 октября 1946 г.: «Какие напряженные дни: все жду, чтобы справиться о Наташе Ремизовой» (*Дневник II*. С. 154). Запись в ночь с 22 на 23 октября 1946 г.: «С. П. получила письмо от Наташи. Мне показывает. Большой лист со всякими отметками. Она где-то под Киевом учительница. Отметка синим — о предметах преподавания» (*Дневник II*. С. 159).

18 октября 1946 г. Ремизов подал бумаги на получение советского паспорта, чтобы ехать к дочери, а 24 октября того же года зафиксировал в Дневнике полученные сведения о ее смерти: 1) «1904–1943 / Одесса — Киев / 39 л<ет>» (*Дневник II*. 158); 2) «† Наташа Ремизова. 30.XI.1943. Лид<ия> Павл<овна> Довггел<ло> 22.III.1944» (*Дневник II* С. 160).

После смерти жены Ремизов снял печать молчания с «запретной темь» и включил главу «Наташа» в редакцию 1944 г. своего нового произведения «Сквозь огонь скорбей», в дальнейшем ставшего частью эпопеи «В розовом блеске». В окончательном тексте этой главы он писал: «Теперь, когда все кончилось, и я говорю о призраках, дойдет ли мой голос и ответ получу ли я? Скажут ли мне ошибся или скажут прав, что изменит мою, призрачную для них, жизнь? Или поправит непоправимое их жизни?»² В этой главе Ремизов вновь изложил свою теорию о том, что по судьбе С. П. не была предначертана роль матери, и еще раз повторил историю о том, что родные фактически насильно отобрали от нее Наташу. Литературным «прощанием» Ремизова с дочерью стало основанное на образах сна³

¹ Ремизов А. Дневник мыслей 1943–1957 гг. / Отв. ред. А. М. Грачева. СПб., 2015. Т. 2. С. 104. Далее в тексте: *Дневник II* с указанием страницы.

² Ремизов А. М. Собр. соч. Т. 15: В розовом блеске. СПб., 2019. С. 501.

³ Возможно, отражение точно вербально не зафиксированных образов сна с 26 на 27 октября 1946 г. — первого сна о дочери после получения сведений о ее смерти: «Всю ночь Наташа (Ремизова)» (см.: *Дневник II* С. 161).

эссе «О тебе — Наташа»¹, в дальнейшем включенное в книгу «Мартын Задека: Сонник» (Париж, 1954). Приведу отрывок черного варианта этого эссе — описание тела мертвой Наташи. Надо отметить, что в процессе творческой переработки эмоциональный нерв исходного текста был утрачен:

Что же с тобой такое сделалось? <...> И белые снега — иссиня снежные окостенели — на лице. Не узнаю я моих губ — не знаю их, зорит крещен<ская> синь — последний поцелуй смерти. Я приподнял ненужную простыню — какая жалкая погасшая грудь, и невольно ищу в этих судорожно скорчившихся бессильных пальцах — все, что осталось от моих сказок. / Наташа, что же с тобой такое сделалось! Натуся, Туся, моя кукукунышка!²

В заключение можно кратко обозначить контуры начала, развития и финала «запретной темь» семьи Ремизовых. Время ее истока совпадает с 1921 г. — первым годом жизни писателя и его супруги в эмиграции. Участвовавший в революционном движении Ремизов имел опыт конспирации и утаивания опасной информации от чужих глаз и ушей. «Соккрытие» реальных фамилий людей, оставшихся в СССР, присутствует во всех текстах его произведений конца 1920–1930-х гг. Несомненно, что имя дочери стояло на первом месте среди подобных потаенных имен, тем более что Ремизов понимал опасность, грозящую живущим в стране Советов за упоминание их в эмигрантской прессе. В обстановке все усиливавшихся в СССР репрессивных запретов рассказы о Наташе лицам, не знавшим ее в 1900-е гг., были излишними. По этой причине мемуарные отклики о «тайне» Ремизовых принадлежат людям *ее* поколения. Кроме этой основной мотивации, существовала еще личная причина, заключающаяся в стремлении Ремизова максимально оградить супругу от моральных травм. Однако Наташа все равно испытала на себе последствия эмиграции родителей. Ее сын, Б. Б. Бунич-Ремизов, вспоминал:

Клеймо «дочери белоэмигранта» лежало на Наталии Алексеевне почти до ее преждевременной смерти. После окончания университета она, как подающий надежды филолог-литературовед, была рекомендована в аспирантуру, куда успешно поступила. Но через несколько месяцев была отчислена из аспирантуры только из-за этого клейма. А в 1937–38 годах ситуация вокруг Наталии Алексеевны сложилась

¹ Впервые опубл.: *Ремизов А. М.* О тебе — Наташа // Советский патриот (Париж). 1947. № 133, 9 мая.

² *Ремизов А. М.* «Безвыходно» и др. 27 ноября 1942 г. — 25 апреля 1950 г. // РГАЛИ. Ф. 420. Оп. 4. Ед. хр. 16. Л. 41.

такая, что и она, и ее друзья все время жили под страхом ареста и ссылки. Отчетливо помню, как Наталия Алексеевна, придя от своих друзей, у которых она долгое время не была в те годы, рассказывала, что когда она вошла к ним в дом, муж хозяйки дома сказал: «А мы уже думали, что Наташа где-то на Колыме»...¹

Смерть С. П. положила конец «молчанию» Ремизова. Образ также уже умершей к тому времени Наташи вернулся в его тексты середины 1940-х — 1950-х гг. В художественных произведениях тех лет писатель представил свою окончательную «историю» дочери, характером и темпераментом являвшейся точной копией матери. Страстность и максимализм С. П., проявившиеся в ее увлеченности революционной борьбой и в ригористичном отношении к людям, в случае Наташи выразились в стремлении жечь «свечу жизни с двух концов», в тех экспериментах в области чувств, которые были характерны для первого поколения «новых людей» страны Советов.

¹ *Бунич-Ремизов Б. Б.* Супруги Ремизовы в судьбе их дочери и в восприятии ее близких. С. 270–271.

А. Б. Танхилевич

Московский государственный университет

**НАРУШЕНИЕ КУЛЬТУРНОГО ЗАПРЕТА
КАК СЮЖЕТНЫЙ ИНВАРИАНТ
РАССКАЗОВ И. БАБЕЛЯ¹**

Некоторые рассказы в «Конармии» организованы вокруг культурного запрета, который становится либо сюжетообразующим фактором, либо просто важным мотивом. Это запреты на осквернение священного, на убийство, отцеубийство и инцест. Мы покажем, что эти запреты многообразно нарушаются, и что у Бабеля существует группа новелл (несколько рассказов о детстве рассказчика), где мотив нарушения культурного запрета, тоже очень важный, трактуется противоположным образом. Проиллюстрируем это противопоставление и обнаружим в нем новые черты на ярком примере сходства и различия рассказов «Мой первый гусь» и «История моей голубятни». В конце попробуем сформулировать инвариантное событие нарушения культурного запрета в двух локальных формах: в «Конармии» и, за неимением лучшего термина, в «рассказах о детстве».

В «Конармии» запрет на убийство является сюжетообразующим фактором только в рассказах «Мой первый гусь» и «После боя» (в первом случае запрет распространяется на все живое, убийство гуся уподобляется человекоубийству). Отчасти этот запрет актуален в рассказе «Эскадронный Трунов» (запрет на самоуправное убийство: источником возмущения рассказчика становится самосуд). Казалось бы, запрет на убийство встречается не так часто. Однако благодаря оптике рассказчика, Лютова, для которого убийство запретно, оно начинает восприниматься читателем как нарушение везде, где встречается. И если читать «Конармию» как единый текст, а не конгломерат разрозненных рассказов, то окажется, что это табу играет важную роль в большом количестве новелл.

Запрет на осквернение священного — это сюжетообразующий фактор только в рассказах «У святого Валента», «Костел в Новограде», «Пан Аполею». В первых двух рассказах конармейцы вторгаются в католический храм, в третьем герой-иконописец выбирает непозволительно низких по статусу натурщиков для своей работы. В качестве одного из мотивов запрета на осквернение священного появляется в рассказах: «Пе-

реходе через Збруч» (рассказчик видит разбитую священную посуду), «Рабби» (сын рабби осмеливается курить в субботу), «Путь в Броды» (намек на разрушенные синагоги в конце рассказа).

Эдипов сюжет — убийство отца и сексуальный контакт с матерью — нигде не реализован в бабелевском цикле полностью: отцеубийство описано только в «Письме», инцест не появляется вовсе. Тем не менее, неявным образом оба мотива реализуются в «Конармии», при этом они оказываются связаны с фундаментальными ценностными оппозициями цикла.

Мотив отцеубийства косвенно реализуется в новеллах «Переход через Збруч» и «Поцелуй»¹: в обоих рассказах погибает старик-отец, в обоих случаях рассказчику есть за что себя винить, хотя формально он не виноват. Кроме того, своеобразное «расширение» мотива отцеубийства — это обобщенный мотив убийства старика. В «Конармии» старики шесть раз (семь — с учетом «Поцелуя») становятся жертвой и только один раз — убийцей.

Мотив сексуального контакта с матерью, тоже опосредованно (через внесюжетные средства, как это в особенности свойственно орнаментальной прозе), реализуется в рассказах «Сашка Христос» и «Песня». В обоих рассказах Сашка Христос вступает в половую связь со старухой, и в обоих рассказах старуха представлена как мать. В «Песне» она буквально мать, причем для того, чтобы заняться любовью с Сашкой Христом, она отодвигает к стене своего немого сына, метафорически отказываясь (временно) от своей материнской роли. В «Сашке Христе» она не является ничьей матерью, однако шуточно говорит о себе как о рождающей земле: «Дождик на старуху... двести пудов с десятины дам»². В свою очередь, сама земля (которая существует в языке в составе устойчивого сочетания «мать-земля») в этом рассказе описана как сексуальный объект: «От земли пахло кисло, как от солдатки на рассвете». Все это создает тему матери как сексуального объекта.

Тема реализуется и в сюжете новеллы. Действительно, конфликт между Сашкой и его отчимом Тараканьчем разгорается из-за того, что Сашка хочет спасти мать от сифилиса: не желает допустить сексуального контакта отчима с матерью, потому что отчим — сифилитик. Но в какой-то момент Сашка решает отказаться от своего намерения, отчасти из страха пе-

¹ Рассказ, впрочем, не входит в «Конармию», а лишь тематически примыкает к циклу.

² *Бабель И. Э.* Конармия. М., 2018. С. 42.

ред Тараканьчем, отчасти же оттого, что отчим обещает отпустить его в пастухи, а это Сашкино заветное желание. В этом эпизоде сочетаются сразу два мотива: сексуальный контакт с матерью и отречение от матери. Сашка предает мать, и предательство это связано именно с сексом. Отдельно скажем, что тема отречения от матери заявлена в цикле и обособленно, вне сексуального контекста. «Мать в революции — эпизод», — говорит Илья Брацлавский, своеобразный alter ego рассказчика в «Сыне рабби».

Тема отречения от отца / матери и тема осквернения священного тесно и предсказуемо связаны друг с другом. В рассказах «Рабби» и «Сын рабби» проводится параллель между отцовской / материнской фигурой, с одной стороны, и религией предков — с другой. Отречение от этих двух ценностных ориентиров — проявление более широкой темы: отречения от норм порождающей культуры. Для рассказчика и нескольких его двойников — пана Аполека, Сашки Христа, Ильи Брацлавского — это отречение от норм еврейской традиции, христианской традиции и общеевропейской гуманистической и правовой традиции¹.

Таким образом, можно сказать, что нарушение культурного запрета есть инвариантное событие в «Конармии». Оно может реализовываться либо прямо, как в «Моем первом гусе», либо как два вида «минус-приема» (Ю. М. Лотман): запрет есть, он проблематизируется, но всё-таки не нарушается («После боя») / запрет нарушается, но героями не воспринимается как запрет («Конкин»).

В противоположность этим культурным запретам, можно выделить другой запрет, тоже играющий в «Конармии» сюжетобразующую роль: это запрет быть частью казачьего сообщества. Рассказчик в «Конармии» колеблется между двумя этими полюсами. Нарушение культурных запретов дает пропуск в казачье сообщество, соблюдение культурных запретов лишает такой возможности («Мой первый гусь»). Значит, вышесказанные культурные запреты (запрет на убийство, осквернение священного, отцеубийство и инцест) и запрет на вхождение в

¹ Отметим, между прочим, широко известный факт, что рассказчику это отречение нелегко дается: он протестует против убийства в «Конкине», старается не видеть кровопролития в «Переходе через Збруч», солидаризируется с убитым поляком в «Иванах», с амбивалентным Ильей Брацлавским в заключительном рассказе цикла «Сын рабби» и т. д. Эта позиция рассказчика имеет значение для со-/противопоставления «Моего первого гуся» и «Истории моей голубятни», о чем см. ниже.

казачье сообщество имеют нечто общее. Их объединяет то, что можно назвать зоной действия: кто соблюдает культурные запреты, для того актуален и запрет входить в казачий коллектив. С другой стороны, эти два «полюса» запретов противоположны по источнику: источник культурного запрета — культура, источник запрета входить в казачий коллектив — казаки.

Некоторые рассказы Бабеля о детстве, такие как «Пробуждение» и «Первая любовь», тоже организованы вокруг культурно и социально обусловленного запрета и его нарушения. В «детских рассказах» это запрет на любовь / секс («Первая любовь»), на привольную жизнь (в противоположность жизни, посвященной учению) и занятие литературой («Пробуждение»).

Однако можно сказать, что у рассказчика в «Конармии» и в рассказах о детстве — противоположное отношение к табу, хотя в обоих случаях нарушение запрета есть инвариант события и в обоих случаях мы имеем дело с рассказчиком, который, казалось бы, хочет отбросить определенные культурные запреты. В «детских рассказах» контролирующая инстанция, навязывающая табу, являет собой *внешнюю силу* и воспринимается героем-рассказчиком как зло; он стремится нарушить запрет. В «Конармии» и рассказчик, и налагающая запрет инстанция устроены иначе. Герой настроен амбивалентно, он хотел бы сбросить с себя табу, но в то же время дорожит им («Мой первый гусь»). Источник культурного запрета расположен не во вне, а «в душе» нарратора («После боя»). Если же культура воплощена в других героях, то она слаба, поэтому рассказчика не подавляет («Рабби»).

Противоположным образом организована и среда, в которой находится рассказчик. Если в рассказах о детстве он живет в обстановке запрета среди представителей налагающей запрет инстанции, то в «Конармии», наоборот, герой, ощущая запрет в себе, находится при этом в среде нарушителей запрета.

Рассмотрим более внимательно эту противоположность, сравнив два рассказа: один — из «Конармии», другой — из числа новелл, повествующих о детстве рассказчика: «Мой первый гусь» и «История моей голубятни». В сюжетах этих рассказов, несмотря на их внешнюю различность, мы видим сходство. Оба раза перед нами ситуация запрета на вхождение в коллектив¹. В одном случае («Мой первый гусь») это запрет на

¹ Наблюдение принадлежит Э. Либер. Исследовательница писала, что «Мой первый гусь» и «История моей голубятни» имеют дело с одним и тем же инвариантным инициационным событием: герой-

вхождение в казачий коллектив, в другом — запрет на вхождение в коллектив гимназистов. Общего между этими двумя запретами — основание для них. В обоих случаях героя-рассказчика не принимают в коллектив из-за его инаковости, в частности, — в «Конармии» менее явно, в «Истории моей голубятни» более явно, — из-за национальности. В обоих случаях «запретный» коллектив — русский, и для вхождения в него надо сделать нечто чрезвычайно русское. В «Моем первом гусе», как отмечал О. А. Лекманов, рассказчик переходит на несвойственный ему энергичный язык русского сквернословия («Господа бога душу мать!»)¹; в «Истории моей голубятни» рассказчик читает наизусть стихи Пушкина про Петра Первого (обе фигуры — символы России). Когда он в «Истории моей голубятни» поступает в гимназию, то, благодаря заступничеству помощника попечителя, Пятницкого, его не трогают *русские* мальчики; следовательно, он как бы обретает условную «русскость» — становится для гимназистов своим.

Переход через границу национального сопровождается, конечно, переходом через границу религиозного. В «Моем первом гусе» казаки варят запретную для рассказчика-еврея свинину, и в конечном итоге рассказчик, будучи принят в их коллектив, разделит с ними трапезу. Более того, казаки напоминают жрецов, трапеза их сродни ритуалу, вхождение в их коллектив сродни религиозному обряду (обряду инициации, как блестяще показал Ю. К. Щеглов)². В «Истории моей голубятни» рассказчик получает за свой ответ «пять с крестом», где крест не только означает превосходный ответ, но, вероятно, намекает на то, что «запретный» коллектив — православный. «Право-

рассказчик пытается проникнуть в коллектив, который его отторгает (См.: Lieber E. «Where is the sweet revolution?»: a reconsideration of Gogol and Babel // The Slavic and East European Journal, Vol. 53. № 1 (Spring 2009), P. 10). Можно добавить, что ситуация «Истории моей голубятни» по некоторым деталям близка и ситуации «Аргмака», где, как известно, рассказчик тоже пытается стать для казаков «своим». В «Аргмаке» герою *снится*, что казаки его приняли; в «Истории моей голубятни» герой от усилия выучить предметы к экзамену впадает в «нескончаемый сон наяву, в длинный детский сон отчаяния» (курсив мой. — А. Т.) (См.: Бабель И. Э. Соч.: В 2 т. М., 1996. Т. 2. С. 161).

¹ Лекманов О. А. Исаак Бабель. «Мой первый гусь». Опыт медленного чтения // Лекманов О. А. Самое главное: о русской литературе XX века. М., 2017. С. 218–219.

² Щеглов Ю. К. Мотивы инициации и потустороннего мира в «Конармии» Бабеля // Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н. И. Харджиева. М., 2000. С. 769–789.

славную» фамилию носит и Пятницкий, помощник попечителя, от которого зависит, принять или не принять рассказчика-еврея в первый класс. Возможно, неслучайным образом эта фамилия вновь отсылает нас к пятерке (оценке, столь желанной для рассказчика), что создает общий ореол смысла: правоты — блестящая подготовка — попадание в гимназию.¹

Отметим совпадения между теми, кто руководит коллективами в обоих рассказах. Ордена Пятницкого сродни орденам Савицкого. Доминантность обоих персонажей подчеркнута их громадностью (оба они возвышаются над рассказчиком). Юность и сила грозного Савицкого похожи на юность и здоровье краснощекого и строгого Караваева. В первом варианте «Моего первого гуся» от Савицкого пахнет «недосягаемыми» духами², в «Истории моей голубятни» заветная пятерка с крестом от строгого учителя Караваева тоже описывается как «недосягаемая». Повелители запретного коллектива имеют общие черты.

Между двумя рассказами можно провести и параллель, связанную с возрастом испытуемого. Инициация в традицион-

¹ Случайно или нет, но процентная норма на евреев в той гимназии — *пять* процентов, взятка Харитона Эфрусси, из-за которой рассказчик не попадает в гимназию с первого раза, — *пятьсот* рублей, а год погрома — *1905*. Число пять, таким образом, одновременно ассоциируется и со всеми чаяниями героя-рассказчика, и со всеми его страхами. И то, и другое воплощается в амбивалентной фигуре *Пятницкого*, одновременно грозного привратника и милостивого покровителя. В конце рассказа это число появится еще раз, в намного более серьезном и печальном контексте — в *пятаках*, которые должны оказаться на глазах убитого старика Шойла. Эта мотивная «отсылка» в конце рассказа может сообщать дополнительную ироническую дистанцию по отношению к началу. Впрочем, столь настойчивый повтор пятерки может быть и случайным. Погром действительно произошел в 1905 г.; фамилия Пятницкого реальна; как пишет Елена Погорельская, так звали инспектора народных училищ пятого района Херсонской губернии (См.: *Погорельская Е.* Исаак Бабель и история его голубятни. Факты и вымысел // *Лехаим*. 2012. № 10. С. 40–45). Выражение «пять с крестом» было менее распространенным, чем «пять с плюсом», но тоже употреблялось, как в начале XX в., так и в первые десятилетия после Революции. По данным Национального корпуса русского языка (URL <http://ruscorpora.ru/new/> (дата обращения: 28.06.2020), 5 документов, 6 вхождений между 1880-ми и 1930-ми годами для «пять с крестом», 10 документов, 10 вхождений за аналогичный период для «пять с плюсом».

² *Лекманов О. А.* Исаак Бабель. «Мой первый гусь»... С. 222.

ном обществе, как известно, знаменует не просто статусный, но и поколенческий переход; инициации подвергаются *молодые* люди, подвергаются — взрослые. В «Истории моей голубятни» эта идея реализована буквально: ребенок сдает экзамен взрослому. В «Моем первом гусе» рассказчик отнюдь не моложе казак; наоборот, он подчеркивает юность Савицкого. Однако Савицкий зовет рассказчика «киндербальзамом», употребляет уменьшительно-ласкательный суффикс («какой паршивенький»)¹. Следовательно, на уровне метафорики (и на взгляд Савицкого) рассказчик уподобляется ребенку.

Различие между этими двумя столь похожими ситуациями состоит в противоположном способе преодоления запрета на вхождение в коллектив. В «Моем первом гусе» герой для этого должен нарушить максимум культурных запретов. Во-первых, он совершает убийство (гуся). Во-вторых, он отрекается от еврейства (ест свинину). Далее, он символически подвергает поруганию мать, когда сквернословит. Кроме того, так как старуха в «Моем первом гусе» носит очки и, очевидно, является еврейкой (судя по строению фразы: «От этих дел я желаю повеситься»)², а рассказчик — еврей-очкарик, то старуха выступает по отношению к нему фигурой чуть ли не материнской. Поэтому когда герой толкает ее в грудь, он почти толкает свою мать. Далее, жестокость рассказчика по отношению к гусю, как убедительно показывает О. А. Лекманов, метафорически означает и сексуальное насилие. А если учесть, что гусь метонимически связан со старухой, то все вместе сплетается в один клубок: убийство / насилие / отречение / инцест. Напомним, что все эти мотивы характерны для «Конармии» в целом.

Но если в «Моем первом гусе», чтобы войти в казачий коллектив, герой должен *нарушить* культурный запрет, то в «Истории моей голубятни», чтобы попасть в гимназию, герой должен *максимально соблюсти* культурный запрет. А именно — он должен очень хорошо подготовиться. Его поступление в гимназию — это триумф человека, который максимально подчинился культурному императиву. Правда, это подчинение парадоксальным образом означает отказ от собственной культурной идентичности: еврейский мальчик становится частью русской и православной среды. Но на другом уровне этот же ход, наоборот, означает утверждение собственной культурной идентичности, соблюдение правил, продолжение и утвержде-

¹ Бабель И. Э. Конармия... С. 28.

² Это наблюдение также принадлежит О. А. Лекманову (См.: Лекманов О. А. Исаак Бабель. «Мой первый гусь»... С. 217).

ние религиозной традиции: так, друг семьи мосье Либерман сравнивает поступление ребенка в гимназию с победой Давида над Голиафом.

Более того. Известно, что в семье рассказчика процветала ученость (дед был раввином, дядя учился в ешиве). Поступление в гимназию — результат договора с отцом (отец обещал голубятню за поступление). Так что поступление в гимназию — это одновременно укрепление *семейных* связей и продолжение *семейных* традиций. Мы видим контраст с хулой в отношении матери в «Моем первом гусе».

Таким образом, в «Истории моей голубятни» мы имеем инверсию ситуации «Моего первого гуся». Что нарушается в «Моем первом гусе», то соблюдается в «Истории моей голубятни». Инверсия ценностей проводится очень последовательно: героя в «Моем первом гусе» не принимают в казачий коллектив за очки, то есть за образованность, то есть *ровно за то*, ради чего он стремится в гимназию в «Истории моей голубятни».

Вторая половина рассказа «История моей голубятни» посвящена погрому. Погром — во многом инверсия экзамена из того же рассказа. В ходе погрома нарушаются запреты и нормы (начиная с бытовых: сыновьям булочника никто не мешает делать гимнастику на улице, городской одет не по форме). И поэтому в эпизоде погрома мы предсказуемым образом обнаруживаем переклички с «Моим первым гусем». Герой в день погрома нарушает запрет матери (она не хочет пускать его на Охотницкую, а он пробирается туда). Погромщики нарушают запрет на убийство: убивают двоюродного деда рассказчика, Шойла, а также голубей. Жертвой, как и в «Моем первом гусе», становится птица. Происходит осквернение священного — в данном случае, осквернение одновременно еврейского и христианского: мертвому еврею Шойлу, торговцу рыбой, погромщики сунули судака в рот и в прореху штанов (с учетом важности еврейско-христианской темы для рассказа, можно предположить, что здесь рыба именно символ Христа). Итак: если в начале «Истории моей голубятни» мы встречаем ситуацию из «Моего первого гуся» в перевернутом виде, то конец новеллы, будучи инверсией ее же начала, наоборот, обнаруживает с «Моим первым гусем» много общего.

Но, подобно «Истории моей голубятни», «Мой первый гусь» тоже заканчивается своеобразной фигурой ценностного движения в обратную сторону, или «отказом» (если пользоваться терминологией В. Э. Мейерхольда, подхваченной

А. К. Жолковским и Ю. К. Щегловым)¹. Если «История моей голубятни» начинается экзаменом, а заканчивается погромом, то «Мой первый гусь» организован вокруг убийства, а заканчивается сожалением о совершенном (сердце героя «скрипело и текло»). Культурные запреты воздвигнуты в начале «Истории моей голубятни», разрушены в конце. Культурные запреты разрушены в кульминационном эпизоде «Моего первого гуся», но в конце выясняется, что они разрушены не до конца.

Именно эти событийные ходы мы и хотели бы обозначить в качестве инвариантных для рассказов о детстве и для «Конармии». Выше мы видели, что в этих двух группах рассказов мотив нарушения культурного запрета дан (во многом) противоположным образом. Пример «Истории моей голубятни» и «Моего первого гуся» дает возможность усилить и дополнить это противопоставление. В рассказах о детстве («Пробуждение», «История моей голубятни», «Первая любовь»)² запреты в конце концов преодолеваются. В «Конармии», где перволичный рассказчик сохраняет амбивалентность, ему так и не удается полностью избавиться от табу.

¹ Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. О приеме выразительности «отказ» // Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты — Тема — Приемы — Текст. М., 1996. С. 54-76.

² Но не «В подвале»: тут рассказчик хотел бы вырваться из окружающего его еврейского местечкового быта, но у него не получается.

О. В. Астафьева

Россия, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург

СОВЕТСКАЯ САМОЦЕНзуРА И ПАСХАЛЬНЫЙ ХРОНОТОП В «КЛАДОВОЙ СОЛНЦА» М. М. ПРИШВИНА

Известно, что в СССР, несмотря на конституционно закрепленное право свободы совести, отделение церкви от государства, свободу отправления религиозных культов и свободу антирелигиозной пропаганды, с первых лет советской власти воинствующий атеизм стал государственной доктриной, а любое религиозное воспитание, и в частности, пропаганда христианских традиций оказались под запретом. Преподавание малолетним религиозных вероучений, согласно УК РСФСР 1926 г. каралось принудительными работами (ст. 122–127). Тем интереснее посмотреть, как писатель обходит этот запрет, как евангельские истины оказались важной составляющей книги, не только победившей на конкурсе, объявленном государством, но и в течение десятилетий включенной в официальную школьную программу по литературе.

«Кладовая солнца» М. Пришвина победила в конкурсе на лучшую книгу для детей, объявленном Министерством просвещения РСФСР в 1945 г. В дневнике, работая над ней, писатель запишет: «Пишу свой “зверский” рассказ для детей с успехом и крепко надеюсь, что он меня вывезет». А через год припишет на полях: «Как он вывез!» (16.05.1945 г.)¹ Это лаконичное восклицание можно интерпретировать по-разному. С одной стороны, как свидетельство официального успеха, что важно для писателя, публикация произведений которого в сороковые годы не раз приостанавливалась по цензурным соображениям. (В 1940 г. не стали печатать «Лесную капель», 1941 г. — рассказ «Голубая стрекоза», в 1943 г. были отвергнуты «Рассказы о ленинградских детях» и «Повесть нашего времени»). С другой стороны, эта приписка может означать и собст-

DOI: 10.31860/978-5-7609-1596-2-105-119

¹ К сожалению, из-за пандемии у нас не было возможности обратиться к печатному изданию. Поэтому здесь и далее в статье «Дневники» Пришвина мы цитируем по данному сайту: URL: <http://prishvin.lit-info.ru/prishvin/dnevniki/dnevniki-otdelno> (дата _____ обращения: 15.07.2020). В тексте статьи мы будем указывать точную дату дневниковой записи.

венную высокую оценку произведения, ставшего своеобразным итогом творчества, вобравшего его важнейшие идеи, мотивы и образы. А главное — позволившего публично высказать те «слова правды», те истины, которые прежде доверялись лишь дневнику.

Дневники Пришвина — уникальное явление не только по объему и длительности создания: писатель ведет их на протяжении первой половины двадцатого века. Я. З. Гришина, готовившая дневники к публикации, отмечает двойственность творческого сознания Пришвина:

Так или иначе, художественные произведения Пришвина присутствуют в пространстве официальной культуры, а дневник находится в пространстве контркультуры. В советской России постепенно идет формирование культурного айсберга, и Пришвин действует и стремится действовать в его обеих частях, видимой и невидимой, то есть одновременно присутствует как в официальной культуре, так и в культуре, которая впоследствии будет именоваться «писанием в стол», а еще позднее андеграундом.

Полностью опубликованные только в XXI в., дневники не только открывают читателю «неизвестного» Пришвина, религиозного мыслителя и философа, но и в «старом», знакомом с детства «певце природы» позволят увидеть новые грани. Комментируя дневники, Гришина справедливо констатирует:

При сравнении с дневником соответствующего времени художественное произведение не только приоткрывает дверь в творческую лабораторию, но и демонстрирует степень приспособления к господствующей идеологии, то есть пределы, в которых автор считает возможным существовать. Приспосабливаясь, сохраняться как писатель и как личность. Понять это крайне важно: совершенно не принадлежать своему времени писатель не может.

Дневники свидетельствуют, что замысел произведения, столь благосклонно принятого Наркомпросом РСФСР и советской общественностью, формируется на фоне интенсивных религиозных исканий, глубоко чуждых «господствующей идеологии». Проследим, как Пришвин «приспосабливает» их к духу времени, обходит существующие запреты, сохраняя важные для него смыслы.

Замысел сюжета сказки, выигравшей конкурс, возникает у Пришвина задолго до 1945 г., о чем свидетельствует запись в дневнике от 28 июня 1938 г.:

Мелькнул сюжетик для рассказа детям о лесе. Тиль-тиль и Митиль. В лесу. Тропинка расходится вилочкой. Поссорились в споре, по какой идти домой... Рассказ начинается описанием этих тропинок. Вечный спор — и дети заспорили. И пошли. Одна глава: переживания Тиля, другая — Митиль. Конец: обе тропы сливаются в одну.

Уже в этой записи намечается не только сюжет, но и двойственная жанровая природа будущей сказки-были: рассказ, но по мотивам символистской феерии.

Путь как символ жизненной стратегии — вот изначальный творческий импульс, зафиксированный в дневнике. Как и у Метерлинка, у Пришвина дети отправятся за неким материальным предметом, наделенным символическим значением, поиски которого оборачиваются поиском ответа на вопрос о смысле жизни. И для Пришвина важна гармония мужского и женского начал: он тоже отправляет в путь мальчика и девочку. И у Пришвина путь героев связан с символикой света. Есть и композиционная переключка: оба текста разделены на 12 частей.

«Мелькнувший сюжетик» долго будет ждать воплощения. Реализован замысел только после войны, именно она повлияет на трансформацию давно задуманного рассказа. Рядом с Пришвиным в Усолье живут осиротевшие дети Александровы. После того как старшего брата призвали на фронт, средний Боря и младшая Соня сами дружно управлялись с немалым крестьянским хозяйством. Они и станут прототипами главных героев «Кладовой солнца», обозначенных когда-то в дневнике как Тиль-тиль и Митиль. Новые впечатления не отменяют, а лишь обогащают давний замысел символического разговора о соотношении мужского и женского начала, мотив спора-ссоры из-за выбора пути останется. Но, соединяя реальные впечатления с литературными, Пришвин существенно изменяет и те, и другие. Он изменит возраст детей-прототипов и, как в сказочной традиции, сделает старше сестрицу. Изменит имена, так как попадая в контекст символического повествования, имена сирот Александровых имели бы не ту коннотацию, что нужна Пришвину, утверждая мудрость и правоту женщины (София) и мужское героическое начало (Борис). Но главное изменение коснется сюжета. Если в первоначальном наброске дети спорили на пути к дому, то в окончательном варианте спор возникает о выборе пути к искомой цели.

У Метерлинка целью поисков была сказочная, неуловимая Синяя Птица счастья, у Пришвина это красная как кровь, целебная клюква, которая нужна для выживания в трудные времена.

Путь детей у Метерлинка — скорее путь познания, чем испытания. Вероятно, потому дети изначально не знают, куда им идти, где искать Синюю Птицу. Но знают, что цель поисков — помочь другому, больной внучке. Поиски Синей Птицы, начавшиеся в Рождественскую ночь, требовали смелости и стойкости, но не жертв. Реальная опасность грозила детям только в лесу, где взбунтовавшаяся природа едва не губит их. В начале XX в. у Метерлинка человек представлен враждебным природе: потому он делает отца героев дровосеком. Этот бунт — тоже важный этап на пути познания: пока человек не изменит потребительского отношения к природе, конфликт неизбежен. На стороне детей остался только пес — верный друг, потому что человек не только использует его, но и дарит любовь, и пес платит за это тем же.

У Пришвина путь детей тоже имеет четкую цель, но они идут за клюквой для себя. И, в отличие от героев «Синей птицы», знают, где ее искать. Но, несмотря на это, их путь за ягодой для себя оказывается путем блужданий и заблуждений, из которых они выходят к пути истинному. Собранную клюкву герои не оставляют себе, а отдадут тем, кому она нужнее — детям блокадного Ленинграда.

Место, куда отправит Пришвин своих героев, имеет символические коннотации. За тем, что нужно для поддержания жизни, за целебной клюквой, дети отправлены в путь, полный опасностей — как для тела, так и для души. Полянка, куда они стремятся, красная как кровь от обилия клюквы — в повествовании обозначена как палестинка. Но искать ее надо на болоте, и рядом с завешанной отцом палестинкой таится угроза невидимая, знаменательно названная Слепой Еланью. Болото же называется Блудово, и повествователь иронично напоминает, будто в старину люди верили, что в болоте черти живут. В Блудовом болоте дети не только заблудились, но и заблуждались, поддавшись почти звериному началу и растеряв человечность. Это тема блуждания и заблуждения — отсутствует у Метерлинка, но важна для Пришвина.

Клюква вызревает осенью, однако Пришвин отправляет своих героев за ней — весной, когда в природе борются свет и тьма, тепло и холод, когда воскресение природных сил служит обетованием обновления духовного. Смена временных координат определена сменой смысловых акцентов: Рождество связано с надеждой, Пасха — со страданием и искуплением.

В текстах, соотносенных с пасхальными событиями, блуждание во мраке и обретение света аллегорически представляют духовное обновление через страдание. Блуждает в сумрачном

лесу герой Данте, прежде чем узреть сияние Рая. Герой Гете, едва не покончивший с собой в пасхальную ночь, тоже блуждает в темноте. Но Господь, отдавая Фауста во власть Мефистофелю, не сомневается, что герой выйдет к свету. В переводе этого фрагмента у Пастернака появляется афористичная формула пасхального хронотопа, соединяющего блуждания на пути из тьмы к свету: «Кто ищет, вынужден блуждать».

Ответ на вопрос, почему Пришвин не просто вернулся к «мелькнувшему» когда-то замыслу именно во время войны, но и вписал его в пасхальный хронотоп — вновь дают дневники. «Наступает страшное время, надо собираться на борьбу самую грубую за жизнь и самую тонкую — за смысл её», — пишет он 7 октября 1941 г. Таким образом, уже в начале войны Пришвин видит свою писательскую задачу в борьбе за смысл жизни. Не в поиске его, а именно в борьбе за сохранение того смысла, что уже найден, но оказался под угрозой: «Но какая может быть надежда на то, что проповедь любви найдет себе место во время войны?» (22.10.1941). И спустя месяцы, 27 июля 1942 г., снова о том же, но в другой тональности: «Время требует от писателя прославления вражды, возбуждения ненависти к врагам. А мы в это время поставили себе задачу сказать о любви... И мы уверены в том и знаем, что наше время придет, как все знают, что рано ли, поздно ли война кончится».

Пришвин пишет о любви именно в христианском понимании. Проповедь жертвенной христианской любви как единственный путь спасения — лейтмотив дневниковых записей Пришвина военного времени, и христианство в них не раз сопоставляется с советской идеологией. Добровольную Голгофу, жертву по зову любви, он противопоставляет не только невольным советским мученикам — но и животному инстинкту самосохранения. Он запишет в дневнике на Светлой седмице 1944 г.:

Человеку свойственно бежать от креста, как бежит от смерти все живое. И ты, мой друг, тоже, конечно, улепетьвай, удирай от смерти, пока есть куда драть, и, отбежав, отдохни и порадуйся, даже попляши <зачеркнуто: или на дудочке поиграй> и песенку спой. И так, нечего тебе лезть на рожон, пока души твоей не коснется любовь. Вот этого, правда, надо ждать, и надо искать и бороться за это: за любовь. И когда придет любовь настоящая, то с ней и крест придет легкий и радостный. (18.04.1945).

Как торжество Христа, как доказательство правоты своей веры воспринимает Пришвин Пасхальную радость 1945 г., совпавшую с переживанием победы в войне:

День победы и всенародного торжества. Все мои неясные мысли о связи живых и мертвых, поэтические предчувствия, все, все это, чем мучится душа, разрешается в двух словах: «Христос Воскрес!» Всем, чем ты мучаешься, Михаил, этим и раньше мучились люди и разрешили твои вопросы: «Христос Воскрес!» (9.05.1945).

Однако необходимо привести и еще одну цитату, важную для эволюции замысла «Кладовой солнца»:

Начался Пленум ССП... В отношении религии были приведены слова Ленина о том, что заигрывание с боженькой всегда приводит к мерзости. Вообще оратор дал понять, что победа — это стена, через которую не перепрыгнешь: писать — пиши, но не держай писать о том, что за стеной. Но в начале революции меня вывели из этого круга охотничьи рассказы. Теперь выведут детские. И вообще, Михаил, будь спокоен и мудр, согласно своему возрасту (15.05.1945).

Работа над «Кладовой солнца» знаменательно связана с переживанием пасхальных событий 1945 г., ставших катализатором творческого процесса. Дневник свидетельствует не только о том, насколько интенсивной была работа над давним замыслом, который быстро обретает «успешную» форму, но и о том, что форма эта пришла не сразу, а претерпела существенные изменения.

В записи от 18.04.1945 впервые обозначен контур будущего произведения: среди названий детских рассказов, в ряду других — появляются имена прототипов и цель путешествия. «Детские рассказы: 1) Ворона и грач, 2) Мухомор и боровик, 3) Соня и Боря, Блудово болото, Весенняя клюква (пейзаж)».

Таким образом, задуманный рассказ пока существует в русле привычной «пейзажной» традиции: для детей о лесе. Но все изменится не просто после Пасхальных событий, а после того, как будет по цензурным соображениям отвергнута статья в «Литературке» («Простое слово. Берлин взят»). Отказываясь писать на современные темы, Пришвин возвращается к давнему замыслу и отдает ему все силы, ищет форму для тех истин, что прямо выразить невозможно в условиях усиливающихся антирелигиозных настроений.

16 мая, через 10 дней после Пасхи, через неделю после победы и через день после пленума ССП, появляется уже цитированная запись: «Пишу свой «зверский» рассказ для детей с успехом и крепко надеюсь, что он меня вывезет». На следующий день: «Пишу во весь дух книгу для детей». 18 мая: «Закончен второй черновик рассказа «Сладкая клюква». Второй

черновик — значит, был некий первый, отвергнутый вариант. Но и этот, второй, не станет окончательным. 21 мая Пришвин уклончиво зафиксирует: «Происходят различные конфликты, и чувство истинной победы мы не испытывали. Напротив, тревога все больше сгущается, и “Христос воскрес» отходит в далекое будущее». Как подтверждение этой тревоги — странная погода, природная смута, возвращение зимы. 25 мая: «Весь день беспросветное небо и снежная метель. Редкое явление. Читал <...> начало повести “Дружные ребята”». Вчерне законченный рассказ на фоне тревожных раздумий существенно расширяется и превращается в повесть. Однако спустя несколько дней жанр почти готового произведения и его название снова меняются — в начале июня речь уже идет о завершении сказки: «Закончил и выправил сказку “Друг человека”» (4 июня). 5 июня: «Вечером читал Елагину сказку (“Сказка о мужичке-в-мешочке и золотой курочке”)». Понял, что вещь написана настоящая и значение для моей жизни будет иметь то самое, на что я надеялся». 6 июня: «Заключили договор на “Кладовую солнца”». Как видим, параллельно с трансформацией жанра идут поиски заглавия. Название рассказа и повести — из разряда сюжетных: «Сладкая клюква» — цель похода, «Дружные ребята» — его участники. Название сказки — сначала в сказочных традициях представляло героев и лишь в окончательном варианте — оказывается символическим и многослойным.

И после завершения работы над «Кладовой солнца» в дневниках Пришвин продолжает размышлять над ней, осмыслять то, что получилось. 14 июня он записывает:

Бывало, когда я был ребенком в литературе, я ужасно боялся моральных идей в рассказе: чуть, бывало, задумаешь рассказ свой к чему-нибудь вывести — все его очарование пропадает. Но, по-видимому, мораль страшить и мешать может только детям. Теперь я, вполне созревший писатель, играю моралью в рассказе, как мячиком.

Мораль, которой он «играет» в этом рассказе — это евангельская истина о любви, любви отдающей, жертвенной, противопоставленной природной борьбе за выживание. Пришвин напрямую сформулирует эту «мораль» в конце предпоследней главы, почти повторяя слова пасхальной дневниковой записи 1944 г. о борьбе за любовь, с которой и крест «легок и радостен»:

Не пора ли сказать теперь уж, как мы сами думаем о загадочных словах нашего старого лесника Антипыча, когда он обещал нам пе-

решепнуть свою правду собаке, если мы сами его не застанем живым? Мы думаем, Антипыч не совсем в шутку об этом сказал. Очень может быть, тот Антипыч, как Травка его понимает, или, по-нашему, весь человек в древнем прошлом его, перешепнул своему другу-собаке какую-то свою большую человеческую правду, и мы думаем: эта правда есть правда вековой суровой борьбы людей за любовь¹.

Но до того как прозвучит прямой авторский голос — сам сюжет подводит читателя к этому выводу. Он, как мы отмеча-ли, организован вокруг знаковых пасхальных символов: пути и света. В путь дети выходят затемно, дружно, в единении с природой приветствуют рассвет, но в момент ссоры солнце затмевает серая хмарь. В беду они попадают не потому, что ошиблись в выборе, каждый предлагал путь верный, — но потому что, настаивая на своей, единственно верной «правде», забыли о другом. Уже в раннем наброске «сюжетика для рас-сказа» Пришвин планировал не только показать «вечный спор», различие мужского и женского пути, но и слить обе тропинки в одну, демонстрируя единство мужского и женского, необходимость гармонии. В мире людей именно эта гармония и была для детей спасением в трудные времена. Но теперь в лесу, в мире, где действует закон борьбы за выживание, борь-бы за себя — с другим, дети словно поддаются его властному зову, его искушению. В борьбе за себя, настаивая на своем, они расстаются и оказываются уязвимы. Каждый сошел со своей тропы, каждый сбился с истинного пути и заблудился. Настя — повинуясь женской жадности, Митраша — мужской само-надеянности. Удержать от неверного шага, помочь вернуться на путь истинный мог бы друг-другой, но его рядом не оказа-лось. Не только достижение заветной цели, сама жизнь детей оказалась под угрозой. Роль спасителя писатель доверит тос-кующей по хозяину собаке. Встреча с ней проявляется в героях лучшее и помогает вернуть утраченную человечность. Истина явлена не в слове, а в деянии. Настя, чуть не потерявшая че-ловеческий облик от жадности, увидев Травку, тут же захочет накормить ее. А щедрость вознаграждается непредсказуемо и сторицей: начав для нового хозяина-хозяйки гон зайца, собака встретит Митрашу и поможет ему выбраться из болота. Маль-чик, как и Настя, осознает и искупает свою вину. Попад в елань из-за самонадеянности и безрассудства, теперь он все рассчитал, и в расчетах его была не только мысль о том, как спасти себя, опираясь на силу собаки, но боязнь погубить свою спасительницу. Последние солнечные лучи, пробиваясь сквозь

¹ Пришвин М. Кладовая солнца. М.; Л, 1946. С. 28.

мрак — освещают раскаявшихся в алчности и гордыне героев. Собака не только поможет каждому — благодаря ей они воссоединятся и вместе с новым другом на рассвете вернутся в мир людей, а небывалый урожай клюквы отдадут больным детям.

Травка — не просто собака, тоскующая по потерянному хозяину. Ее хозяин — Антипыч, старый лесник. Если у Метерлинка старшее поколение представляет дровосек, потребитель природных богатств, то у Пришвина — лесник, их защитник, человек, отдавший жизнь заботе о природе и потому по праву носящий имя Хозяина.

Обращение к дневникам говорит о том, что и этот образ имеет для Пришвина религиозные коннотации. Собирательный образ человека, обозначенный в «Кладовой солнца» как «весь человек в древнем прошлом его», противостоящий природному началу, в дневниковых записях тоже сопоставляется с христианством. «Две силы: одна сила жизни, другая сила сознания, первая известна из Библии и потом из биологии, другая из Евангелия и истории культуры, т. е. связи между людьми», — запишет Пришвин 17 сентября 1944 г. И в продолжение записи, с пометой NB, словно отвечая вызревающему замыслу:

Моя задача состоит в том, чтобы сделать философию Всего человека мудростью простейшего существа (Данилыча). И первый вопрос на этом пути — это упростить и убагозвучить понятие «Весьчеловек» (то было Сверхчеловек хорошо, стал Христос — прекрасно, а как Весьчеловек — не Хозяин ли?).

В смысловом центре «Кладовой солнца» — разговор о правде. Балагурство Антипыча, рассуждающего о правде в ситуации отнюдь не пафосной (его просят «по правде» сказать, сколько ему лет), не исключает ни серьезности вопроса, ни евангельских ассоциаций. «Что есть правда, какая она, где живёт и как её найти?»¹ — этот вопрос синонимичен тому, который задает Пилат Христу. Отказ от прямого ответа — тоже в евангельских традициях. Истина не интеллектуальна, не статична, а динамична, она не дается, а обретается. Потому Антипыч отправляет своих собеседников искать ее, и лишь перед смертью обещает перешепнуть ведомую ему правду — своей собаке. Вербализует «слово правды» рассказчик только в финале. Но само поведение Травки говорит о том, что ее правда, от Антипыча в наследство доставшаяся — в служении другому.

¹ Там же. С. 12.

Служении добровольном, по зову любви. Для Травки Антипыч не умирает, она тоскует и молится о Хозяине. И ее молитва услышана: в лице осиротевших и заблудившихся детей она обретет хозяев-спасителей, но прежде — станет спасительницей сама.

В «Кладовой солнца» убеждение Пришвина в том, что истина подвижна, что искать ее каждый должен сам, что на этом пути не избежать ошибок и искушений, но покаяние открывает нам великую истину о любви как вековой правде и смысле жизни, помогающей одолеть саму смерть — обретает форму сюжетных коллизий и значимых композиционных решений.

Как же удастся Пришвину сделать христианские истины не просто органичной частью повествования о жизни советских детей, но и выиграть конкурс? Почему советская цензура не восприняла этот текст как идеологически чуждый? Очевидно, потому что безусловно сработала самоцензура. Пришвин, как мудрый старик Антипыч из его сказки, прибегает к ироничному иносказанию, отправляя читателя в путь за истинным смыслом своего повествования, расставляя на этом пути — веки-подсказки.

Первой из них станет оксюморонное жанровое определение, включенное в композицию: сказка-быль. «Быль» — это реальная основа, увлекательный рассказ о приключениях сирот в опасном лесу. В «были» есть все, что соответствует требованиям соцреализма. Есть героические советские дети, не просто сами выживающие во время войны, но помогающие другим, участвующие в общественной жизни и работах. Есть гордость за советских геологов, разведчиков богатства недр нашей земли, есть прославление щедрости родной природы. Но неожиданно социальный оптимизм, актуальный для соцреализма, совпадает с извечным сказочным законом торжества добра. Сказка оказывается «упакована» в быль; реальность советского времени окружает ее, оставляя центральному повествованию возможность существовать в универсальном, характерном для сказки и притчи общечеловеческом измерении.

Об этом Пришвин пишет в авторском предисловии к изданию «Кладовой солнца» в серии «Новинки детской литературы», в которой и вышла сказка в 1946 г.:

Содержание сказки — это борьба человека-героя с каким-нибудь злодеем (Ивана Царевича со Змеем-Горынычем). И в заключение борьбы непременно должна быть победа, и сказка в этом смысле есть

выражение общечеловеческой веры в победу доброго начала над злым¹.

Разговор о жанре предваряет не только детское издание «Кладовой солнца». В 1948 г, включая сказку-быль в состав сборника «Мои тетрадки», адресованного взрослому читателю, Пришвин вновь предваряет ее размышлениями о двойственности жанра. Второе предисловие более пространно и явно продолжает традицию «двойной игры»: для читателя-цензора и читателя-друга.

Советская общественность давно уже выдвинула сказку как особенно желательную форму литературного творчества, и давно уже объявлен на нее «социальный заказ». И этот заказ нам вполне понятен: если песенку можно петь иногда для себя, то сказку для себя никто не складывает: в понятии сказки содержится общение, связь. Сказка есть словесная форма общения людей между собой и связь поколений².

Начиная с упоминания советской общественности и соцзаказа на сказку, отдавая дань советскому лексикону и идеологии, в объяснении истоков «соцзаказа» Пришвин формулирует глубоко личное понимание творчества как пути в вечность, неразрывной связи поколений. А в финале — прозвучит почти евангельский призыв «быть как дети»:

Когда я задумал свою «Кладовую солнца», я именно задался целью написать современную сказку, без старинных традиционных Ивандаревичей, но с тем же оптимистическим сказочным содержанием настоящего дня. И хотя она была написана для детей, но я надеялся, что, как настоящая сказка, по моему определению связывающая людей и поколения, она написана и для ребенка, живущего в душе взрослого человека, для которого через творческие усилия все в будущем, и непременно это будущее с хорошим концом³.

Указание на сказочную природу выводит рассказ о детях, заблудившихся на болоте, на иной уровень обобщения. Реальный пласт повествования о том, как советские дети, осиротевшие в годы Великой Отечественной войны, отправились за клюквой, просвечивает символическим, сказочные испытания, выпавшие на долю братца и сестрицы, обернутся философской притчей о соотношении мужского и женского, природного и

¹ Там же. С. 2.

² Пришвин М. Мои тетрадки. М. 1948. С. 39–40.

³ Там же.

человеческого. Символизм многих деталей, как мы отмечали, имеет религиозную коннотацию. Наиболее значимы путь, истина и жизнь, отсылающие к евангельскому самоопределению Христа. Тоска собаки по тому, кому она может служить, прямо названа «собачьей молитвой о человеке». Важны имена персонажей, Анастасия и Дмитрий, которыми Пришвин заменил имена прототипов, Сони и Бори. Уменьшительно-ласкательная форма имени Настенька — скрывает греческий корень «анастас» — воскресший, и в Митраше не сразу угадаешь Деметрия, посвященного Деметре, богине природных сил, ежегодно воскресающих весной. Топографические ориентиры, вроде «палестинки» и «Блудова болота», где героев ждут заблуждения и искушения, тоже связаны с христианской традицией. Религиозные ассоциации намеренно то ли отвергнуты, то ли лукаво обозначены: примечанием о том, что «палестинкой называют в народе какое-нибудь отменно приятное местечко в лесу»¹, а вовсе не землю обетованную, и напоминанием, что это суеверие — считать, что в болоте черти живут.

Да и сам образ «кладовой солнца», вынесенный в заглавие и завершающий сказку — тоже имеет религиозный контекст и связан с идеей смерти-возрождения. То, как объясняет Пришвин читателям процесс образования торфа, не позволяет воспринимать заглавие однозначно: кладовая солнца — это не только торф, но вся природа, питаемая живительными солнечными лучами. Она пронизана духовной энергией, любовью не присваивающей, но отдающей, той, что извечно символизирует свет.

Мы это так понимаем, что все Блудово болото, со всеми огромными запасами горючего торфа, есть кладовая солнца. Да, вот именно так и есть, что горячее солнце было матерью каждой травинки, каждого цветочка, каждого болотного кустика и ягодки. Всем им солнце отдавало свое тепло, и они, умирая, разлагаясь, в удобрении передавали его, как наследство, другим растениям, кустикам, ягодкам, цветам и травинкам. Но в болотах вода не дает родителям-растениям передать все свое добро детям. Тысячи лет это добро под водой сохраняется, болото становится кладовой солнца, и потом вся эта кладовая солнца как торф достается человеку от солнца в наследство².

¹ Пришвин М. Кладовая солнца. С. 5.

² Там же. С. 17.

Болото, место нечистое, оно препятствует превращению энергии смерти в энергию жизни, но мудрый Хозяин сумеет высвободить из наследия солнца тепло и свет.

Самоцензура срабатывает безупречно: евангельская истина оказывается заменена советской правдой, божественный свет — солнечным. Обозначая символическую глубину образов, Пришвин иронично снимает ее. В финале он лукаво подменяет духовное объяснение заглавия — естественнонаучным, вновь переводит стрелку со сказки-притчи — на советскую быль:

И мы дознались, что торфа в этом болоте хватит для работы большой фабрики лет на сто. Вот какие богатства скрыты в наших болотах! А многие до сих пор только и знают об этих великих кладовых Солнца, что в них будто бы черти живут: все это вздор, и никаких нет в болоте чертей¹.

При первой, журнальной публикации сказки ни один образ-символ, в глубине которого заложена религиозная коннотация, - не вызвал возражений редакции. Но главное «слово правды» все же насторожило. Об этом вновь свидетельствует дневник:

Ляля была на редакционном совете ж-ла «Октябрь» с участием Ждановой. Обсуждалась фраза моей повести: «правда, это суровая борьба людей за любовь». Слово «любовь» в ЦК не понравилось. Мне прислали <...> несколько заменяющих «любовь» выражений, и я выбрал: «правда есть суровая борьба людей за справедливый мир на земле» (13.07.1945).

Цензурное вторжение было болезненно:

Ночью проснулся от боли за свою сказку. За то, что хотел написать «любовь», а они переменили слово мое на «справедливость». Однако, крепко подумав, понял, что вещь от этой замены ничуть не пострадала, и значит, боль пришла за себя, а не за вещь (14.07.1945).

Пришвин не зря был доволен сказкой и уверен, что «играет» моралью: никакие цензурные правки и одиночные словесные декларации не могли изменить общего пафоса повествования. Сюжет говорит вовсе не о справедливости или борьбе за мир. Слово любовь, против которого возмущалась редакция

¹ Там же. С. 20.

советского журнала с революционным названием «Октябрь» — все же вернулось в текст, как единственное органичное выражение «правды» Антипыча и «всего человека в древнем прошлом его». В 1946 г. в Детгизе «Кладовая солнца» вышла уже без цензурных вторжений.

С. В. Денисенко
*Россия, Институт русской литературы
(Пушкинский Дом) РАН,
Санкт-Петербург*

ЗАПРЕЩЕННЫЙ ГАЛИЧ ОБ ОПАЛЬНЫХ ПИСАТЕЛЯХ, ИЛИ ПРЕОДОЛЕНИЕ ЗАПРЕТОВ

Эта статья — о двойном запрете. Она посвящена тому, как запрещенный бард переосмыслял судьбы опальных писателей; как он сам, его персонажи и слушатели/читатели преодолевали запреты.

Начнем с запрета на творчество самого Александра Аркадьевича Галича (1918–1977). После выхода в свет в «тамиздате» первой его книги «Песни» (1969, «Посев») писателя исключили из Союза писателей СССР, Союза кинематографистов СССР и из Литфонда (1972). 22 октября 1974 г. постановлением Главлита по согласованию с ЦК КПСС все его ранее изданные произведения были запрещены в СССР. И сам он вынужден был вскоре уехать из страны¹.

Все рассматриваемые нами восемь персонажей песен Галича (входивших в цикл «Литераторские мостки», созданный в 1960-х гг.) считались в разной степени «опальными» с точки зрения власти: Полежаев, Блок, Мандельштам, Ахматова, Вертинский, Зощенко, Пастернак, Хармс. Здесь надо сделать оговорку: мы уделим внимание только этим восьми песням (цикл «Литераторские мостки» — шире).

Биографии опальных писателей вообще мифологизировались (и отчасти мифологизировались самими писателями), о чем уже писали исследователи творчества Галича.

DOI: 10.31860/978-5-7609-1596-2-119-127

¹ В обсуждении нашего доклада в блоге конференции Ю. В. Доманский заметил о реабилитации Галича в СССР в перестройку: «...первая пластинка на “Мелодии”, диск-гигант “Когда я вернусь...” вышла в 1989 г. (М60 48605 001). В том же году вышел “двойник”, кажется, без особого названия — просто “Александр Галич” (М60 48609 000, 2xLp). Это самые первые пластинки, которые продавались везде — тиражи были огромные. В том же 1989 г. вышли и первые три книги: “Возвращение”, “Избранные стихотворения” и “Петербургский романс”; первые две изданы в Москве (издательства Киноцентр и АПН), третья в Ленинграде (Художественная литература)» (URL: <https://tabu2020.blogspot.com> (дата обращения: 10.07.2020)).

Важно, что Галича интересуют так называемые биографические мифы — акты сотворчества художника и его аудитории, то есть результат соединения автобиографического мифа и реакции на него читателей/слушателей...¹

Опальные поэты иногда даже назывались исследователями «мучениками». См., например:

...во второй половине 1960-х годов Галич воссоздает миф о личности поэта-мученика, увековеченного, а порой и спасенного своим творчеством...²

Безусловно, что судьбы опальных поэтов Галич примерял к своей судьбе. Л. Р. Джагалов, анализируя «посвящения писателям», обобщил свои наблюдения. Исследователь отметил, что «поэт неизбежно является жертвой своего искусства»; что он «самореализуется через него», снимая «все барьеры между жизнью и литературой»; что «галичевское поэтическое слово становится вечным памятником литературным жертвам»; что «богатство персонажей — гонители и поэты и прошлого, судья-современник — обуславливает многоголосье и многовременье этих посвящений»³. Джагалов приходит к логичному выводу:

...все мифопоэтические построения, которые бард применял к литературным мученикам русской истории, то есть все пять начал, на которых основан образ русского поэта в его раннем творчестве, Галич начинает применять к своему лирическому я⁴.

1. «Гусарская песня» (1966) посвящена Александру Полежаеву. Вот кто, действительно, был «опальным поэтом» в эпоху Николая I. За обличительную поэму «Сашка» (1825), которую никак нельзя причислить к шедеврам русской поэзии, юный поэт, ненавидевший военную службу, был отправлен унтер-офицером в армию, позднее переведен в Тарутинский егерский

¹ Малкина В. Я., Доманский Ю. В. Мифы о поэтах и автобиографический миф в «Александровских песнях» А. Галича // Галич: Проблемы поэтики и текстологии / Сост. А. Е. Крылов. М., 2001. С. 130.

² Джагалов Л. Р. К эволюции литературоцентричности в поэзии Галича // Галич: Новые статьи и материалы. М., 2003. С. 211.

³ Там же. С. 213–214.

⁴ Там же. С. 214.

полк (отсюда у Галича: «Славно, братцы-егеря, / Рать любимая царя!») Образ опального поэта намеренно дегероизируется Галичем. Завязка песни — в мифологизированной «картинке»:

По рисунку палешанина
Кто-то выткал на ковре
Александра Полежаева
В чёрной бурке на коне (С. 97)¹.

— но она не соответствует страшной действительности.

Но оставь, художник, вымысел,
Нас в герои не крои;
Нам не знамя жребий вывесил —
Носовой платок в крови... (С. 98–99).

Полежаев, по Галичу, вынужден идти своим мученическим путем из-за вольнолюбивых стихов («Началось все дело с песенки...»), но этот путь бесконечен и бесперспективен... И он бесперспективен и для самого автора «Гусарской песни»:

И дело тут не в метрике,
Столетие — пустяк!
...Столетие, столетие,
Столетие — пустяк... (С. 99)

Как преодолевается эта тьма Галичем, Полежаевым, слушателями? Чахоточным поэтом в «желтом доме» — никак. Пережившим несколько инфарктов будущим изгнанником из СССР, спустя «столетие» — никак. Но слушатели переживают катарсис вследствие диссонанса стихов и музыки: брагурно-оптимистичный рефрен «Славно, братцы-егеря!» никак не вяжется с мрачной картинкой реальности². Равно как и портрет

¹ Здесь и далее произведения Галича цитируются по изд.: *Галич А.* Антология сатиры и юмора России XX века. Т. 25. М., 2003 — с указанием страницы в тексте статьи.

² В обсуждении нашего доклада в блоге конференции Ю. В. Доманский высказался так: «Здесь оказалась затронута очень важная для песенной лирики проблема — контраст между субтекстами: музыкальным и звучащим вербальным. Это явление встречается не так уж и редко. Скажем, у позднего Егора Летова (альбомы «Долгая счастливая жизнь» и «Реанимация») песни в музыкальном плане очень мелодичны, спокойны, а вот в плане словесном куда как более жесткие, нежели песни более ранние. Но в синтезе их рождается целостность — песня. То есть веду к тому, что в песенной лирике смыслы рожда-

«по рисунку палешанина», начало и финал песни, доминирует в нашем восприятии над полежаевски-галичевскими «муками, как по лезвию»...

2. Персонажа «Цыганского романса» (1965) Александра Блока нельзя назвать «опальным поэтом». Но практически запрещенным в СССР — можно. Поэзия Блока была исключена из школьных программ 1938 г. и 1960 г. Только в конце 1970-х гг. школьники начали изучать поэму «Двенадцать» и «стихи о Родине». Но для Галича дело было не в полузапрете на поэзию Блока (книги его все-таки издавались). Блок у Галича — совсем не автор «Двенадцати», «всем сердцем слушавший музыку революции». Пьяный поэт в кабаке (в «монополюшке», где «С самоваров к чертям полуда, / Чад летал над столами сотью...»), совсем не подходивший даже на роль «попутчика» советской литературы. Он — аморальный тип. А Галич его еще и «богом» называет!

Бога, пьяного в дугу,
Все теперь цукали,
И цыгане — ни гугу,
Разбрелись цыгане,
И друзья, допив до дна, —
Скатертью дорога! (С. 100–101).

Да и цыгане в этом кабаке нехорошие какие-то («А в ответ ему жбан рассола»), явно не имеющие ничего общего с разрешенными цыганами из современного Галичу театра «Ромэн». Кабацкие, одним словом, цыгане (где-нибудь в Румынии им самое место, а не в большевицкой России).

Но бард-драматург подготовил катарсис (вполне по Аристотелю¹). И для исполнителя, и для своего персонажа. И для слушателей. «Девчоночка с Охть» поет «богу-Блоку», и потом эта песня будет запечатлена в стихах... Запрет на цыган-

ются в том синтезе музыкального и вербального субтекстов, который формируется в исполнительском сверхтексте. И Сергей Викторович очень верно, как мне кажется, назвал такое явление относительно рефренов Галича диссонансом. Смыслы тут именно на стыке противоположностей, точнее даже — в их слиянии» (URL: <https://tabu2020.blogspot.com> (дата обращения: 10.07.2020).

¹ «Катарсис<...> — одна из целей и одно из следствий трагедии, совершающей очищение страстей главным образом посредством сострадания и страха в момент их возникновения у зрителя, который отождествляет себя с трагическим героем» (Аристотель. Поэтика, 1449b).

скую песню (у Блока уже нет денег) преодолевается добротой и влюбленностью этой «девчонки».

Ах, как пела девчонка богу
И про поле, и про дорогу,
И про сумерки, и про зори,
И про милых, ушедших в море...
Ах, как пела девчонка богу!
Ах, как пела девчонка Блоку!
И не знала она, не знала,
Что бессмертной в то утро стала —
Этот тоненький голос в трактирном чаду
Будет вечно звенеть в «Соловьином саду» (С. 101).

3. «Легенда о табаке» (1969) посвящена памяти Даниила Хармса. Галич выстраивает свою песню на основе стихов Хармса, обращенных к детям; обширную цитату из которых он приводит в эпиграфе («Из дома вышел человек... <...> И с той поры исчез» (С. 104)). Галич достраивает миф об исчезновении Хармса. Но здесь, в этой песне, важен оптимистический конец. Мы все вместе не только испытываем катарсис, не только преодолеваем Запреты с помощью Слова. Мы еще и насмехаемся над властью, наложившей эти Запреты:

Он шел сквозь свет
И шел сквозь тьму,
Он был в Сибири и в Крыму,
А опер каждый день к нему
Стучится, как дурак...
И много, много лет подряд
Соседи хором говорят:
— Он вышел пять минут назад,
Пошел купить табак... (С. 107)

4. «Возвращение на Итаку» (1969) посвящено памяти О. Э. Мандельштама. Казалось бы, это всего лишь рассказ о том, как проходит обыск на квартире поэта. Но нет. Собственно, сюжет изложен в «Листках из дневника» А. А. Ахматовой, приехавшей к поэту в дом отдыха «Саматиха» под Москвой:

Обыск продолжался всю ночь. Искали стихи... Мы все сидели в одной комнате. Было очень тихо. За стеной, у Кирсанова, играла гавайская гитара. Следовательно при мне нашел «Волка» («За гремучую доблесть грядущих веков...») и показал О. Э. Он молча кивнул.

Прощаясь, поцеловал меня. Его увели в семь утра. Было совсем светло¹.

Картинка обыска в песне Галича очень сильно драматургически выстроена. И особую напряженность придает ей постоянное цитирование «Рамонь» в рефрене песни. Шемяще противоречие между этой ужасающей обыденностью обыска (двое зевающих понятых, «словно два санитаря»; жирные пальцы обыскивающих, что «с неспешной заботой, / Кромешной своей занимались работой» (С. 116)) и самим персонажем, который совсем не годится на роль борца.

И глядя, как пальцы шуруют в обивке,
Вольно ж тебе было, он думал, вольно!
Глотай своего якобинства опивки!
Глотай своего якобинства опивки —
Не уксус еще, но уже не вино.
Щелкунчик-скворец, простофиля-Емеля,
Зачем ты ввязался в чужое похмелье?!
На что ты истратил свои золотые?!
И скушно следили за ним понятые... (С. 117).

Да, в этой песне безысходность (впереди арест). Время и пространство ужасны:

И — хочешь, не хочешь — слезай с карусели,
И хочешь, не хочешь — конец одиссеи!
Но нас не помчат паруса на Итаку:
В наш век на Итаку везуг по этапу (С. 117).

Но Галич предлагает выход. Вернее, не выход, а спасение после драматургической катастрофы². Для исполнителя катарсис — в гнев, обличения. Для его персонажа — в очищении творчеством («Но слово останется, слово осталось! / Не к слову, а к сердцу подходит усталость...») (С. 117)). Для слушателей — в сопереживании, в преодолении страха, ужаса и выходу к чувству жалости («Я буду метаться в дозоре почетном, / Пока, обессилив, не рухну пластом!» (С. 117)).

¹ URL: http://pnu.edu.ru/ru/library/projects/literary-review/issue10/about_mandelshtam/ (дата обращения: 06.04.2020).

² Это понятие в драматургии обозначает момент, когда действие приближается к своему концу, герой гибнет, расплачиваясь за свою вину или трагическую ошибку (гамартия), принося свою жизнь в жертву и признавая содеянное.

5. Песня «Кресты, или Снова август» (1967–1969) посвящена Анне Ахматовой. Творчество Ахматовой властями было расценено как «поэзия взбесившейся барыньки, мечущейся между будуаром и моленной», поэт охарактеризована «типичной представительницей чуждой нашему народу пустой безыдейной поэзии» (постановление о ленинградских журналах было опубликовано в газете «Правда»)¹. Вскоре Ахматову и Зощенко исключили из Союза писателей СССР, изъяли из книготорговой сети и всех библиотек страны произведения Зощенко; приостановили «производство и распространение» стихотворных сборников Ахматовой.

У Галича Ахматова, конечно, не мечется «между будуаром и моленной» по словам «мордастого будды»; на последних своих концертах Галич пояснял, что имелся в виду А. А. Жданов (С. 564):

В той злой тишине, в той неверной,
В тени разведенных мостов,
Ходила она по Шпалерной,
Моталась она у «Крестов». (С. 112).

И в этом злосчастном метании в пространстве, где осудили «мычанием слово» и «совесть отправили в расход», выход находится только в слове. Песню предваряет эпитафия из «Поэмы без героя» («...а так как мне бумаги не хватило, я на твоём пишу черновике» (С. 112)), этой же цитатой она и закольцована. Собственно, в этой песне все просто: Запрет преодолевается через Слово.

6. Песня «На сопках Маньчжурии» (1969) посвящена М. М. Зощенко. И сюжет ее связан с тем же пресловутым постановлением, в котором указывалось на недопустимость предоставления страниц «таким пошлякам и подонкам литературы, как Зощенко». В публикации «Правды» отмечалось, что рассказ «Приключения обезьяны» отравлен «ядом зоологической враждебности к советскому строю»; в повести «Перед восходом солнца», по словам Жданова, Зощенко изобразил «людей и самого себя как гнусных похотливых зверей»². Сейчас это выглядит абсурдно. Но так было на самом деле, и всерьез...

Это, пожалуй, самая человеческая из песен Галича, посвященных судьбам писателей. Здесь герою помогают люди (не

¹ Правда. 1946. 21 авг.

² Правда. 1946. 21 авг.

одна «девчоночка», как в посвящении Блоку). И катарсису подвержены буквально все, а не только слушатели Галича:

Замолчали шлюхи с алкашами,
Только мухи крыльями шуршали...
Стало почему-то очень тихо,
Наступила странная минута —
Непонятное, чужое лихо
Стало общим лихом почему-то! (С. 110).

7. «Салонный романс» (1965) посвящен Александру Вертинскому. Его милостиво возвратили в страну в ноябре 1943 г. и концерттировать не запретили... на периферии. Не допускали в эфир. Он вроде бы и есть, но и не существует (как это случилось с Зощенко, Ахматовой, Пастернаком и многими другими). Но и не сгноили в лагерях, не расстреляли (как Хармса и Мандельштама, персонажей песен Галича). Песенки разрешили исполнять только некоторые (где-то на две трети сократили его репертуар; на каждом концерте присутствовал цензор). Конечно, в социалистическое строительство поэт-исполнитель никак не вписывался. Повторю вслед за Э. Радзинским: «Ну никак не вписывались в советскую действительность строчки: “Мчится бешеный шар и летит в бесконечность, / И смешные букашки облепили его. / Бьются, вьются, жужжат и с расчетом на вечность / Исчезают как дым, не узнав ничего”» (это «Сумасшедший шарманщик», 1930). Я не буду развивать тему трагичности положения Вертинского в СССР — его письма и воспоминания сейчас опубликованы¹.

Но вот эта безысходность положения артиста, любимого Галичем, и отразилась в «Салонном романсе». Поначалу автор нагнетает самые «жеманные» образы из песенок Вертинского: пани Ирэна, сероглазый король, лиловый негр, бразильский крейсер в «кисейной гавани» (это уж слишком нарочито получилось) и проч.

Катарсиса здесь не видно. Ни слушателю, ни Вертинскому, ни самому Галичу. Только трагическая безысходность, которую не преодолеть:

А Троя? — Разрушена Троя,
И это известно давно.
Всё предано праху и тлену,
Ни дат не осталось, ни вех.
А нашу Елену, Елену —
Не греки украли, а век! (С. 103).

¹ Александр Вертинский: дорогой длиною... М., 1990.

Нам всем остается только **ненавидеть** эту реальность, где все красивые и любимые ценности преданы уценке. «Салонный роман» приближен к «песне протеста». Но это мягкая песня протеста (это не «Старательский вальсок» («Промолчи!»), и не «Ошибка» («Мы похоронены где-то под Нарвой») и проч.).

8. А вот к «песням протеста» близка как раз песня «Памяти Б. Л. Пастернака». Уже в день присуждения Пастернаку Нобелевской премии (23 октября 1958 г.) Президиум ЦК КПСС принял постановление «О клеветническом романе Б. Пастернака», которое признало решение Нобелевского комитета очередной попыткой развязывания холодной войны. Как это сейчас абсурдно для нас звучит... Но тогда это звучало страшно. Пастернака тотчас исключили из Союза писателей СССР. Оставили, правда, членом Литфонда (Галича, как мы помним, и оттуда исключили).

В песне нет драматической катастрофы, что специально подчеркнуто («Он не мылил петли в Елабуге / И с ума не сходил в Сучане!»). Нет здесь и катарсиса. Есть только декларация. И очень важная, на все времена:

Мы не забудем этот смех
И эту скуку!
Мы — поименно! — вспомним всех,
Кто поднял руку!.. (С.120).

Процитируем в заключение одного из исследователей А. Галича, со словами которого мы совершенно согласны:

В каждой из песен «Литераторских мостков» Галич изобразил насилие над культурой, уничтожение ее лучших сил. Автором движет вера в то, что произносимое им *слово может противостоять разрушению культуры*. <...> Система функционирует, *уничтожая слово*. Она вычеркивает информацию о нежелательных, неудобных ей вещах и тем как бы уничтожает их самих: мы сотрем знак и тем самым отменим бытие предмета. <...> Молчание есть уничтожение. А если так, то и сопротивляться нужно словом. Проговорить некий факт — значит восстановить знак, разрушить знакоборческие чары противника и вернуть вещи бытие: «Он назван, и значит, что он есть»¹.

Рождение Слова — главный и едва ли не единственный способ преодоления Запрета для Галича. И для русской поэзии. И для русских читателей.

¹ Свиридов С. В. «Литераторские мостки»: Жанр. Слово. Интертекст // Галич: Проблемы поэтики и текстологии / Сост. А. Е. Крылов. М., 2001. С. 110.

Е. П. Беренштейн

Россия, Тверской государственный университет

**«ПОЧЕМУ ЖЕ НЕЛЬЗЯ?» —
ИЛИ ПРЕОДОЛЕНИЕ ЗАПРЕТОВ
В ПОЭТИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ В. С. ВЫСОЦКОГО**

Человек встречается препятствие
только в поле своей свободы¹.
Ж. П. Сартр.

Вопрос из текста ранней песни «Нейтральная полоса» (1965), вынесенный в заглавие, не столько не требует ответа, сколько не имеет его. Хотя — посмотрим...

Художественный мир Высоцкого в целом представляет собой чрезвычайно обширную многомерность образов и ситуаций (подчас фантастических и абсурдных). Но эта многомерность всегда подразумевает на некие пределы и запреты. Табуирование у Высоцкого обладает метафизическим характером, поскольку маркирует бытие как феноменальное — и трансцендентальное, объяснимое — и необъяснимое, логичное — и абсурдное.

Одной из устойчивых моделей сюжетного построения текста у Высоцкого является как раз столкновение реального с ирреальным, что приводит к абсурдизации и обесмысливанию самой реальности. Здесь наш автор вполне вписывается в художественные тенденции, по-разному присутствующие в творчестве обэриутов, сюрреалистов, экзистенциалистов. Соответственно, у него на передний план выступает активное, деятельное личностное начало, находящееся на грани «можно» и «нельзя».

Давайте посмотрим на типы запретов у Высоцкого, а также выясним, что же «запрещено». Здесь сразу же напрашиваются строки из знаменитого «Письма в редакцию телевизионной передачи “Очевидное — невероятное”...»² (1977): «Удивительное рядом — / Но оно запрещено!» Не забудем, что в Советском Союзе существовала и популярная еженедельная передача «Удивительное — рядом», в которой доступно, с материалистической точки зрения разъяснялись все тайны вселенной. Иро-

DOI: 10.31860/978-5-7609-1596-2-128-134

¹ Сартр Ж. П. Бытие и ничто. М., 2000. С. 497.

² Высоцкий В. С. Соч.: В 2 т. М., 1991. Т. 1. С. 546–549. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием тома и страницы.

ния автора усиливается тем, что «главврач Маргулис телевизор запретил», — а ТВ есть главный источник информации для обитателей того замкнутого пространства, куда помещены персонажи данного произведения. Однако замкнутым оно оказывается и для тех, кто живет вне стен дурдома («Ну а завтра спросят дети, / Навещая нас с утра...»), — здесь важно, что «дети» хотят получить информацию от «отцов», для которых, по их мнению, мир знаний более распахнут. Да и «дантист-надомник Рудик», который, конечно, «контра» (и имя у него «не подходящее», и сфера занятий «не наша»), и который «сообщением нас потряс, / Будто наш научный лайнер / В треугольнике погряз», — несмотря на расширенную сферу его деятельности («Он там <т. е. в ФРГ> был купцом по шмуткам — / И подвинулся рас-судком», — что, от себя скажем, вполне логично), вполне органично вписывается в это ограниченное пространство. «Круги» запретов расширяются (дурдом, дети, телевизор, радио, ФРГ, собственно Бермудский треугольник); остается надежда на «Спортлото»¹ — больше некуда писать и неоткуда ждать ответа... Ерничество Высоцкого, как видим, весьма печально...

Есть ли здесь политический намек? Да, конечно. Однако для Высоцкого важнее не диссидентский акцент, а, если угодно, бытийный. Именно поэтому к узкой и ангажированной категории советских диссидентов его относить не стоит, да и сам он не дает к тому оснований. Он, еще раз повторю, намного шире.

Политический аспект в нашей теме присутствует у Высоцкого, но как частность. Здесь, в первую очередь, речь идет о «свободе слова», причем само это «слово» в текстах Высоцкого табуировано. Так, в песне 1964 г. «Говорят, арестован / Добрый парень / за три слова...» [1, 81–82] слушатель, как и читатель, не узнаёт, что это за «слова», однако из-за них «Мишка Ларин как опаснейший преступник аттестован». «Несправедливость» (слово, звучащее в рефрене) сурового наказания («Вот бы вас бы на Камчатку...») прямо намекает на политическую подоплёку. Здесь, как и в ряде других произведений, спиртное («Не со зла ведь, но вино ведь!...») становится причиной «развязывания языка», однако скажем, что плоской анти-алкогольной риторики у Высоцкого не было и быть не могло. Но это совсем другая тема.

В песне «Попутчик» (1965) [1, 98–99] табуированные высказывания персонажа в большей степени политизированы: «Мой

¹ Тоже еженедельная воскресная советская телепередача, где сообщались результаты розыгрыша спортивной лотереи.

язык как шнурок развязался — / Я кого-то ругал, оплакивал...», — что подкрепляется строкой: «Пятьдесят восьмую дают статью...» (даже далеким от юриспруденции людям известен смысл этой статьи).

Эта тема будет присутствовать и позднее. В тексте 1973 г. «Жил-был один чудак...» [2, 71–73] этот персонаж «Сказал чуть-чуть не так — / И стал невыездной». Так в советские годы называли идейно «неблагонадёжных» граждан, которым запрещено было выезжать за границу. Показательно, что в этих стихах аллегории из произведений «чудака» «кем-то» прочитываются как опасные и враждебные: «Должно быть, между строк прочли, / Что бегемот — не тот, / Что Сомали — не Сомали, / Что всё наоборот».

Мы уже отметили, что политический аспект у Высоцкого — это лишь частность. В ранней песне (1965) «Нейтральная полоса» [1, 96–97] даже собственно «геополитическая» составляющая абсурдна. «На границе с Турцией или с Пакистаном», — Советский Союз граничил с Турцией (в Грузии и Армении), а с Пакистаном — нет, но это и не важно. Красота и свобода — то, что присутствует за пределами границ («на нейтральной полосе»), и стремление к ним движимо любовью (двое капитанов — «наш» и «ихний», невесты, предстоящие свадьбы, цветы...). Рефрен: «А на нейтральной полосе — цветы / Необычайной красоты!» — напрямую указывает на символический характер этих «цветов». Опынение свободой («Пьян от запаха цветов капитан мертвецки...») переносит персонажей в виртуальный мир: «Спит капитан — и ему снится, / Что открыли границу, как ворота в Кремле, — / Ему и на фиг не нужна была чужая заграница — / Он пройтись хотел по ничейной земле». На следующий далее как бы по-детски риторический вопрос: «Почему же нельзя?» — дан вполне разумный ответ: «Ведь она же — ничья, / Ведь она — нейтральная!..» Как поется в другой песенке: «А? Э-э!.. Так-то, дружок, / В этом-то всё и дело» (1973) [2, 293–294]. То есть, проще говоря, ответа нет.

«Кому сказать «спасибо»?..», «Кто ответит мне?..» — запреты у Высоцкого, с одной стороны, искусственны, с другой стороны, — они наложены «кем-то», то есть некая враждебная воля императивно ограничивает свободу, которая, будучи понятна в своей ограниченности, может быть даже вполне уютной: «Никто не стукнет, не притрёт — не жалуйся...» («Чужая колея», 1973) [1, 426].

Итак — искусственные запреты. Позиция Высоцкого весьма созвучна Ж. П. Сартру, писавшему: «Человеческая реальность повсюду встречает препятствия и сопротивления, ею не соз-

данные; но эти препятствия и сопротивления имеют лишь смысл в выборе и через свободный выбор, которым является человеческая реальность»¹. Однако у Высоцкого вопросы «зачем?» и «почему?» не имеют ответов, поскольку цели и причины запретов трансцендентальны.

Вот знаменитая «Поездка в город» (1969) [1, 242–243]. Заказанные в городе вещи, будучи изначально «запредельными» (как и сам «город», да не просто город, а столица) и обильными («список на восемь листов») объектами желания, с каждым новым рефреном всё больше абсурдизируются, и это усиливает их нереальность и потому — недоступность. Пожалуй, кульминацией процесса абсурдизации является гениальное «вот это желтое в тарелке»: «оно» конкретно, непонятно и привлекательно, к тому же это единственное, чего герой хочет лично для себя. «Фунты» и «стерлинги» (то есть их отсутствие) — это как бы объяснимая преграда, но герой остается «сраженным ужасной загадкой»: «Зачем я тогда проливал свою кровь?...» «Отгадки», понятно, нет. Герой терпит поражение, будучи вынужден вернуться «на круги своя» к привычным бытовым реалиям: «Ну а брат и самогоном перебьется!»

Сразу скажем, что ситуация «поражения» не свойственна Высоцкому. Возьмем «Песенку про прыгуна в длину» (1971) [1, 331]. Формально — по правилам — персонаж проигрывает. Что ему, с его талантами, мешает выиграть? — «черта», за которую он постоянно «заступает». Аллегоричность этой «черты» очевидна. Сам факт ее *обязательного* наличия сводит на нет все прогрессирующие усилия героя («Если б ту черту да к черту отменить — / Я б Америку догнал и перегнал!» — тут прямое указание на знаменитый лозунг хрущевских времён, провозглашавший безграничность возможностей Советского Союза).

Похожая, но еще более абсурдная ситуация в песне 1972 г. «Мишка Шифман» [1, 400–402]. «Заграница» в песне отмечена двумя маркерами, и оба они виртуальны. Во-первых, «конкурс в Сопоте». Его можно было увидеть, но — по ТВ. Следует напомнить, что этот ежегодный международный песенный конкурс проводился в Польше (ПНР) — тоже заграница, хотя и «братская». Во-вторых, Израиль. Знания об этой «потусторонней» и «враждебной» стране сводятся к привычным социалистическим «мифологемам»: агрессия и безработица. При этом загадочный «Израиль» обладает особой притягательностью. Если в начале песни звучит обнадеживающий посыл: «А кого ни попадя / Пускают в Израиль!» — то в конце возникает тра-

¹ Сартр Ж. П. Указ. соч. С. 498.

гикомическое завершение: еврея не пускают к евреям, потому что он еврей («Я в порядке, тьфу-тьфу-тьфу, — / Мишка пьет проклятую, — / говорит, что за графу / Не пустили — пятаю», — напомним, что именно в эту графу в советском паспорте вписывалась национальность). Комический эффект песни усиливается еще и тем, что русскому герою песни «нет преград ни в море, ни на суше» (это, как мы знаем, не из Высоцкого): «Мишке там сказали «нет», / Ну а мне — «пожалуйста», — однако, как он пел по другому поводу: «Но мне туда не надо».

С особым драматизмом мотив запрета звучит в «Охоте на волков» (1968) [1, 561–562]. «Дурная бесконечность» охоты («сегодня — опять как вчера») ставит убийцу и жертву в устойчивые, предсказуемые условия: «Не на равных играют с волками / Егеря — но не дрогнет рука, — / Оградив нам свободу флажками, / Бьют уверенно, наверняка». Свобода — за пределами «флажков». При всех физических достоинствах волков («наши ноги и челюсти быстры») «запрет» существует даже на генетическом уровне: «Мы, волчата, сосали волчицу / И всосали: нельзя за флажки!» Герой, нарушающий запрет («я из повиновения вышел...»), не только преодолевает табу, но и утверждает свою индивидуальность, отрываясь от стаи. Это личное самоутверждение путем преодоления запрета — одна из главных тем творчества Высоцкого («Як-истребитель», «Чужая коля», «Горизонт» и др.).

Соответственно, сам трансцендентальный характер запретов не является фатальным. Да, то, что находится за пределами запретов, не поддается верификации. Но смыслом преодоления становится утверждение личного достоинства и индивидуальной свободы («все барьеры, все опоры рушатся, ничтожатся сознанием моей свободы»¹). Мне уже приходилось писать об экзистенциалистских тенденциях в творчестве Высоцкого². У него «сартрианское» «ничто» обнаруживает себя только в личностной интенции к обретению абсолютной свободы, которая в силу своей неограниченности не поддается определению и описанию.

Следует сказать и об органичном символизме Высоцкого, проявляющемся в содержательном углублении образов. Но это ещё одна большая тема.

¹ Сартр Ж. П. Указ. соч. С. 75.

² Беренштейн Е. П. «Кому сказать спасибо... ведь есть, наверно»: мир без Бога в поэзии Владимира Высоцкого // Все нелепицы мира: абсурд в литературе и искусстве. СПб.; Тверь, 2019. С. 203.

В песне «Горизонт» (1971) [1, 357–358] особенно рельефно выделяется мотив преодоления «крайнего» предела. Действительно, что может быть в «материальном» мире предельней «горизонта»? И ведь цель героя этого произведения — узнать, «а есть предел — там, на краю земли, / И — можно ли раздвинуть горизонты?» Герой песни заключает пари с некоей собирательно безликой массой, активно препятствующей его движению («Я знаю — мне не раз в колеса палки ткнут. / Догадываюсь, в чем и как меня обманут...»). По существу, количество промежуточных пределов по пути к главному пределу — беспредельно. При этом промежуточные барьеры преодолимы именно в силу их ожидаемости и предсказуемости, с одной стороны, и сверхчеловеческой энергии героя, с другой («и еду вертикально к проводам...»). И если в начале произведения горизонт был означен как «мой финиш», то в финале — «я горизонт промахиваю с хода», — поскольку все условности, в том числе и «отказывающие» «тормоза», — преодолены.

С другой стороны, само «положительное ничто» вполне может обернуться «чем-то», а значит обманом — в силу досягаемости и описуемости.

Вспомним «Коней привередливых» (1972) [1, 378–379]. «Пропасть», «край» здесь являются маркерами границы бытия-небытия, и весь трагизм в том, что этот переход не табуирован, а предначертан. Отсюда — ясность осознания: «Сгину я — меня пушинкой ураган сметет с ладони...» Такое «ничто» вполне можно назвать «отрицательным» (как в «Песне конченого человека» (1971) [1, 368–369]: «И сердце дергается словно не во мне, — / Пора туда, где только *ни* и только *не*», — кстати, весьма знаменательно это «не во мне»: перед лицом аннигиляции исчезает то самое волевое личностное начало). Соответственно, «небытие» означено сугубо негативно, — во-первых, обреченностью («в гости к Богу не бывает опозданий»), во-вторых, враждебностью («ангелы поют такими злыми голосами») и, что логично, в-третьих, сопротивлением героя этой предначертанности («или я кричу коням, чтоб не несли так быстро сани...»). Парадоксально и то, что столь эмоционально негативную реакцию вызывает «рай», который должен гарантировать блаженство. Здесь мир у Высоцкого как бы выворачивается наизнанку: табуированным оказывается «здесь-бытие», и самоутверждение выражается в мужественном пребывании «на краю».

Песня «Райские яблоки» (1978) [1, 575–576] логически и сюжетно продолжает эту тему «Коней...». Здесь безысходность как некая норма заявлена в самом начале: «Я когда-то умру —

мы когда-то всегда умираем...» — это абсолютный предел, в отличие от пределов «символических» («черта», «флажки», «горизонт» и т. д.). Герой в «посмертном» существовании предстает «голым человеком», лишенным всякой собственности, даже — ударит душа на ворованных (!) клячах в галош». При этом и прижизненные «блага» для героя весьма скромны, хоть и пронзительно душевны: «Мне — чтоб были друзья, да жена — чтобы пала на гроб...».

«Рай» в этом произведении оказывается вовсе не тем, чем «балуют»: «Неродящий пустырь и сплошное ничто — беспредел». Последнее слово, по меньшей мере, двусмысленно. Во-первых, это отсутствие каких-либо границ, во-вторых, — в сленговом значении — это абсолютное беззаконие и вседозволенность. Однако в первом случае «ничто» оборачивается новой «ограниченностью»: «И среди ничего возвышались литые ворота», — перед которыми «огромный этап», «измученный люд». В раннем варианте песни звучит вполне определенная строка: «Да не рай это вовсе, а зона», — отсюда и соответствующая лексика: «Здесь малина, братва», — отсюда же — логичная и знаменательная строка: «Всё вернулось на круг, и распятый над кругом висел», — ничего не изменилось в плане замкнутости существования («круг»), и Иисус дан не в силе и славе, а в страдании.

Но наряду с «краем-зоной» здесь присутствуют «райские сады», на которые наложено табу: «Жаль, сады сторожат и стреляют без промаха в лоб». Добиваясь своей цели — набрать «бледно-розовых яблок», герой «убит» «без промаха в лоб».

Не будем забывать, что библейский запрет относится к древу познания добра (блага!) и зла, то есть крайней истины. Вторая смерть — уже в «раю» — становится воскрешением и обретением этих самых «яблок».

Возвращение «на круг» «из мест этих гиблых и зяблых» возможно только через преодоление запретов, в данном случае — во имя любви: «Вдоль обрыва с кнутом по-над пропастью пазуху яблок / Для тебя я везу: ты меня и из рая ждала!» [1, 576].

Таким образом, в творчестве Высоцкого «почему же нельзя?» становится не столько вопросом, сколько стимулом к обретению осмысленного и достойного существования.

Е. Н. Пенская

*Россия, Национальный исследовательский университет
Высшая школа экономики, Москва*

**КАТЕГОРИЧЕСКИЙ ИМПЕРАТИВ
В ЭСТЕТИКЕ ВСЕВОЛОДА НЕКРАСОВА:
К ПОСТАНОВКЕ ВОПРОСА**

Название предложенной темы условно. Оно заимствовано из письма Анны Ивановны Журавлевой (в дальнейшем АЖ) от 27 марта 1974 года, адресованного ее близкой подруге Ларисе (Клеопатре, Лоре) Владимировне Агеевой, в 1950–1960-х гг. участнице семинара В. Н. Турбина на филологическом факультете Московского университета¹.

В этой переписке упоминаются не только детали домашнего быта, но и нередко подробности, связанные с профессиональной жизнью и творческой средой поэта Всеволода Некрасова, ее мужа. В письме, о котором идет речь, Анна Ивановна сообщает о праздновании некрасовского сорокалетия несколькими днями ранее — 24 марта. Лора в эти годы жила в Ленинграде и не смогла приехать на день рождения. Среди прочих деталей этого дня Анна Ивановна достаточно подробно описывает два эпизода.

Во-первых, разговор Вс. Некрасова о поэзии Л. Мартынова, в частности, обсуждавшего стихотворение «Граница» (1959). В письмо вложена четвертушка тетрадного листка, на которой рукой Некрасова сделана выписка из этого стихотворения:

В придорожные кюветы
Опрокинуты носилки, паланкины,
Старые кареты, кабриолеты,
Ветхие велосипеды, мотоциклеты,
Персональные машины,
Устаревшие летательные аппараты,
Недостаточно могучие аэростаты,
Неуклюжие исполины «цепелины»,
Чьи-то невзлетевшие ракеты —
Мощных сил напрасные затраты,
Неосуществленные желанья².

DOI: 10.31860/978-5-7609-1596-2-135-145

¹Корпус писем А. И. Журавлевой Клеопатре Агеевой (с конца 1960-х до начала 2000-х гг.) находится в личном архиве Г. В. Зыковой и Е. Н. Пенской.

²В библиотеке Журавлевых-Некрасова находился сборник Леонида Мартынова «Во-первых, во-вторых и в-третьих: Стихи разных лет»

Цитата сопровождается пометой:

Сева немного почитал свое, а больше разбирал «предметники» Мартынова, показывал переключки с соковнинскими и предложил толкование — слово в предметнике передает наглядно неоспоримую реальность, свое внутреннее и внешнее движение к факту реальному. Перечень предметов выстраивается речью и самостоятельно выстраивает речь, а читатель как зритель вовлекается в такой речевой очерк или репортаж. Он предполагает мир возможных вариантов; можно даже сказать, что его кредо скорее именно множественность и поиск, а не единственность и якобы окончательная найденность. Сева хорошо сказал: вызывающая свобода движений мартыновской вариативности. Здесь она отчетливо проступает. Вообще Мартынов его занимает, и мартыновскую полемичность считает очень близкой¹.

Во-вторых, шуточный рисунок, подаренный друзьями, художниками Олегом Васильевым и Эриком Булатовым. На этом рисунке изображен Некрасов с жезлом регулировщика. На рисунке подпись внизу по центру: «Сева — регулировщик». На обороте другая надпись: «Строго соблюдайте: а) правила дорожного движения, б) категорический императив — звездное небо над нами, нравственный закон внутри нас».

Известно, что Вс. Некрасов охотно пользовался разного рода «малыми транспортными средствами». В его «автопарке» были мопеды, мотороллеры, велосипеды. В 1970-е гг. Некрасов водит семейный «Москвич», упоминания об автомобильных поездках нередко встречаются в письмах АЖ. Это возможное «внешнее» объяснение сюжета. Не исключено, что и мартыновский «предметник» как-то особенно был отмечен Некрасовым из-за его транспортного перечня.

Но есть и другая сторона. Она связана с литературной позицией Некрасова, отчетливо сложившейся к середине 1970-х и многократно артикулированной в письмах, статьях и публичных выступлениях. Комментируя поведение Некрасова в

(М.: Молодая гвардия, 1972). Автор этой статьи видела его среди книг на даче в Покровке.

¹Интерес к поэзии Мартынова с ее речевой природой и убедительностью сохранялся у Некрасова и позднее; например, в 2005 г. на конференции «Славянские литературы в контексте мировой» в Минске, в Белорусском государственном университете, им был прочитан совместный с автором этой статьи доклад «Об одном стихотворении Л. Мартынова в контексте идей постмодернизма» (12-14 октября); см.: <http://vsevolod-nekrasov.ru/Tvorchestvo/Stat-i/Doklad-o-Leonide-Martynove-2005> (дата обращения: 31.07.2020).

литературе, Булатов, по словам АЖ, называл его «непреклонным». Чуть позднее, в июне 1975 года, Булатов подарил Некрасову эскиз картины «Стой/Иди»:



Булатов в позднейшем разговоре с нами (июнь 2019 г.) вспоминал, как Некрасов трактовал эту работу, и это прочтение, по признанию Булатова, было ему самому чрезвычайно близко. Смысл картины, по Некрасову, носил вполне объективный характер опасного колебания между разрешением и запретом, доминирующим в устройстве советского бытия. Крупные красные буквы закрывают пространство. Но красная решетка словно бы преодолевается другим цветом, другими буквами. И в слове «ИДИ» внутри буквы «Д» появляется окошко, вмещающее целое маленькое слово «иди». Это удвоение букв (буква «и» в пределах одного слова) и удвоение слова (в пределах одной картины), по впечатлению Некрасова, преодолевало противоречие между открытым и закрытым пространством, движением и вынужденной остановкой. Вспоминая некрасовскую интерпретацию, Булатов пояснил и авторский замысел этой картины: для него она была как бы своего рода «формулой Некрасова», его «внутренним портретом». Здесь обнаруживается связь с описанным в письме АЖ рисунком, на котором Некрасов демонстрирует (Булатов сказал: «показывает») «правила дорожного движения в литературе», выполняя роль регулировщика с жезлом, потому что «Некрасов твердо знает, что можно, а что нельзя», как «по-честному или по-другому» (так называется книга Некрасова о художнике Ф. Инфанте (1998)).

Этические и эстетические заповеди и отповеди Некрасова к этому времени — в том числе в результате сложного сотрудни-

чества с издательствами «Малыш» и «Детская литература» — сложились в систему, достаточно устойчивую и по-своему регламентированную.

В 1960–1970-е гг. Некрасов практически безрезультатно предлагает к публикации собственные стихи, работает внештатным рецензентом, отбирает рукописи для сборника «Между летом и зимой» (вышел в 1975 г.). В письме, которое мы упоминали выше, АЖ, в частности, рассказывает историю «возни» с многократно отвергнутыми издательством детскими авторами, включенными Некрасовым в этот сборник. Судя по описанию, она была свидетелем того, как Некрасов представлял свой выбор издательским редакторам и защищал его. Разделяя позицию Некрасова, она передает его восприятие ситуации (выступление Некрасова было убедительным и в конце концов увенчалось успехом) и отмечает свойства «блатной среды», в которой действуют свои законы.

Идея «блатной культуры» как ключевая для понимания не только соотношения между советской официальной и неофициальной культурами, но и механизмов культурой постсоветской, сформировалась в практике Некрасова задолго до 1974 г. Опыт существования в детской литературе оказался сопоставим с опытом существования в андеграунде. Похоже, в детской литературе виделась какая-то «особая концентрация “организованного блата”». Ситуация в детской литературе, ее редакционно-издательское закулисье, открывшееся Некрасову, болезненно обостряло взаимодействие с бюрократией, «службой», что стало импульсом для становления и закрепления «программных» поведенческих установок. Они закреплялись, повторяясь, отшлифовались на протяжении всего некрасовского творчества. Настоятельные возвращения к одним и тем же темам разрешенного и запрещенного являются не просто чертой стиля Некрасова, но намеренным сверхповтором, призванным сломать «блатнойрегламент». Этот сверхповтор имеет функциональный принцип построения собственной позиции, собственного речевого облика.

Эстетические категории Всеволода Некрасова, его «измерения» разрешенного и запрещенного, допустимого и недопустимого в «литературном поведении» и «литературной репутации», устойчиво формировались в его поэтике. Они определяются личным опытом пребывания в литературе в течение 60 лет, из которых только в последнюю треть (ровно 20 лет) была преодолена ситуация «отсутствия». Этот перелом наступил в самом конце 1980-х гг.; но попытки «преодоления» запретов на публикации в предыдущие 40 лет сформировали неизменную

эстетическую оптику и литературную позицию Всеволода Некрасова, его реакции.

Концепция действующих правил допуска / недопуска в литературу, механизма отбора и выстраивания иерархии по ту и эту сторону официальной и неофициальной литературы 1960–1980-х гг. очень важна в публицистике Некрасова, где многократно и настойчиво артикулируются его принципы («Пакет», «Справка», «ЖивуВижу»), а также в переписке с издателями самиздатских журналов (Виктором Кривулиным («З7»), Николаем Боковым («Ковчег»), Игорем Шелковским («А—Я»).

Императивы определяют и поэзию Некрасова. Императивный характер, конечно, имеют идеологические мотивы, на которых строятся многие стихотворения, например, следующие:

разрешите
если **можно**¹ конечно

конечно **можно**
почему же **нельзя**

почему нельзя

можно

всё можно

если можно
конечно
почему не разрешить
запретить
(1969–1982)

Можно
Еще немножко
Можно
Хорошо
Нельзя
Нельзя
Я не знаю

Не думаю
(1970-е гг.?)
мы особенные
мы не как все
потому как мы такие одни

¹Полужирный шрифт везде наш. — *Е. П.*

единственные
на всем белом свете
милые дети

что людям можно
того нам ни ни
никак **нельзя** давать
(хотя бы правду писать)

другим нельзя
а нам это **можно** видите ли
(хоть давить
кто эту правду напишет)

а в действительности
на белом свете
где все
были
но где доселе нас не было
не особенные
такие и есть ли

и не исключительно ли
исключительные только одни

истинно
православные

единственные
все для себя

все
не как все

<...>
(1976–1982)¹

Стоит добавить, что последнее стихотворение вспоминал Булатов, комментируя в связи с интерпретацией Некрасова собственную картину «Стой/Иди».

Лирический императив — требование свободы речевой, свободы высказывания:

речь	
	ночью
можно так сказать	иначе говоря
речь	речь

¹ Некрасов Вc. Стихи 1956–1983 гг. Вологда, 2012. С. 443 (№ 723), 323 (№ 531), 473 (№ 713).

как она есть чего она хочет
(не позднее 1979)¹

Весной 2006 г. Некрасов обсуждал с автором настоящего доклада Бориса Слуцкого, и этот разговор существенным образом пояснял позицию Некрасова. Вот стихи Слуцкого, которые Некрасов тогда вспоминал:

Все запрещенные приемы
внезапно превратились в правила,
а правила — все отменились
и переправились все вдруг,
и кто-то радуется вслух,
а кто-то шепчет: «Жизнь заставила!»
Да, кто-то шепчет: «Жизнь заставила!»,
а кто-то радуется вслух.
(«Полный поворот»)²

Бог, конечно, мог предотвратить,
то ли в шутку превратить,
то ли носом воротить,
то ли просто **запретить**.
(«Бог был терпелив, а коллектив...»)³

— Кто нам **запретит** роскошно жить?
— говорит комвзвода,
вычерпавший воду
из сырого блиндажа. —
Жизнь, по сути дела, хороша!
(«Военный уют»)⁴

...Неприличности и лишности.

Если б я был культом личности,
Я без всяких околичностей
Запретил бы культы личности.
(«Если б я был культом личности...»)⁵

Одно из любимых стихотворений Некрасова, нередко цитируемых им в связи с обсуждением темы «запрещенное/разрешенное» и предьявляемых в качестве характерного

¹ Там же. С. 192 (№ 283).

² *Слуцкий Б.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1991. Т. 3: Стихотворения 1972–1977. С. 87.

³ Там же. Т. 2. С. 459.

⁴ Там же. Т. 2. С. 248.

⁵ Там же. Т. 1. С. 185.

случая речевой свободы лирики, преодолевающей внутренние и внешние табу, — «Во дни переворота» Мартынова (1967):

Представьте на волках овечью шкуру.
Вообразите дикий вихрь газетный
И запрещенную литературу,
Считаться переставшую запретной
Еще впервые!
И представьте город,
Как будто бы расколот и распорот
В часы, когда звенели, звезднели
Расшибленные стекла на панели,
И прыгали с трибун полишинели,
Как будто их сметала и сдувала
Ко всем чертям, ликуянебывало,
Душа народа, вырвавшись на волю
Из самого глубокого подполья
Для вольного и дальнего полета
Во дни Октябрьского переворота¹.

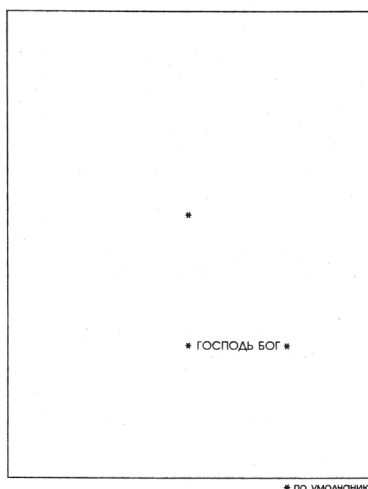
Эстетические и поэтические регламенты Некрасова многообразны, свободны и одновременно жестки. Некрасов предлагает собственную разметку в искусстве, выстраивает последовательность, иерархию, чувствительно отзываясь на то, «что такое хорошо, и что такое плохо», «можно» и «нельзя» в литературе. Недаром все-таки «детская» определенность — та «детская» сторона его пребывания в литературе была совсем не второстепенной и ритуальной данью требованиям советской социализации писателя, а корневым началом и завершением его пути.

¹ Мартынов Л. Н. Стихотворения и поэмы. Л., 1986. (Большая серия «Библиотека поэта») С. 343.

Г. В. Зыкова
*Россия, Московский государственный университет
им. М.В. Ломоносова*

**«*ГОСПОДЬ БОГ* / *ПО УМОЛЧАНИЮ»:
НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОГОВАРИВАНИЯ
САКРАЛЬНОГО В ЛИРИКЕ ВСЕВОЛОДА НЕКРАСОВА**

В 1996 г. Некрасов опубликовал визуальные стихи¹, видимо, под впечатлением от персонального компьютера (появился у него в 1994 г.):



Это «Господь Бог по умолчанию» — замечательная, в некотором отношении итоговая формула очень существенного творческого и мировоззренческого принципа, свойственного Некрасову всегда: принципа неназывания того, что важнее

DOI: 10.31860/978-5-7609-1596-2-143-159

¹ Рамка здесь (как и в других подобных случаях у Некрасова), возможно, от рамок Ильи Кабакова. Их Некрасов любил и даже писал о кабаковской серии, которая заканчивалась пустым листом; предпоследний лист сдержал только рамку, а в предыдущих листах серии в рамке что-то было, но постепенно убывало (URL: <http://www.cirkolimp-tv.ru/articles/914/osnovnaya-mysl-koshuta> (дата обращения: 30.06.2020)

всего; этот принцип связан в первую очередь с темой сакрального. (Конечно, это не отказ от обращения к важнейшему, а способ построения разговора о нем.)

В лирике первой половины 1960-х гг. отвращение к шаблонно патетическим высказываниям декларируется в духе романтической традиции Жуковского и Тютчева (и, видимо, психологически мотивировано творческим кризисом, отвращением к собственным ранним вещам, написанным строфическим регулярным стихом и насыщенным тропами):

Молчу
молчи

Молчу
молчи

Чутьем чутьем

Течем течем

Я думал мы о чем молчим

А мы молчали

Вот о чем
(1964 или 1965 гг., датировка М. А. Сухотина)

Подобный отказ от высказывания, претендующего на то, чтобы все объяснить и обозначить, проявляется, например, в тавтологичности известного стихотворения «Свобода есть... свобода», в возможности появления текстов, целиком или почти целиком состоящих из местоимений и служебных слов (см., наприм.: «Всё ясно с местоимениями» 1961¹).

¹ Ты?
Ты
Вы?
Вы

Много вас
А мы одни

Мы одни — одни мы
Все свои
Все мои

Слова «Бог», «Господь», «Христос» у раннего Некрасова появляются в контексте игровом. Например, «Антистих» заканчивается так:

Исус Христос
Явился
И сам удивился
(1960)

Примерно тогда же в «Может мертвый оживать»:

Или деньги воровать
Или в Бога веровать?
(1959–1960)

Замечу, что такое «кощунственное» паронимическое сближение слов сакрального и низкого рядов, здесь выступающее скорее всего просто в качестве неожиданной рифмы, позже (в семидесятые) у Некрасова иногда будет оказываться драматическим центром текста.

Похожий случай — обращение к Богу в составе устойчивого речевого оборота, почти потерявшего свой буквальный смысл¹:

По́ полю
По по́лю

По́ полю
По по́лю

Катится
Машина
<...>
Господи
Помилуй

И уже
Прости
(«Некоторое подражание Фету», не позднее 1965)

¹В сущности, так же использует и парадоксально разрабатывает «идиому, обозначающую полное равнодушие» и содержащую при этом имя Божие, Высоцкий (поэт, на Некрасова, казалось бы, ни в чем решительно не похожий, кроме того, что они почти ровесники) в стихотворении 1969 г. «Подумаешь, с женой не очень ладно...»: «Да, правда — сам виновен, бог со мной» (об этом см.: *Беренштейн Е. П.* «Кому сказать спасибо...» — «...Ведь есть, наверно»: мир без Бога в поэзии Владимира Высоцкого // Все нелепицы мира: абсурд в литературе и искусстве. СПб.; Тверь, 2019, с. 204.

Позже обращение теряет истертость почти междометия, и сам акт обращения, называния по имени может стать сюжетом:

И опять
Так захотелось сказать
Что

Господи Господи
(Твои эти все Сокольники то есть)

Окошки
Позабитые досками
Идиотскими

И думалось
Поглядеть философски

Да не удалось
(1976–1979)

Нарушается личный запрет на пафос, и отсюда уточняющее «то есть», нарочито резкое «идиотские», самоирония в последних трех строках.

В «Скажи / Господи» (1973 или 1974 г., многочисленные позднейшие поправки) финальное «И / Спасибо» возникает из почти пародийной скороговорки, показывающей то ли окончательную девальвацию слова, превратившегося в междометие, то ли девальвацию понятия:

Скажи
Господи
Не говори
Господи
Покажи
Господи
Докажи
Господи
Учти
Господи
<...>

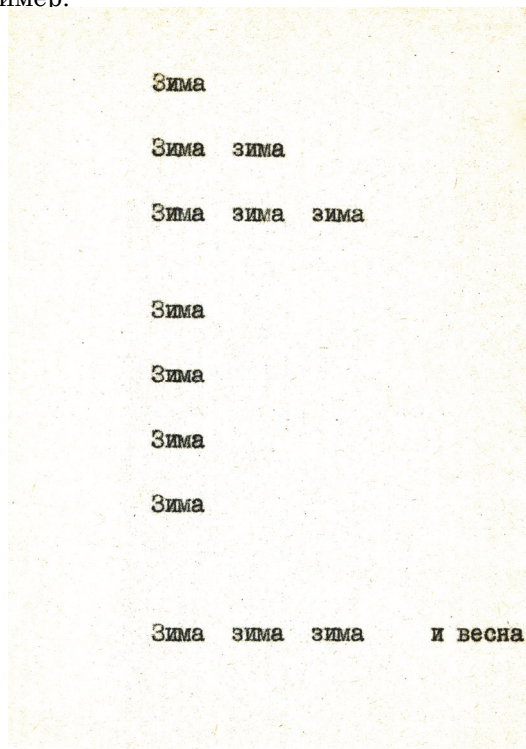
Заметим, что финальное «И / Спасибо» сопоставимо с финалами некоторых более поздних стихотворений Некрасова:

произошло
 зашло
 все-таки
и сразу зажгло всё
что только могло
всё что надо
всё тебе
небо
чего еще
ничего
проехало
правильно
плохо мне
но есть
Бог на небе
какой хороший конец
такого света
конец и лета
и дня
для тебя для меня
да
и навсегда
и достаточно
того что вот
зашло
солнце
и захотелось сказать
всё
но сказалось только
что
вот
сказалось только то
что сказалось

сухо
в лесу
тихо
хорошо
ходить
отдохнуть
искать идти
с какой стати
прости Господи
спасибо за всё
скажи лучше
и не проси больше
(кон. 1970-х–нач.1980-х гг.)

Такая смысловая композиция, когда в самом финале, после монотонных повторов, речь совершает резкий поворот, есть и в других текстах Некрасова.

Ср., например:



Реализуется буквальное значение слова, не ощущавшееся во фразеологизме или поговорке; так происходит, например, в стихотворении памяти Константина Богатырева (1975):

это
один Бог знает

как это бывает

что это нас так
убивает

спроси
у Бога

Замечу, кстати, что жена Некрасова, филолог Анна Ивановна Журавлева, говорила, что оживление речевого клише в классической поэзии — важная и недостаточно разработанная тема; такое оживление она находила, например, в лермонтовских стихах: «И в грустный сон душа ее младая / Бог знает чем была погружена». Повлиял ли Некрасов здесь на научную оптику, сказать трудно, но зафиксировать это (выражавшееся устно) мнение Журавлевой хотелось бы.

Во второй половине семидесятых, однако, для Некрасова оказывается иногда возможная и такая лирика, прямой пафос которой лишь отчасти уравнивается минималистичностью словаря и синтаксиса:

Не может быть
Боже мой
Быть
Этого не может

Может это быть

Боже ты мой

И я
Тоже
Твой

(начало работы над текстом — 1977 г., датировка М. А. Сухотина)

Определяющей тема сакрального становится для одного из лирических циклов, составлявших Некрасовым в середине 1980-х гг.¹; в издании 1987 г., подготовленном Дж. Янчеком², этот цикл заканчивается приведенным выше «не может быть». В цикл вошли также «темно / и кто же еще», «тебе знать», «любишь ты не любишь»³. Контекст цикла существенно влияет на возможное понимание некоторых произведений. Например,

¹Некрасов попробовал составить циклы, отбирая и комбинируя для этих циклов те четвертушки листа, на которых в 1983 г. был перепечатан авторский корпус избранного (1956–1983 гг., условное название «Геркулес», опубликован отдельным томом в 2012 г.).

²*Некрасов Вс.* 100 стихотворений. Лексингтон: Листы, 1987.

³В рабочих материалах, сохранившихся в личном архиве автора, состав цикла шире (туда включены также «что дважды два все ж-таки да», «просто уже / кто во что»), другая последовательность текстов.

вне этого контекста как обращение к любимой женщине могут быть восприняты следующие стихи:

темно
и кто же еще
только ты знать и можешь

это

жить
можно нет
(1980, датировка М.А. Сухотина)

Отказ от развернутого высказывания, устанавливающего причинно-следственные связи между явлениями, позднее делает для Некрасова возможным разговор о предельно интимном и болезненном: свойственная поэзии Нового времени многозначность доходит иногда, пожалуй, до загадочности:

Айги, Кабакову

как так сделано-то а
моя мама

ну а где она

не моего ума дело
де
божии граждане

сами
должны знать
(1987)

Насколько я понимаю, «где» здесь значит в раю или в аду: мать Некрасова покончила с собой, когда он был подростком, и это осталось для него одним из самых травмирующих событий.

Во второй половине семидесятых слово «Бог» в лирике Некрасова появляется всё чаще, и всё чаще в полемическом контексте: неопитство, а также новая версия «русской идеи» (предполагавшая демонстративную «православность») вызывали у Некрасова отторжение и привели его к разрыву в том числе и с хорошими знакомыми.

Неопитство оскорбляло Некрасова, видимо, именно поминанием Бога всуе, как видно по одному из полемических стихотворений: слово «Бог» есть в высказывании оппонента (обра-

зующем эпитаф), но в тексте самого Некрасова этого слова нет, вместо него — указывающие жесты («Это / Вот / Это»):

«...И это имя было:
Бог»
(из Зинаиды Миркиной)

Это
Вот
Это

Вот
Это-то вот

А как вот его звать
Вот
Не могу знать

Вы знаете

Вот
Не могу
Знать

Не могу
Знать

В полемических стихах может соединяться именование Бога и нецензурная (неудобопроизносимая) лексика (хотя это, конечно, крайний случай):

С вами это Бог
Вы так думаете

Думаете
Бог такое

Думаете
Такая Бог дура
Юра

Хорош
Хорош бы был Бог если так
(1981 или 1982 гг. — датировка М. А. Сухотина)

Близки к этому случаи, когда лексемы, обозначающие сакральное и нечто низкое или скверное, объединяются паронимической аттракцией:

да глупости это все

глупости
а не не господь бог

и вдруг бабах

Бог

ах ты Господи
(1978, датировка М. А. Сухотина)

Боже ты мой,
Боже ты мой

И каждый такой вот

Кожинов
Жданов
(вт. пол. 70-х)

Наиболее в этом отношении показательное:

Живой
и ой

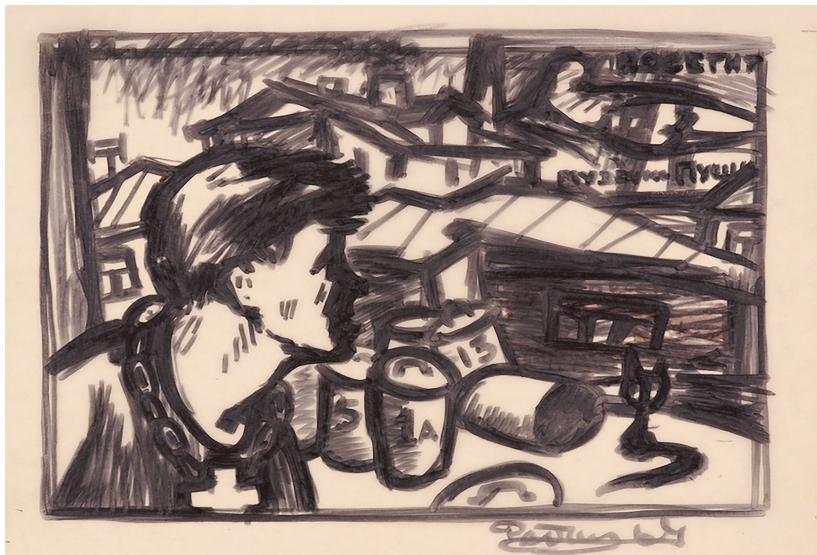
ой
и слава Богу

не сочти только
за Бога
ничего другого

Ге Бе за Бога
Бога за Ге Бе
(1976)

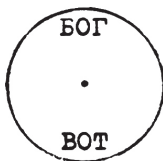
Видимо, возможность таких жестов отчасти объясняет уподобление литературного поведения и культурной роли Некрасова — роли юродивого. Уподобление поэта юродивому вообще было расхожим со времен романтиков; что касается Некрасова, тут есть некоторое количество примеров, от этюда О. Рабина, избразившего Некрасова в рубище и с огромным крестом на груди, до относительно недавнего немецкого академического исследования (может, из-за этого этюда, который кем-то может быть воспринят буквально, стоит пояснить, что нательного

креста на цепочке, которую может заметить посторонний, Некрасов не носил никогда — хотя крест носил, только скрыто: на булавке, пришпиленным к изнанке одежды).



В начале восьмидесятых в лирике Некрасова складывается эстетика радикального минимализма, допускающего нелексические средства создания смысла (положение слов на листе, астериксы, точки, линии и проч.). С относительно позднего примера такой визуальной поэзии мы и начали разговор. Приведем здесь еще один пример, 1980 г.

Если смысл этого произведения о невозможности определить Бога в толковании не нуждается и выражен вполне недвусмысленно, то возможное толкование следующего (придуманно в 1985 г.) может быть, думается, различным и зависит от того, в каком контексте оно подано:



Только это не Бог

Вот-вот

А Бог

Больше

О чем это — о стремлении верить, для которого безразлично, во что именно: о тупике, в который заводит ложная вера, или, напротив, о том, как трудно определить и выговорить, во что веришь? Рамка здесь, впрочем, скорее всего символ глухой стены, чего-то безрадостно ограничивающего (напомню, как выходит за пределы рамки «Господь Бог*по умолчанию»).



Верю верю в

В поздних «немецких» и «немецких самарских» стихах¹ появляется еще один способ уклониться от прямого названия сакрального — макаронизмы:

Gut

Gott

Бог

Ого

Типа того

Готика

Гаудика

это

¹*Некрасов Вc.* Самара: слайд-программа и другие стихи о городах. Самара, 2006.

где-то
как-то
когда-то
без какого бы то
ни было толка
дырка в облака

чистый восторг
...
Эх как ветки
В стороны кверху
Ахтунг
Кирхе
Это
во-первых

а во-вторых
хоть стой хоть падай
это да
это стоит
и не падает
это dasist

Литературные и/или богословские корни этой позиции Некрасова — если о них надо говорить — нам не вполне ясны. Можно вспомнить, что Некрасов сочувственно относился к протестантизму и даже писал об этом:

VochumVochum
Бохум и Бохум

ходим Бохумом
ну и кому тут у них
плохо

пока похоже что-то
что никому

Erster Factor
Fater

Zweiter Factor
Mutter

DritterFactor

а не Мартин ли Лютер

Guter Alter Munster

Бог
УмныйБог
Уних

IВochlubitumnych
(ТО ЕСТЬ ЧТО ЕСТЬ БОГ
БОГ ЕСТЬ ЧЕСТНОСТЬ)
(1992)

Впрочем, есть и другие стихи, написанные намного раньше
(в 1969 г.), про Таллинн и Псков:

побойся олевисте
серьезнейшее божество
смотришь стоит ли
к нему и соваться

ихний строгий храм
беда прямо

просто можно
расстроиться

зато у нас

троица

открывается
и вот
псков
слава богу

куда правда нам еще
такой страх господень
ужас-то
уж у нас и так<...>

В прозе, в формате рассуждения, Некрасов, насколько это нам сейчас известно, говорил о вере только однажды. Ниже публикуется фрагмент, недавно обнаруженный в архиве поэта. Для какого большого целого он был предназначен (если был), мы не знаем; текст обрывается на полуслове; источник представляет собой беловую авторскую машинопись с небольшими

рукописными вставками и рукопись (на обороте листа), видимо, продолжающую зафиксированный в машинописи текст. Одно из записанных в нижней части рукописной страницы стихотворений — «небо / об это небо» — впоследствии было включено автором в корпус избранного и в его составе датировано М. А. Сухотиным как написанное не позднее 1970 г., что позволяет так же датировать и публикуемый ниже прозаический текст. Возможно, однако, он написан немного позже: в заметках Дмитрия Ивановича Журавлева, дяди жены Некрасова (все они жили вместе) есть запись от 11 марта 1972 г.: «Сева написал о вере»; впрочем, пока мы не можем уточнить, относится ли эта запись к прозаическому фрагменту или к какому-то стихам.

Две стопы Господа Бога. На них он стоит, конечно, живой и, слава ему, здоровый, так что никаких перемен пока не предвидится.

Одна стопа. Тот простой и несомненный факт, что никакое знание о человеческой душе не проходит мимо религии. И философии и искусству волей-неволей приходится постоянно возвращаться к религии, так или иначе.

Еще бы — как ни крути, а религия — цель поэзии. В смысле, Вера, Надежда, Любовь — религиозное чувство. Еще бы. Нет ничего более *человечного*, более естественного для мыслящего и чувствующего смертного существа, чем бесконечное бытие и посмертное воздаяние. Какое искусство может обойти этот образ?!

Сноска что такое искусство, религия, образ и т.д. Дело все в том, что это вообще одно и то же. Одна природа. С самого начала просто требуется устранить одно маленькое, но популярное и постоянно раздуваемое недоразумение.

Человеку, назойливо требующему ответа на вопрос — а на самом-то деле — как? Есть на самом-то деле Бог или нету? На самом деле я буду жить после смерти или будто бы? И т. д. Дать прямой, четкий и вразумительный ответ так же трудно, как его коллеге, взирающему на картину, изображающую домик, и вопрошающему вслух или немо — Да что же здесь особенного? Домик ведь не *на самом деле*? Как же он может, предположим, стоить дороже всамделишного? Словами тут не ответишь. Ответить может только опыт самого вопрошающего — душевный или эстетический (т. е. ответить можно и отвечают, конечно, и хорошо иногда отвечают, но хороший ответ тут — именно такой ответ, который кладет начало приобретению этого самого опыта. В нарисованном домике нельзя жить. Ко-

нечно. Ну, а нельзя ли жить *нарисованным домиком*? Вот тут-то *самое дело себя* и оказывает и кругом себя оправдывает. Дело это самой самого.

Рукописное на обороте листа:

Религия, короче говоря, точней и полней всего описывает человеческую душу, и ничего тут не поделаешь. Почему так? То ли потому, что она религия? То ли потому, что коварные служители культа на протяжении веков хитрым образом как-то сумели прибрать к своим рукам весь духовный багаж человечества? Это вопрос из категории — курица из яйца или яйцо из курицы. Кому охота, пусть задается такими вопросами, пока еще, <однако? кажется?>, никто тут успеха не добился. Несомненно только, что важней всего держать в виду одно: из яйца живой цыпленок, который потом только один и может снести настоящее яйцо. Короче, пока тайна живого, тайна бытия не раскрыта. Пока что. Это факт. Так давайте, как минимум, хотя бы уважать эту тайну.

Пример из практики — цветочные азбуки декадентов — а их было, кажись, несколько — большой соблазн для всех, кто учится писать. Наверное, мало кто не прошел через это. Почему слово «красный» такое красное? Знали предки тайну и подобрали самые красные звуки, или бесчисленные потомки, повторяя это слово, помаленьку заставили его покраснеть?

Понять эту тайну, собственно, заветная цель всех видов формалистов и литераторов-аллитераторов. Может быть, сверхцель, анализ почему-то ничего не дал. Честно говоря, занятие довольно бездарное. Неумелые так на нем и застревают, а человек поживей, потолковее рано или поздно принимает красноту слова «красный» как явный, нечленимый факт и начинает с ним работать, жить им.

Стопа вторая —<на этом запись обрывается. — Г. З.>¹

¹Ниже на этой странице записаны, обведенные рамкой, слова Прудо-на: «Собственность есть кража», полный текст стихотворения, вошедшего потом в авторский свод избранного: «небо / об это небо / нет не об это» (обведено рамочкой как заверченный текст), еще один поэтический набросок: «утро тут / утро тут утро», и обведенный рамкой (это в рабочих материалах Некрасова было знаком завершенности) текст, впоследствии не печатался: «утро / ты утро / тут утро».

Эльжбета Тышковска-Каспшак
Польша, Вроцлавский университет

«НИКОЛАЙ НИКОЛАЕВИЧ» ЮЗА АЛЕШКОВСКОГО ПРОТИВ ЗАПРЕТА НА ТЕЛЕСНОСТЬ В СОЦРЕАЛИСТИЧЕСКОМ КАНОНЕ

Повесть «Николай Николаевич» была написана Юзом Алешковским в 1970 г. и долго существовала в самиздате. Впервые она была опубликована в эмигрантском издательстве «Ардис» в 1980 г., когда автор уже жил в Америке. В произведении, созданном в период соцреализма, преодолеваются два запрета, характерные для этого направления: запрет на описание телесности (особенно мужской) и сексуальности, а также — на субстандартную лексику. Это произведение вместе с романом Венедикта Ерофеева «Москва-Петушки» положило начало новейшей нецензурной традиции в российской литературе¹.

В интервью, данном Джону Глэду, писатель утверждал:

Все мои книги написаны о современной советской жизни. <...> Так вот, советская действительность мне кажется фантастически абсурдной, то есть не подходящей ни под какие регулярные мерки, не соответствующей никаким божественным или человеческим замыслам, что метод воспроизведения этой реальности может быть только фантастический. Будь я, скажем, рецензентом Алешковского, я бы написал, что его излюбленный жанр — фантазмагория, в которой реалистическое угадывание более четко, чем в бытописательстве, даже в критическом бытописательстве².

Андрей Битов писал о повести «Николай Николаевич»:

... <она> не предназначалась для печати, однако изначально не только потому, что и напечатана быть не могла. Она как бы и не для того была написана. Она была написана с восторгом и удовольствием, то есть для себя, для собственного самочувствия и, в некотором смысле, самоутверждения, то есть для двух-трех прежде всего друзей, ко-

DOI: 10.31860/978-5-7609-1596-2-160-172

¹ Шибанов Б. «Товарищ Сталин»: как Алешковский бежал из СССР к Бродскому. 90 лет нецензурному классику Юзу Алешковскому // Газета.ru 21.09.2019. URL: https://www.gazeta.ru/culture/2019/09/20/a_12664375.shtml (дата обращения: 10.03.2020).

² Глэд Д. Беседы в изгнании: Русское литературное зарубежье. М., 1991. С. 121.

торым труд сей был посвящен. Так что, даже если бы в тот год не был закрыт «Новый мир», а была провозглашена наша гласность, повесть все равно, а может, и тем более, была не для печати. Потому что была она и не столько против власти, сколько против печати¹.

Битов в своем эссе об Алешковском заметил, что «Николай Николаевич» в каком-то смысле «превосходный производственный роман, мечта соцреализма»². Анализ произведения позволяет сделать вывод, что Алешковский в нем, следуя модели производственного романа, опровергает ее с помощью «семиотического жеста».

Поэтика повести «Николай Николаевич» сходна с образцовым жанром соцреализма — производственным романом. Сюжет представляет собой историю трудовой карьеры героя; части сюжета соответствуют традиционной схеме производственного романа; образ главного героя подчинен идее его трудовой деятельности; в сюжет вплетена история любви; действие происходит на фоне истории страны. Но в рамках всех этих элементов отрицаются ценности, утверждавшиеся соцреализмом: главный герой — бывший вор-карманник, пристроившийся донором спермы, — повествует о своих трудовых достижениях языком общественных низов с элементами криминального жаргона. Введение в повествование о труде темы сексуальности человека, которая в соцреалистической литературе была запрещена, создает комический эффект.

Резким заявлением о том, что телесная природа является объектом чистой математики³, Рене Декарт на долгие годы лишил тело его значимости. Разделяя материальное и духовное, он приписал телу вторичную по отношению к душе роль. По мнению К. А. Богданова эти рассуждения привели к девальвации тела в русской культуре уже на рубеже XVIII–XIX вв., и интерес к человеческому телу (его анатомии и физиоло-

¹ Битов А. Новый Гулливер. Нью-Йорк, 1997. С. 132.

² Там же. С. 133.

³ Декарт Р. Размышления о первой философии, в коих доказывается существование Бога и различие между человеческой душой и телом. URL:

https://nibiriyukov.mgimo.ru/nb_russian/nbr_teaching/nbr_teach_library/nbr_library_classics/nbr_classics_descartes_meditationes_de_prima_philosophia.htm (дата обращения: 10.04.2020).

гии) в России появился значительно позже, чем в Западной Европе, в связи с чем особенно ценились врачи-иностранцы¹.

Закрепленная в культуре оппозиция тело — душа² и убеждение в низшей, служебной роли первого по отношению ко второй со временем привели к запретам на многие элементы анатомии и физиологии, в том числе связанные с сексуальностью. Как утверждал М. Фуко, сексуальность и любовный дискурс тесно связаны с системой социальных отношений. В социалистическом обществе, в котором основной целью и критерием ценности человека утверждалось действие на благо коллектива, пропагандирование интимности, в том числе эротики, являющейся состоянием индивидуальным, было нежелательно, поэтому связанные с телесностью и эротикой темы замалчивались³.

И. Кон отмечал, что в 46-ом томе первого издания Большой советской энциклопедии (1940 год) была помещена статья «Половая жизнь», в которой подчеркивалось, что необходимо не возбуждать к ней «нездорового интереса» а, наоборот, поддерживать стремление к «разумному переключению полового влечения в область трудовых и культурных интересов». В двух последующих изданиях энциклопедии «тело» появилось в двух статьях: «тело алгебраическое» и «тело геометрическое», а также в «телесных наказаниях» и «телесных повреждениях». Причину этого Кон усматривал отнюдь не в стыдливости, а в том факте, что «человек, лишенный конкретной индивидуальности, и низведенный <...> до своей “социальной сущности”, в материальном теле совсем не нуждался»⁴.

Против полового, телесного фетишизма предостерегал в 1920-е гг. А. Б. Залкинд — советский психолог, автор, между прочим, «Двенадцати половых заповедей революционного

¹ Богданов К. А. «Тела, тела, тела...»: к истории медицинского дискурса в русской литературе // Wiener Slawistischer Almanach. 2002. Т. 49. С. 145.

² См., напр., работы: Цивьян Т. О телесности души в русской литературе (Постановка вопроса и некоторые примеры) // Wiener Slawistischer Almanach. Тело и душа в русской литературе и культуре. 2004. Т. 54. С. 7–18; Цивьян Т. Отношение к себе и к своему телу в русской модели мира // Тело в русской культуре. Сб. ст. / Сост. Г. И. Кабакова и Ф. Конт. М., 2005. С. 38–48.

³ Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет / Пер. с франц. С. Табачниковой. М., 1996. С. 47–96.

⁴ Кон И. Клубничка на березке: Сексуальная культура в России. М., 2010.

пролетариата» (1924), требовавший, чтобы «коллектив больше тянул к себе, чем любовный партнер», а энергия пролетариата не отвлекалась на «бесполезные для его исторической миссии половые связи»¹.

Подобное отношение к сексуальности человека привело к тому, что в Советском Союзе табуировалось изображение тела. Цензура не допускала появление образов персонажей с выраженными половыми атрибутами. Это касалось как женского, так и мужского тела. Как утверждает Кон, в способе представления мужского тела в искусстве тоталитарных государств замечается много сходного: тело должно быть исключительно героическим или атлетическим. Этим основным принципам в изображении мужчин придерживались художники в фашистской Германии и Италии, а также в Советском Союзе. Большевицкая сексофобия, особый бесполоый сексизм, тяготевший к унисексу, отрицал всякие проявления фаллоцентризма. Советское равенство полов, игнорировавшее необходимость двух гендерных стандартов и утверждавшее приоритетность мужского, в телесном каноне привело к нивелированию половых признаков. Особенно резкой цензуре подлежали изображения мужских гениталий, которые не только нельзя было представлять, но запрещались даже намеки на их наличие. В результате мужское тело, а особенно гениталии, нередко представлялись в неофициальном искусстве, причем эротику зачастую соединяли здесь с политической сатирой². Эта ситуация, как писал В. Ерофеев, привела к тому, что «связь мужчины с телом ослабла», «произошел отрыв мужчины от тела»³.

Запрет на телесность и эротику исчез лишь в 90-е гг., когда в литературу хлынули описания различных аспектов сексуальной жизни. Повесть «Николай Николаевич» была написана тридцатью годами ранее, и представленная в ней тема сексуальности человека, а также язык, изобилующий обценной лексикой, элиминировали ее из пространства официальной литературы.

Произведение Алешковского, будучи пародией на производственный роман, комически подражает жанровому канону, трансформируя его элементы с целью переоценки и осмеяния. Писатель использует приемы идеологизированной сопреали-

¹ Залкинд А. Б. Половой вопрос в условиях советской общественности. Л., 1926; Эткинд А. Эрос невозможного. История психоанализа в России. СПб., 1993. С. 261.

² Кон И. Мужское тело. М., 2003. С. 142–143.

³ Ерофеев В. Мужчины: тираны и подкаблучники. М., 1997. С. 27.

стической литературы, чтобы опровергнуть их правдивость, что подтверждает ироническую интенцию автора.

Ироническое опровержение представленного в тексте мира касается не только советской действительности, но также является протестом против поэтики соцреализма, ставшего инструментом воплощения утопий, так как его «основной функцией стало замещение образов реальности утопическими представлениями о ней»¹. Алешковский выступает против схем и клише, утвердившихся в соцреалистической литературе; в своей повести он сочетает элементы, разрешенные в идеологизированных литературных текстах, с недопустимыми в них. Тема телесности и сексуальности человека, табуированная в соцреализме, вносит диссонанс в, казалось бы, каноническое повествование о трудовой деятельности.

В середине 30-х годов эротические сцены в литературе и искусстве запрещались. Как пишет К. Кларк в книге о советском соцреалистическом романе,

В 1933–34 годах, когда теория соцреализма уже сложилась, подобные [эротические] сцены были заклеены как «натуралистичные», «зоологические», высвечивающие темные стороны человеческой природы. Пуританский климат преобладал на всем протяжении 1930–1940-х годов, и изображение сексуальных отношений положительных героев было табуировано².

В свою очередь польский культуролог Я. Садовский утверждал:

Сложно представить себе большего врага тоталитаризма, чем интимность — наиболее личная сфера жизни, строго охраняемая и в связи с тем не подлежащая контролю³.

«Новый человек» в советской системе отличался от старого тем, что все аспекты его жизни должны были гармонично сосуществовать с жизнью коллектива и государства, и поэтому в новой системе не было места категории интимности⁴.

Алешковский сопрягает элементы официальной и интимной сфер: в историю о коллективной работе вводит сцены ин-

¹ *Берг М.* Литературократия: Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. М., 2000. С. 53.

² *Кларк К.* Советский роман: История как ритуал / Пер. с англ. М. А. Литовской. Екатеринбург, 2002. С. 45.

³ *Sadowski J.* Rewolucja i kontrrewolucja obywateli. Łódź, 2005. С. 11.

⁴ Там же. С. 12.

тимных действий: онанизма, полового акта. Заглавный герой-повествователь дает отчет о процессе получения спермы для исследований, рассказывает о способах возбуждения, достижения оргазма, временных проблемах и сопутствующих этому ощущениях. В повести противопоставлены ценности социализма — работа на благо общества и индивидуальное удовольствие, являющееся следствием сексуальности.

Повествователь, как человек прямолинейный и нескованный, не использует сложных техник общения и прямо говорит обо всем, не учитывая никакие коммуникативные запреты. Это касается его сексуальных действий и физиологии, о которых он рассказывает без оговорок и недосказанностей. О своей работе в лаборатории он докладывает:

...я дрочу и тружаю, что одно и то же, а малофейку эту под микроскоп будут класть и изучать. Потом попробуют ввести ее в матку бесплодной бабе и посмотрят, попадет она или нет. <...> И веришь, встал мой сопливый от этих разговоров — хоть сейчас начинай!¹

О своих попытках получить больше спирта под предлогом гигиенического употребления, он рассказывал: «Надо, — говорю, — при опыте не руки мыть, а член — орудие производства. Он, небось, в штанах, а не в безвоздушном пространстве. Мало ли где за сутки побывает»², а после решения начальства снабжать его литром спирта в месяц, герой торгуется: «Литр — это в расчете на член лежащий, в самом лежачем виде, как, допустим, после холодного моря Гагров, а на стоячий надо в три раза больше»³.

Николай Николаевич — человек простой, не испорченный идеологией, не принимает теоретических рассуждений сотрудников лаборатории и не соображает, как можно отделять сексуальность и онанизм, которым он занимается для приобретения семени:

Вы отнеситесь к мастурбации, как к своей работе, исключите чисто сексуальный момент как таковой. К примеру, мог бы дядя Вася работать в морге, если бы он рыдал при виде каждого трупа? Логикой она меня убедила, хотя я подумал, что как же это, если исключить сексуальный момент. Ведь тогда и стоять не будет⁴.

¹ *Алешковский Ю.* Николай Николаевич // Алешковский Ю. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. М., 2001. С. 8.

² Там же. С. 11.

³ Там же. С. 12.

⁴ Там же. С. 21.

Для Николая Николаевича сексуальный акт и онанизм совершенно естественные и даже необходимые организму действия и в связи с этим нельзя от этого воздерживаться: «Организм требует, и нечего над ним издеваться. Он ни при чем. Не будь ему прокурором!»¹

Кульминационным моментом действия является сцена, в которой Николаю помогает достичь оргазма сотрудница лаборатории — Влада Юрьевна:

...и тут вдруг одна младшая научная сотрудница Влада Юрьевна велит Кимзе и академику:

— Коллеги, пожалуйста, не беспокойте реципиента. — То есть меня. Закрывает дверь. — Отвернитесь, — говорит, — пожалуйста.

И выключает свет дневной. И своей, Кирюха, собственной рученькой берет меня вполне откровенно за грубый, хамский, упрямую сволочь, за член. И все во мне напряглось и словно кто в мой позвоночник спинной алмазные гвоздики забивает серебряными молоточками и окунает меня с ног до головы в ванну с пивом бочковым, и по пене красные раки ползают и черные сухарики плавают. Вот, блядь, какое удовольствие!²

Эта дружеская помощь при исполнении служебных обязанностей стала началом любовной связи героев. Поскольку перед соцреалистическими произведениями ставилась цель воздействовать на массового читателя, в них нередко использовались сцены и приемы из популярной «безыдейной» литературы, например, любовные сюжеты. В текстах соцреализма они были лишены самостоятельности и характерной для популярной литературы мотивации, а были подчинены идее формирования сознания читателя³. Любовные сюжетные линии подчинялись идейным целям двумя способами: во-первых, любовный сюжет использовался как своего рода полигон нравов, рекомендуя облик так называемой социалистической нравственности; во-вторых, любовная история вплеталась в сюжеты идейного формирования персонажей, составляя мотивацию их действий или награду за верные убеждения и востребованные поступки⁴.

¹ Там же. С. 8.

² Там же. С. 14.

³Fast P. Realizm socjalistyczny w literaturze rosyjskiej. Kraków, 2003.С. 213–214.

⁴ Там же. С. 216.

В повести Алешковского любовный сюжет выполняет эту вторую функцию — любовь становится наградой для Николая Николаевича за «идеологическую зрелость». Одновременно связь между героями рождается на основе эротики, а не идеологического и классового совпадения. Вопреки соцреалистическому канону писатель за основу отношений персонажей берет телесность, половое влечение, открытую эротику. Эти ценности вполне автономны, связаны с природой человека, лишены идеологических подтекстов. Алешковский признает такие достоинства, как уважение, верность, честность, но в иерархии ценностей героев очень высокое место занимает сексуальное удовольствие.

Испытанное наслаждение во время сексуального акта раскрывается как вознаграждение и поощрение Влады Юрьевны за активность и правильное отношение к работе. Прежде сексуально холодная, она впервые достигает оргазма именно с Николаем Николаевичем, который приложил к этому немало усилий:

Так вот, додул я, что пилить Владу Юрьевну надо ювелирно. А она и в натуре, как рыба, дышит ровно, без удовольствия.

— Вот видите, — говорит, — Николай, вот видите?

И я чуть не плачу над спящей царевной, но резак мой не падает. Век буду его за это уважать и по возможности делать приятное. Отчаялся я уж совсем в сардельку, блядь, и вдруг что слышу?

— О, Николай! Этого не может быть! Не может... Не может!

И все громче и громче, и дышит, как паровоз «ФД» на подъеме, и не замолкает ни на минуточку.

— Коля, родной! Не может этого быть! Ты слышишь, не может!

А я из последних сил рубаю, как в кино «Коммунист»¹.

Алешковский перевертывает здесь значения и ценности, перемешивает коммунистическую идеологию и эротику, производственную работу и сексуальные действия. Сопряжение этих идейно чуждых друг другу элементов приводит к комическому эффекту, являясь фактором карнавализации в тексте произведения. Одна из основных идей прозы писателя — это апофеоз настоящей природы человека, свободной от условий внешнего мира с его давящей идеологией. Одобрение сексуальности, биологии человека в произведении свойственно простым людям. В диалоге повествователя и его слушателя — бывшего сокамерника — автор подчеркивает естественное, первобытное понимание телесных нужд человека:

¹ Алешковский Ю. Указ. Соч. С. 33–34.

— Еб твою мать! — по лбу себя стучаю. — Я придерживать буду при спуске. А потом с понтом вторую палку сверх плана выдам.

— Не советую, — серьезно так говорит урка, — нельзя прерывать половое сношение хоть бы с Дунькой Кулаковой. Вредно. Я одну бабу из-за этого разогнал. Только и вопила: «Кончай куда-нибудь в другое место!» — «Может, в среднее ухо?» — спрашиваю. «Все равно куда, лишь бы не в матер!» — у меня на этой почве на ногах ногти почти перестали расти. Веришь? Пришлось разогнать ее. Так что уж кончай по-человечески!¹

В повести Алешковского описания сексуальных действий служат также для представления других сфер человеческой деятельности, чаще всего общественной и политической. Подобные метафоры были довольно популярны в массовой культуре 60-80-х гг. В финале «Николая Николаевича» онанизм становится метафорой тщетных, бесполезных действий в различных сферах советской жизни. В произведении академик представляет свою работу именно с помощью сравнения с онанизмом:

Понимаю тебя, Коля, понимаю. У меня пострашней на душе мука, чем твоя, хотя грех такие муки соизмерять. Ты вот просто дровичь, пользуясь твоим выражением. А мы все чем занимаемся? <...> Вот именно, — говорит, — суходрочкой! Су-хо-дроч-кой! Полной, более того, суходрочкой! Вся советская, Коля, и мировая наука — сплошная суходрочка на девяносто процентов! А марксизм-ленинизм? Это же очевидный онанизм. Твоя хоть безобидна, Коля, суходрочка, а сколько крови пролито марксизмом-ленинизмом в одной только его лаборатории, в России? Море!²

Повесть Алешковского является также протестом против риторики соцреализма, направленной на идеологическое перевоспитание читателя, что придает ей характер персуазивных текстов. Этому служит не только изображенный в произведении мир, но и язык. Повествование в «Николае Николаевиче» ведется от первого лица, что позволяет создать двойную перспективу и дистанцию по отношению к описываемым событиям, наполнить содержание иронией. Язык нарратора — главного героя насыщен обценной лексикой и блатным жаргоном, воспринимаемыми им самим совершенно нейтрально. Язык субстандартный, в том числе жаргон и матерная лексика, считались в соцреалистической литературе запрещенными;

¹ Там же. С. 9.

² Там же. С. 47.

герои, несмотря на их социальное положение, высказывались правильным и богатым литературным языком. Вкрапления новояза — коммунистические лозунги и клише, неуместные и искусственные для повествователя, дают оценки представленным событиям и персонажам, причем в пластической, игровой форме. Соцреализм был не только эстетической доктриной тоталитарной культуры, но прежде всего пространством столкновения власти и языка¹. Алешковский выступил против такого отношения к литературе, и «Николай Николаевич» — свидетельство этого сопротивления.

Сказ как форма повествования позволяет употребить язык сырой, естественный, необработанный, как естественное и наивное представление о мире самого героя. Столь обильное употребление матерной лексики писатель объяснял ее распространенностью в языке. По его мнению, употребление новояза, советской лживой фразеологии пошлее обценной лексики и воровского жаргона². Иосиф Бродский утверждал, что стиль «Николая Николаевича» — важнейший элемент художественной формы произведения:

Голос, который мы слышим, — голос русского языка, который есть главный герой произведений Алешковского: главнее его персонажей и главнее самого автора. Голос языка всегда является голосом сознания: национального и индивидуального³.

Надо подчеркнуть, что субнормативная лексика в речи повествователя «Николая Николаевича» является очень органичным элементом его портрета. Он не намерен эпатировать вульгарностью, таков его обычный, естественный лексический запас. Рассказывая о своей работе в лаборатории, герой нередко использует разные определения члена — по сути, своего рабочего инструмента. Чаще всего он пользуется словом *хуй* или другими лексемами из спектра ненормативного языка. Этот стиль для него правдив, ненадуман, искренен. А, употребляя слово *член*, иногда извиняется перед читателем за неприличное выражение. Писатель обращает внимание также на запас слов, обозначающих половые органы: в русском лите-

¹ Добренко Е. Амфир во время чумы, или лавка вневременности (метафизические предпосылки соцреализма // *Общественные науки и современность*. 1992. № 1. С. 165.

² Алешковский Ю. Карусель // Алешковский Ю. Собр. соч.: В 5 т. М., 2008. Т. 4. С. 156.

³ Бродский И. «Он вышел из тюремного ватника» // Алешковский Ю. Антология сатиры и юмора России XX века. Т. 8. М., 2004. С. 9.

ратурном языке их совсем немного и они взяты из научной терминологии, зато в неформальном стиле их довольно много, но они считаются непристойными, вульгарными.

В каждом обществе в определенную эпоху существуют такие предметы и действия, которые подвергаются осуждению или вызывают отрицательную реакцию. Состав тем и слов табу во многом зависит от социокультурных ценностей и взглядов¹. Лексическая система обозначения частей человеческого тела относится к самым древним в каждом языке. Развитие цивилизации сопровождалось установлением общественных норм, со временем допускавших возможность обнажать только часть тела — так называемый *верх*, в то время как на *низ* было наложено табу. Этот запрет устанавливает, что *низ* тела доступен только его обладателю и должен закрываться перед обществом. Табу на интимные части тела переносится и на язык: общественная норма не допускает публичного названия этих частей тела и действий связанных с ними².

Сам Алешковский так представлял свое отношение к обшценной лексике:

Я думаю, что так называемые матерные слова поначалу-то были словами не ругательными, а сакральными, священными. Поскольку органы наши, гениталии мужчин и женщин, — они же воспроизводят бытие будущих поколений. И пра-пра-прачеловек не мог не испытывать восторга и ужаса перед воспроизводительной родовой деятельностью своей. По важности выполняемых функций половые органы — это *nimber one*. Я даже считаю, что их деятельность важнее деятельности мозга³.

Мнение писателя верно — лексика, называющая гениталии в языческие времена считалась сакральной, а после принятия христианства система знаков и символов менялась: слова, обозначающие низ тела и процесс прокреации, были признаны неприличными и потому запрещались. Об этом с немалой дозой сарказма писал В. Розанов:

¹ Куницина О. М. Семиотические основы табуирования. // Вестник МГЛУ. 2013. Вып. 15 (675). С. 107.

² Дуличенко А. Д. Язык и тело // Большой словарь мата / Ред. Плущер-Сарно А. Т. 1. М.; СПб., 2005. С. 35–36.

³ Алешковский Ю. «Виртуозы–матерщики». Русские писатели о русском мате // Moia Russia. 15.11.2016. URL: www.moiarussia.ru/virtuozy-matershinniki-russkie-pisateli-o-russkom-mate (дата обращения: 10.03.2020).

...у христиан все «неприличное» — и по мере того как «неприличие» увеличивается — уходит в «грех», в «дурное», в «скверну», «гадкое»: так что уже само собою и без комментариев, указаний и доказательств, без теории, сфера половой жизни и половых органов — этот отдел мировой застенчивости, мировой скрываемости — пала в преисподнюю «исчадия сатанизма», «дьявольщины», в основе же — «ужасной, невыносимой мерзости», «мировой вони»¹.

Алешковский совмещает в повести элементы официальной и интимной сфер: в историю о коллективной работе автор произведения вводит сцены интимных действий, язык коммунистической идеологии сопрягает с матерной лексикой. Таким образом писатель использует соцреалистический канон и одновременно разрушает его, выступая против запретов в искусстве. В подобном карнавальном отношении к текстам, признававшимся каноном, высокой культурой, автор становится трикстером. Трикстер — это феномен, свойственный культуре разных эпох, но особое значение приобретший в советском обществе, построенном на замкнутой модели, опирающемся одновременно на репрессии и массовый энтузиазм. М. Липовецкий замечает:

Каждый советский трикстер маневрирует и комически преодолевает разрывы между официальным и неофициальным планом советского общества — причем чаще всего идет путем создания комических, нередко провокационных гибридов между официальным и неофициальными языками, символическими и практическими экономикой, символами и идеологемами².

Шутовское поведение трикстера, его смех, нарушает принятые нормы и ценности и выражает бунт против современности.

Важным атрибутом трикстера, использованным Алешковским, является маска, которая закрывает и в то же время освобождает. Маска мультиплицирует «я», заставляет обратить внимание на относительность всех ценностей и, что парадоксально, ее можно толковать как способ поисков аутентичности³. Такую функцию выполняют в повести нарратор — бывший вор и сказовая форма повествования, за которыми писатель скрывает свою личность и выявляет свое мнение.

¹ Розанов В. Уединенное. М., 2002. С. 92.

² Липовецкий М. Трикстер и закрытое общество // Новое литературное обозрение. 2009. № 100 (6). С. 232.

³ Там же. С. 239–241.

Повесть Алешковского «Николай Николаевич» можно отнести к гротескному направлению в русской литературе. Н. Лейдерман и М. Липовецкий определяют творчество писателя как карнавальное гротеск, который, по их мнению, «выдвигает на первый план образ народного бытия, вбирающего в себя все гротескные фантомы социальной системы и подвергающего их карнавальному осмеянию и развенчанию, притом что “уничтожение и развенчание связаны с возрождением и обновлением” (Бахтин), а высший смысл приобретают самые “низкие” — естественные! — свойства человека и жизни»¹.

Разрушение Алешковским одного из канонов соцреализма — табу на сексуальность и связанную с ней обценную лексику стало не только выражением протеста против надуманных, лживых образов советской действительности, но и возвеличением естественной сущности человека, не искаженной условиями социума и идеологией. Такой подход, в котором на первое место в отношениях человека с миром ставятся его тело, органы, мышцы, и их физиология, можно считать также протестом против картезианской идеи *cogito* и ее наследников, увязших в бесконечных и заодно бесполезных рассуждениях и диспутах².

¹ Лейдерман Н., Липовецкий М. Современная русская литература: 1950–1990-е гг. Т. 2. М., 2003. С. 138.

² См.: Nead L. Akt kobiecey. Sztuka, obscena i seksualność / Пер. С англ. E. Franus. Poznań, 1998. С. 20–21.

Ю. А. Говорухина

*Россия, Сибирский федеральный университет;
филиал ВУНЦ ВМФ «Военно-морская академия»
в г. Калининграде*

СОДЕРЖАНИЕ И ПРАГМАТИКА ЗАПРЕТА В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ

Запрет и литературная критика — сближение, которое может показаться и естественным, и отнюдь не очевидным. Сложно представить, чтобы литературный критик сегодня напрямую запрещал читать ту или иную книгу, накладывал табу на того или иного автора. И все же разные формы запретов в критике не только присутствуют, но и выполняют важную роль в формировании и поддержании групповой идентичности и культурной памяти, в присвоении и разделении литературного поля, воспитании «своего» читателя.

Критика как властный дискурс

Запрет, очевидно, возможен только в ситуации властных отношений. Наделенный властью запрещает или разрешает, подвластный соблюдает либо нарушает запрет. На наш взгляд, литературная критика может быть рассмотрена как властный дискурс. Для этого дает основание, во-первых, сама природа критического суждения, предполагающего оценку. Во-вторых, власть критику дает его исключительный статус профессионального читателя-эксперта¹. Властное действие обнаруживается в разных аспектах деятельности критика: по отношению к литературному явлению в акте интерпретации и оценки, к читателю в процессе коммуникации. Само наделение смыслом является воздействием на текст, критик неизбежно набрасывает на него свою «сетку значений».

Позиция оценивающего предполагает ситуацию «над» текстом, автором, литературным явлением. Критик как эксперт представляет в данном случае от некоей системы ценностей, признанной в той или группе (эстетиков, реалистов, либералов, патриотов и т. п.) истинной, от некоего представления

DOI: 10.31860/978-5-7609-1596-2-173-180

¹ *Большакова А.* Теория читателя и литературно-теоретическая мысль XX века // Теоретико-литературные итоги XX века. Читатель: проблемы восприятия / Отв. ред. С. А. Макуренкова. М., 2005. С. 512–565.

о художественной ценности, от идеологических ориентиров¹. Все перечисленное располагается в сфере пред-знания и включает оппозиции, инвариантом которых является пара «свой-чужой». Так, Л. Петрушевская, Т. Толстая, В. Пелевин — «чужие» для патриотического «Нашего современника», а Ст. Куняев не входит в круг «своих» авторов либеральных журналов. Эта оппозиция структурирует критику, а граница «свой-чужой» поддерживается системой запретов. М. Фуко, говоря о запрете как форме контроля, относит процедуры исключения к наиболее распространенным средствам контроля над дискурсом. Одним из таких средств он называет запрет: «Говорить можно не все, говорить можно не обо всем и не при любых обстоятельствах, и, наконец, не всякому можно говорить о чем угодно»².

Установка на адресата структурирует критическую деятельность, влияет на стиль, жанр, выбор стратегии интерпретации. В системе целей критика важнейшей является воздействие, убеждение. Данная цель также предполагает позицию «над». По-видимому, она восходит к периоду возникновения критики и ее нерасчлененного существования с риторикой.

Свой статус воздействующей инстанции осознает сама критика. В 1990-е гг. она проговаривает присутствие авторитарности в критическом суждении, пытаясь перестроить ставшие неактуальными модели взаимодействия с читателем и писателем. Более явно это происходит в постмодернистских текстах с их постструктуралистской установкой на отказ от разных форм авторитарного. Так, например, В. Курицын в своих статьях последовательно разрушает тоталитарность критического дискурса, статус критики как авторитетной инстанции, саму позицию «над», а также позитивистское представление о том, что деятельность критика направлена на правильное выявление правильных смыслов, авторской идеи. Запрет на тотальное определяет ход интерпретации в статьях Курицына, который лишь «прикасается» к замыслу. Слово «касание» — одно из частотных в его критике, оно становится символом нетотального взаимодействия с миром, текстом, читателем, поскольку в своей семантике предполагает слабую степень воздействия, отсутствие властной позиции.

¹ О сфере пред-знания А. Платонова как критика см.: *Евдокимов А. В. Театр критики Андрея Платонова: монография.* М., 2018.

² *Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности.* М., 1996. С. 50.

Однако несмотря на попытки освободиться от тотального, на рубеже XX–XXI вв. критика не перестает демонстрировать властную составляющую, которая является сущностной для нее и не может быть утрачена, поскольку цель критики — воздействие на сознание, систему ценностей читателя, присвоение литературного поля, означивание его в координатах «свой» — «чужой».

Запреты на «чужое»

Функционирование поля литературы как сложного семиотического пространства связано в том числе с процессами присвоения¹. По П. Бурдьё, это «поле сил и в то же время поле борьбы, которые направлены на трансформацию или сохранение установленного отношения сил: каждый из агентов вкладывает силу (капитал), приобретенную в ходе предшествующей борьбы, в стратегии, зависящие по своей направленности от позиции агента в распределении сил, т. е. от его специфического капитала»². Литературная критика надстраивается над полем литературы, располагаясь между литературой и полем идеологическим. Это промежуточное положение проявляется в заданности ракурса интерпретации и оценки, в стратегиях присвоения литературного поля, накопления и перераспределения символического капитала. Критик «набрасывает» свою «сетку значений», в результате этого литературный факт (произведение, писатель, событие) означивается как «свой» или «чужой» или присваивается. При этом выстраивается четкая граница «свое — чужое», запреты на «чужое».

Оппозиция «свой — чужие» формирует идентичность группы, иллюстрируя формулу «скажи мне, кто твой друг («свой»), и я скажу, кто ты». В патриотической критике одной из линий разделения является национальная принадлежность, любовь к русскому. Оппозиция в этом аспекте имеет вид «истинно русские — русофобь», предполагая запрет на антирусскость. Русофобия может проявляться и в прямых враждебных антирусских действиях, и в разных формах духовного предательства. В ряды «чужих» традиционно попадают либералы-западники. В оценке В. Гусева, они создают «сернокислую атмосферу», которая разъедает дух самобытности, извращает вкус³. По мнению

¹ Бурдьё П. Поле литературы // Новое литературное обозрение. 2000. № 5 (45).

² Бурдьё П. Начала. Choses dites / Пер. Н. А. Шматко / Pierre Bourdieu. Choses dites. Paris, Minuit, 1987. М., 1994. С. 208–221.

³ Гусев В. Свои? // Наш современник. 1996. № 4. С. 159.

В. Бондаренко, они «откровенно чужды своему народу, не любят его, презируют народный быт. Потому их культура повисла в пустоте, держится лишь на пародировании оригинала, насквозь вторична»¹, либералы «злорадно предвидят исчезновение русской нации как ненужной в мировом сообществе»².

Запреты (проговариваемые и подразумеваемые) в критике патриотов формируют образ патриотически ориентированного гражданина, играют важную роль в интерпретации и оценке литературного факта, в присвоении литературного поля, формируют представление о явлениях современной культуры у читателя.

Нарушение запрета

Нарушение запрета не остается незамеченным и влечет наказание, формы которого варьируются от неодобрения до отвержения, означивания как «чужого», вытеснения за пределы «своего» литературного поля.

Так, В. Бондаренко, один из ведущих критиков патриотического крыла, получает весьма жесткие оценки со стороны коллег за недостаточную степень нетерпимости по отношению к западным влияниям в литературе. Например, К. Кокшенева пишет, что он «трусливо уstraшил элементарного наказания пачкуна Сорокина за культурное растление <...>. Критик Бондаренко мог сообщить отечественному читателю о гонениях на постмодернистов американской официальной пропаганды, но потом тут же “находил” отечественных “христианских постмодернистов” и быстренько устраивал на них свои маленькие “гонения”, не заметив даже, что занял-то именно позицию тех же янки, о которой говорил чуть выше с осуждающим беспокойством»³; «сегодня <...> с пеной у рта и в красном пуловере защищает одно, а завтра в желтой кофте — прямо противоположное»⁴. Критика в адрес Бондаренко имеет место в статьях Н. Дорошенко, Т. Глушковой, которых возмущают неразгромные статьи, посвященные «чуждым» писателям (В. Вы-

¹ Бондаренко В. Алая любовь Ольги Фокиной // Наш современник. 2000. № 1. С. 268.

² Бондаренко В. Жизнь с открытым сердцем // Наш современник. 2000. № 2. С. 258.

³ Кокшенева К. О культурной оппозиции. Красный джип патриотизма. URL: <http://moloko.ruspole.info/node/646> (дата обращения: 23.05.2020).

⁴ Кокшенева К. Русская критика. М., 2007. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=571379&p=20> (дата обращения: 23.05.2020).

соцкому, Б. Ахмадулиной, Вен. Ерофееву, В. Сорокину, И. Бродскому и др.).

И все же в данном случае мы имеем дело с «мягким» наказанием, потому что В. Бондаренко — авторитетное лицо в лагере патриотов. Более того, негативные отзывы уравниваются множеством «оправданий». Так, Ю. Павлов говорит о необходимости Бондаренко как «врачевателя любовью», видит в позиции критика проявление христианского гуманизма и веры в духовное возрождение. И. Шкляревский объясняет обращение Бондаренко к «чужим» авторам «непоказным благородством» и искренностью¹. Г. Красников видит в критике Бондаренко продолжение традиции В. Белинского, Н. Добролюбова, А. Григорьева, которые посвящали свои статьи писателям разных эстетических и идеологических взглядов².

Пример с Бондаренко показывает, что нарушение гласного или негласного запрета может быть оправдано, а наказания можно избежать. Эта практика обнаруживается и в литературно-критических статьях, посвященных писателям, литературным произведениям, литературным явлениям.

Так, самоубийство Б. Примерова противоречит православной идее и не вписывается в идеальные жизнестроительные модели. В. Бондаренко в статье «Жизнь с открытым сердцем» называет смерть Примерова гибелью, повышая пафос до трагического («Нет, конечно же, смерть Бориса Примерова — это прямая политика <...>. Любя, защищая народ, он, того не желая, стал политиком <...>. Нет, не слабость он проявил, а акт борьбы, и гибель его — это гибель борца»³). С. Наровчатовеист также не вписывается в образ «своего» автора. Л. Лавлинский корректирует образ: «Евангельские истины <...> всегда жили в глубине его души, несмотря на то, что кровавая реальность как бы постоянно их опровергала», видит «христианскую Истину во внутренней логике художественных образов»⁴.

Небезынтересна в рамках заявленного аспекта темы реакция «патриотов» на уход В. Астафьева. Оказавшись в «чужом» идеологически пространстве, Астафьев, тем не менее, необхо-

¹ Шкляревский И. Не разделяя на своих и чужих // Поздравления В. Г. Бондаренко // День литературы. 2006. 12 февр. № 02 (114).

² Цит. по: Огрызко В. Непредсказуемый скандалист // Литературная Россия. 2005. 5 авг.

³ Бондаренко В. Жизнь с открытым сердцем // Наш современник. 2000. № 2. С. 260.

⁴ Лавлинский Л. Шаги истории // Наш современник. 1999. № 11. С. 261.

дим как фигура, связанная символически с мощным «деревенским» капиталом «Нашего современника». Вот почему в оценочных суждениях патриотов, наряду с резкой критикой и обвинениями в предательстве, обнаруживаются попытки оправдать писателя. Так, А. Байбородин интерпретирует предсмертное письмо Астафьева как покаяние человека, совершившего трагическую ошибку («Среди русофилов есть малые и великие грешники, но русофилы каются, а русофобы каяться не способны, ибо без Бога и царя в голове, русофобы не грешники, русофобы — слуги князя тьмы...»¹). Ст. Куняев в этом письме вычитывает катастрофичное для Астафьева апокалипсическое чувство перехода из одного мира в другой; охваченный этим чувством, писатель стремится «как можно больше сказать, не заботясь о справедливости к современникам, правде жизни, милосердию к ушедшим. Отсюда мрачность и злость его последних вещей, исторические нелепости в многочисленных интервью и острвенелой публицистике»².

А. Байбородин называет произведения писателя, которые останутся в памяти народа (среди них только деревенская проза, поздние тексты не упоминаются, они под запретом). В его интерпретации поступок В. Астафьева — не осознанное решение, а реакция простодушного человека, попавшего под влияние «лукавых поклонников», «дурковатых пустозвонов», «ловкачей из тогдашних либералов»³. Поздние высказывания писателя критик называет посланиями, которые «выплеснулись на бумагу в душевных порывах и смятениях»⁴, оправдывая тем самым «чуждую» позицию не прочной идейной позицией автора, а внутренним конфликтом. А. Байбородин акцентирует внимание на фактах нелиберального поведения писателя: отказывается печататься в «Огоньке», допускает негативные высказывания о евреях, о ельцинской власти («словно забыв о политическом заказе», «не может устоять перед правдой жизни»⁵).

Ст. Куняев оправдывает Астафьева тем, что тот попал в коварную ловушку писателей-диссидентов, живущих на Западе

¹ Байбородин А. Поле брани Виктора Астафьева // Наш современник. 2017. № 9. С. 214.

² Куняев Ст. И Свет и тьма // Наш современник. 2004. № 5. URL: <http://www.nash-sovremennik.ru/p.php%3Fy%3D2004%26n%3D5%26id%3D7> (дата обращения: 26.05.2020).

³ Байбородин А. Поле брани Виктора Астафьева // Наш современник. 2017. № 9. С. 212.

⁴ Там же. С. 212.

⁵ Там же. С. 241.

(«Думаю, что эта тщательно продуманная и дорогостоящая акция была спроектирована в кабинете А. Н. Яковлева, а параллельно, может быть, и в западных спецслужбах»; цель акции — «расколоть ряды патриотической интеллигенции, получить от нее одобрение на развал “империи” и, естественно же, скомпрометировать известные всему народу имена Астафьева, Залыгина, Солоухина, Крупина в глазах русских патриотов»¹).

Оправдание факта нарушения запрета играет определяющую роль в борьбе за важные позиции литературного поля. Одну из стратегий, используемых патриотами, можно назвать стратегией «захвата». Ее цель — переозначить «чужого» (но обладающего символическим капиталом) писателя в «своего», что предполагает процедуру легитимизации нарушения запрета. В статье «Подлинный Веничка. Разрушение мифа»² В. Бондаренко осуществляет попытку вывести из «чужого» поля Вен. Ерофеева. Критик снимает тот комплекс значений, которым писатель был наделен либеральной критикой, и корректирует читательское восприятие в обновленном ракурсе. Либеральное окружение Ерофеева (в патриотической критике дружба с представителями либеральной интеллигенции — табу) — факт, который требуется оправдать. Бондаренко делает это, акцентируя внимание на том, что Ерофеев не подозревал, что его использовали в политической борьбе («вся либеральствующая интеллигенция с вечной фигой в кармане дружно воплощала обреченное трагическое одиночество Ерофеева в примитивную антисоветскую агитку. И вольно же им было додумывать за писателя всяческие пропагандистские неблицы?»; «Венедикта раскручивали для дальнейшего унижения России. И не более»³). Ерофеев в осмыслении критика оказывается трагически заблуждающимся человеком, который потерял веру в жизнь, не гонимым властью, а по своей воле отрекающимся от «нормальной жизни, которую он уже воспринимал, как предательство, как презираемое им обывательство»⁴, отказавшимся от старых мифов и не пришедшим к истине.

Итак, запреты в литературной критике, с одной стороны, являются следствием идеологических и эстетических устано-

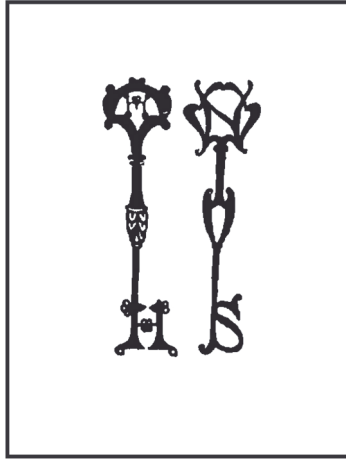
¹ *Куняев Ст.* И пропал казак // *Завтра.* 1999. № 27–28. URL: <https://public.wikireading.ru/155519> (дата обращения: 26.05.2020).

² *Бондаренко В.* Подлинный Веничка. Разрушение мифа // *Наш современник.* 1999. № 7.

³ Там же. С. 177.

⁴ Там же. С. 184.

вок, которые определяют границы «своего» и «чужого» в литературном поле, а с другой, выполняют важную функцию в конструировании и транслировании «правильных» поведенческих моделей.



А. А. Елкина

Россия, Тверской государственный университет

**«СТРАНА НА ЦЕПИ»:
ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПОЛИТИКИ САКОКУ
В ЗАПИСКАХ РУССКИХ ПУТЕШЕСТВЕННИКОВ О
ЯПОНИИ**

Во всем мире Япония давно известна своими строгими порядками и табу, которые пронизывают общество и культуру уже на протяжении многих столетий. Страна неоднократно в своей истории открывала и закрывала двери на ключ перед другими иностранными государствами. В истории Японии существует определенный термин для обозначения конкретного этапа самоизоляции, длившегося с 1639 по 1854 гг.¹ Знаменитый ученый, врач и путешественник Энгельберт Кемпфер в работе, описывающей политическую ситуацию в Японии в XVII веке, впервые применил термин «закрытая страна». Кемпфер приехал в Японию в составе экспедиции Ост-Индской компании в конце XVII в. и оставил заметки, которые назвал «Японским журналом». Эти записи стали доступны только 80 лет спустя. Однако путевой дневник перевел только в 1801 г. в Нагасаки переводчик при голландской миссии Сидзуки Тадао; одну из глав «Японского журнала» он назвал «Теория изоляции» или «Сакоку рон» (яп. 鎖国論)².

«Сакоку» (яп. 鎖国) с японского языка буквально можно перевести как «страна, запертая на цепь». Во времена правления сёгуната Токугава национальная изоляция Японии привела к полному запрету на торговлю с другими иностранными государствами, кроме Китая, Кореи и Голландии. Выезд японцев за пределы Японского государства также был запрещен. Главная причина — распространение христианства и агрессивная политика миссионеров. В итоге торговля с голландцами была ограничена пределами острова Дэдзима в гавани Нагасаки. Политика национального уединения продолжалась до середи-

DOI: 10.31860/978-5-7609-1596-2-182-196

¹ Kodansha Encyclopedia of Japan. Kodansha Amer Inc; 1st edition, 1983. P. 346.

² ケンペル鎖国論、「鎖国」を150年で伝える伝言ゲーム(«Теория изоляции» Кемпфера. 150-летняя игра в передачу истории изоляции). URL: <http://onjweb.com/netbakumaz/essays/topic14.htm> (дата обращения: 15.04.2020).

ны XIX в.¹ Для сёгуната было важно, чтобы Япония находилась в изоляции во внешней политике, но при этом могла выбирать экономических партнеров, которые способствовали наполнению казны и стабильности².

Бреешь в системе саюку пробили визиты в Японию русских торговцев и мореплавателей, таких как П. С. Лебедев-Ласточкин (1778), Н. П. Резанов (1807) и В. М. Головнин с А. И. Хлебниковым (1811); последние были задержаны на острове Кунашир и провели в японском плену два года (позже Головнин напишет знаменитые «Записки капитана флота Головнина о приключениях его в плену у японцев в 1811, 1812 и 1813 годах»)³. Недовольство правительства вызывали также учащавшиеся случаи захода в японские гавани английских и французских судов. Это привело к ужесточению политики саюку.

Изоляция помогла сохранить аутентичную японскую культуру, но она породила множество табу, многие из которых существуют и сегодня. Об этих запретах в своих путевых очерках поведали русские мореплаватели; одними из первых они начали приоткрывать тайны Японии для всего остального мира.

Интересно рассмотреть изменение представления русских путешественников о Японии и ее запретах в XIX и XX вв. на примере путевых заметок В. М. Головнина (1816), «Путешествия на Восток Его Императорского Высочества государя наследника цесаревича» Э. Э. Ухтомского (1897), очерков ««В стране восходящего солнца» Г. А. Де-Воллана (1906), а также в книге К. М. Симонова «Япония 46» (1977), в повести «Японцы» журналистов Н. Н. Михайлова и З. В. Косенко (1963) и в «Японских записях» Н. Т. Федоренко (1974).

Табуированность и закрытость в японской культуре, так или иначе, связана с категориальной составляющей 内外 («ути-сото») или оппозицией «свой–чужой». Так, смысловым эквивалентом отношению «свое–чужое» в западной культуре в японском варианте является пара «внутреннее — внешнее», имею-

¹ Дил У. Япония. Средние века и начало Нового времени / Пер. с англ. А. М. Артюхова. М., 2010. С. 27.

² Эпоха Эдо в Японии // Всё о Японии. URL: <https://mirjapan.ru/epocha-edo-v-японии/> (дата обращения: 15.04.2020).

³ Головнин В. М. Записки флота капитана Головнина о приключениях его в плену у японцев в 1811, 1812 и 1813 годах. С приобщением Замечаний его о Японском Государстве и народе. СПб., 1816.

щая пространственные характеристики¹. Наиболее близкой по смыслу понятию «свое» в японском языке является область значений иероглифа 内 («ути»): я, мы, наш; дом как помещение, дом как семья и члены семьи; император и его дворец². Иероглиф 外 («сото, гай») — также многозначен: не только «внешняя сторона», но и иные смыслы: уклоняться, отклоняться, сворачивать в сторону, разъединять, край, окраина, неудача, промах³. И именно это «внутреннее» для японца значит «скрытое от чужих глаз», недоступное для враждебного «внешнего» и тщательно оберегаемое.

Знакомство с особенностями политики сакоку стоит начать с «Записок» В. М. Головнина, попавшего в плен к японцам в 1811 г. ввиду конфликтной ситуации по поводу гидрографического описания Курильских островов близ берегов Японии. В плену капитан пробыл два года, и из-за этого лично увидеть все особенности этой страны не представилось возможным, поэтому свои путевые заметки Головнин составлял по рассказам переводчиков и охраны:

Я только за нужное нахожу заметить, что большую часть наших сведений о Японии мы почерпнули из разговоров с бывшими при нас переводчиками и стражами; но как нередко случалось, что об одном и том же предмете один из них говорил то, а другой совсем противное⁴.

Головнин был одним из первых европейцев, столкнувшихся с последствиями политики сакоку. По всем обычаям того времени команду корабля должны были казнить за попытку побега, но в связи с тем, что европейские «варвары» не знали здешних законов, их оставили в живых.

Переговоры об освобождении команды длились около двух лет. Мирное разрешение военного конфликта стало возможным благодаря дружеским отношениям русского морского офицера П. И. Рикорда, организовавшего и возглавившего три спасательные экспедиции к берегам Японии, и крупного японского купца и общественного деятеля Такадая Кахэя, который, пробыв в России около года, по возвращении на родину убедил своё правительство в том, что русским можно верить. Российские моряки были освобождены из японского плена (до этого

¹ Решетникова П. А. Организация пространства в японской культуре: концепты и модели // Известия Уральского гос. ун-та. Сер. 2: Гуманитарные науки. 2007. № 13. С. 277.

² Там же. С. 271.

³ Там же. С. 272.

⁴ Головнин В. М. Записки флота капитана Головнина... С. 1.

никто из японского плена не возвращался), и были созданы условия для дальнейшего развития межгосударственных отношений.

В то время японцам было запрещено переписываться с иностранцами, а полученные письма тщательно проверялись, потому что в Японии в официальных документах любые ошибки и неточности были недопустимы, и за их допущение чиновники строго карались:

Сверх того, Теске рассказал нам, какие ему были хлопоты в столице по случаю открытия переписки его с нами [с Рикордом] <...> Члены, рассматривавшие переводы сии, спросили его: как он смел переписываться с иностранцами, разве неизвестен ему закон, именно сие запрещающий?¹

Односторонние подарки от иностранцев также были невозможны, и от русского широкого жеста японцам пришлось отказаться:

...подарков, присланных от иркутского губернатора, матсмайский губернатор принять не может, ибо, взяв оные, он должен был бы взаимно и от себя послать подарки, что запрещается японскими законами, и потому японцы просят, чтобы возвращением подарков мы не оскорбились².

Переговоры по освобождению русских моряков на последнем этапе зашли в тупик. Японцы не могли допустить, чтобы иностранцы вошли в сапогах во внутренние покои и, тем более, в аудиенц-зал, где важные чиновники будут сидеть на коленях на полу. По предложенной ими процедуре требовалось снимать сапоги при входе и оставаться в чулках:

Неужели вы войдете в сапогах в аудиенц-залу, где посланы будут чистые ковры, на коих сами главные Начальники будут сидеть на коленях? Войти в сапогах, противно нашим коренным обычаям и почитается величайшей грубостью, вам должно будет в передней комнате скинуть сапоги и войти в одних чулках³.

Японцы настаивали на соблюдении своих традиций, а Рикорд понимал, что эта уступка поднимет русских на смех в

¹ Там же. С. 259.

² Там же. С. 292.

³ *Рикорд П. П.* Записки флота капитана Рикорда о плавании его к Японским берегам в 1812 и 1813 годах и о сношениях с японцами. СПб., 1816. С. 107.

глазах всей Европы, и нашел компромиссное решение. Японские власти высоко оценили этот компромисс: с одной стороны настойчивость в соблюдении своих законов чести, с другой стороны — уступчивость и уважение национальных традиций¹.

С длительной изоляцией Японии было покончено во время интервенции 1853 г. После пятнадцати лет политической нестабильности короткая, но кровопролитная гражданская война уничтожила сёгунат и установила новый режим. «Рестаурация Мэйдзи» была, по сути, революцией во всем, кроме названия. Новое правительство Японии взяло курс на ускоренную модернизацию, призванную обеспечить нацию вооруженными силами и укрепить экономику для того, чтобы противостоять империалистическим амбициям западных стран. Эта программа оказалась настолько успешной, что Япония сама вошла в круг влиятельных государств мира². Страна постепенно приоткрыла свои двери миру, однако пережитки прошлого и всеобщая настороженность к иностранцам все еще отражались в поведении ее жителей.

Среди русского дворянства существовала традиция в юности совершать путешествия в зарубежные страны. В 1890 г. в Японию с личным визитом отправляется великий князь Николай Александрович, будущий император Николай II. 15 апреля 1891 г. в сопровождении шести кораблей русского флота Николай Александрович прибыл в Японию вместе с князем Э. Ухтомским. Свои путевые впечатления и наблюдения Ухтомский описал в книге «Путешествие на Восток наследника цесаревича». В трех томах содержались сведения по истории, этнографии, религии народов Востока, а также личные впечатления князя. В начале 1870-х гг. отношения с Японией были напряженными из-за спора о принадлежности острова Сахалин. Как японское правительство, так и общественность в целом считали визит будущего монарха честью, и Николая везде тепло встречали³. Правда, до своей официальной встречи с принцем Арисугава цесаревич знакомится с Нагасаки и его окрестностями, по возможности оставаясь инкогнито⁴.

¹ См., наприм.: *Фраерман Р. И.* Плавание В. М. Головнина. М., 1948.

² *Теймс Р.* Япония: история страны / Пер. с англ. Е. Васильевой. М.; СПб., 2009. С. 167.

³ *Схиммельпенник ван дер Ойе Д.* Навстречу Восходящему солнцу: Как имперское мифотворчество привело Россию к войне с Японией / Пер. с англ. Н. Мишакова. М., 2009. С. 30–31.

⁴ *Ухтомский Э. Э.* Путешествие на Восток Его Императорского Высочества государя наследника цесаревича, 1890–1891: [в 3 т., 6 ч.] / авт.-изд. Э. Э. Ухтомский; ил. Н. Н. Каразина. СПб.; Лейпциг: Ф. А.

Прогуливаясь по улочкам древней Японии, Ухтомский подмечал такие интересные моменты, как отсутствие стеснения у мужчин и женщин из низшего сословия быть частично нагими в банях и на улицах, правда, кое-где традиционные японцы уже частично начинают облачаться в европейское платье. Приниженное положение женщины здесь до сих пор ощущается весьма заметно, несмотря на начавшуюся эмансипацию. Ухтомский пишет:

Переход от него к чисто теоретической свободе проникаться иностранными идеями радикального прогресса столь же похож на дикий анахронизм, как если бы наши степенные затворницы из теремов московской Руси прямо могли стать стриженными девицами-эмигрантками на улицах Цюриха или Женевы¹.

Однако визит в Японию для будущего императора мог закончиться весьма плачевно из-за покушения на Николая Александровича радикально настроенного полицейского. Так называемый «Инцидент в Оцу» произошел 29 апреля (11 мая) 1891 г.



Цесаревич Николай Александрович в Нагасаки (1891)

Наследник подвергся нападению полицейского Цуды Сандзо, когда вместе с греческим принцем Георгом и японским принцем Арисугавой возвращался в Киото после посещения

Брокгауз, 1893–1897. Т. 3, [ч. 5-6]: Путешествие государя императора Николая II на Восток (в 1890–1891). 1897. С. 9.

¹ Там же. С. 4.

озера Бива¹. Причины поступка Сандзо до сих пор точно неизвестны. Ухтомский считал, что преступник, скорее всего, не мог простить цесаревичу слишком близкое знакомство с императором, ведь, по сути, это означало вторжение чужеземца в священное пространство «ути»:

Он не мог перенести рассказов о народном приветствии в Кото, — о том, что, в императорском саду, старые и молодые «кугэ» (члены родственных императору семейств), в старинных облачениях, представляли перед Наследником Цесаревичем древнюю игру в мяч, доступную до сих пор только взорам одного императора. <....> все это остервенило мрачного аскета, и когда он, поутру рокового дня, выстраивался в рядах своих товарищей, предназначенных для охранения Особы Августейшего Путешественника, он, надо полагать, уже принял свое гнусное решение².

Позже в своем дневнике Николай II писал, что он вовсе не держит зла на японцев после «отвратительного поступка одного фанатика», однако его министры отмечали, что отношение императора к японцам было всегда настороженным.

Во время путешествия Цесаревича Николая по Японии, другой человек, занимающий исключительно важное место в истории российского японоведения, служил консулом в Нагасаки и лично встречался с августейшей особой несколько раз. Этим человеком был Г. А. Де-Воллан — дипломат, путешественник, этнограф. Книга Де-Воллана «В Стране восходящего солнца» (выдержала два издания — 1903 и 1906 гг.) дает представление о Японии, охватывая все области, начиная от происхождения японцев и заканчивая внутренней и внешней политикой этой страны³. Благодаря шестилетнему пребыванию в Японии Де-Воллан гораздо ближе знаком с деталями и особенностями японского быта, обычаями и традициями.

¹См.: Басов А. А. Инцидент в Оцу: юридический и политический аспекты // Вестник Владимирского юридического института. Владимир: Владимирский юридический институт Федеральной службы исполнения наказаний, 2011. № 18. С. 210–213.

² Ухтомский Э. Э. Указ. соч. С. 47.

³ Михайлова С. А. Григорий Александрович Де-Воллан — Папский певчий в Стране восходящего солнца // Ассоциация японоведов. Межрегиональная общественная организация. URL: http://www.japanstudies.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=577&Itemid=70 (дата обращения: 21.04.2020).



*Покушение на цесаревича Николая в Японии в 1891 году
(японский рисунок)
и выпуск французской газеты Le Petit Parisien*

Как и Ухтомский, Де-Воллан подмечал отсутствие всякого стеснения у японцев к обнажению своего тела. Как оказалось, для них это не равно понятию «ути», в отличие от европейца, соответственно табу на это не распространяется:

Японец смотрит на голое тело совсем другими глазами, не так, как европеец, для которого это — запретный плод. <...> Для него это не новость потому, что он с детства привык к такому зрелищу, да и женщины, как я сказал раньше, без всякого стыда кормят своих детей в театре, идут в общие бани и вообще не стыдятся своей наготы¹.

Еще Де-Воллан подметил такую особенность японского национального характера, который долгое время, находясь в изоляции, бережно оберегал свои природные и культурные сокровища и который породил новый вид запрета — выставлять все самое лучшее напоказ запрещено: будь то домашняя обстановка, детали одежды или же витрина магазина. Если у нас все лучшее выставлено напоказ, то японец придерживает-

¹ Ухтомский Э. Э. Указ. соч. С. 161.

ся совсем иной системы: «У него всегда две комнаты, из которых в первой и показной выставлен разный хлам. В задней комнате вещи получше, а самое лучшее никогда не увидите, если только благоприятный случай не поможет вам»¹, а для этого снова нужно снять обувь, чтобы войти в сокровенное закрытое пространство. Во внутреннем интерьере дома все также строго подвергается категории «ути»: «Обстановка японцев поражает своей простотой и отсутствием вещей и мебели. Все, что нужно для домашнего обихода, спрятано в маленьких стенных шкафчиках, а вещи подороже хранятся в особых, безопасных от огня, постройках»². Де-Воллан подчеркивает, что у японцев все настолько отлично от европейского, что строится все «шиворот-навыворот. Начать с жилища: лучшие комнаты выходят не на улицу, а спрятаны на заднем дворе, там же находится миниатюрный садик с цветами и фонтаном. Книги у них начинаются с последней страницы, сладкое подают до обеда, вино тоже»³.

Этот же принцип он описывает и в отношении смешения японского и европейского костюма, где понятия «ути-сото» начинают постепенно сливаться, поэтому чужое становится уже не совсем чужим и чуждым, подвергается процессу «японизации» и становится своеобразным рычагом сближения с европейским миром. Переодеваясь в европейскую одежду, японцы хотели закамуфлировать свое тело, но оказалось, что в глазах европейцев она только подчеркивает «недостатки». Оценка реформы одежды самими японцами и взгляд на нее со стороны временами демонстрировали драматическое несовпадение⁴.

В настоящее время относительно костюма существует полная анархия и смешение костюмов невообразимое. Вы увидите европейская шляпы, солнечные шлемы и японское кимоно, пиджаки и панталоны, а на ногах — соломенные сандалии или деревянные калоши⁵.

¹ Де-Воллан Г. А. В стране восходящего солнца. Очерки и заметки о Японии. М., 1906. С. 170.

² Там же. С. 118–119.

³ Там же. С.122.

⁴ Мещеряков А. Н. Открытие Японии и реформа японского тела (вторая половина XIX — начало XX вв.) // Новое литературное обозрение. 2009. № 100 (6). URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2009/6/otkrytie-yaponii-i-reforma-yaponskogo-tela.html> (дата обращения: 21.04.2020).

⁵ Де-Воллан Г. А. Указ. соч. С. 121.

Хотя европейский костюм не всегда идет японкам, но они очень охотно приняли его, потому что европейское платье для них знаменует конец рабства¹.

Меняется мир — меняется общество, а вместе с ним меняются и запреты. Однако если до конца XIX в. закрытость японского государства носила исключительно исторический и политический характер, то уже в XX в. табуированность становится социальным фактором, который и по сей день характеризует японское общество. Былые остатки прежних культурных и политических запретов еще не до конца успевают изжить себя и встречаются уже с новыми «правилами», что как раз уже можно заметить у Де-Воллана.

Обращаясь к писателям XX в., непременно стоит вспомнить К. М. Симонова, который описал существенную послевоенную трансформацию Страны восходящего солнца в своем путевом дневнике «Япония—46». Если в XIX в. женщина была не совсем до конца эмансипирована, общество все еще навязывало ей традиционный быт, то XX в. и Вторая мировая война резко изменили жизнь и мировоззрение японцев: «Женщинам во время войны запрещено было носить кимоно, и приказано носить брюки. Сейчас примерно половина ходит в этой полувоенной форме, а половина надела прежние кимоно, но видимо сделала это с радостью»². К древней профессии гейш, как отмечает писатель, отношение также полностью изменилось: «При всех хороших словах, которые японцы говорят о гейшах, эта профессия все-таки считается не вполне уважаемой. Иметь гейшу любовницей — шикарно, но прийти с ней в благовоспитанный дом — неприлично»³. Хоть права женщин начинают постепенно расширяться, но в некоторых учебных заведениях в тот период отказывают в обучении совместно с мужчинами. Пример тому — старейшая художественная школа в Киото, основанная еще во времена Мейдзи, в которой было запрещено совместное обучение мужчин и женщин.

Отношение к другим религиям также начинает кардинально меняться, а прежние запреты в отношении христианства постепенно исчезать, хотя в некоторых случаях эти остатки табу все еще присутствуют: «В 1940 году вышел закон, по которому единственной официальной религией Японии признавалась синтоистская; другие религии не запрещались, но

¹ Там же. С. 180.

² Симонов К. М. Япония—46. М., 1977. С. 16.

³ Там же. С. 35—36.

стоять во главе других учений иностранцам запрещалось категорически»¹.

Как ни странно, но табу также у японца может ассоциироваться с порядком и гармонией. Это можно увидеть в отношении знаменитых японских садов, где нет ни одной лишней детали, убрать любой лишний камень — равносильно испустить в гармонию «ути» враждебное «сото» и низвергнуть всё в хаос. Художник «воздвигал нагромождения скал, он сажал деревья под нужными его глазу углами, а если ему казалось это необходимым — брал и сгибал их. И хотя, конечно, японцы преувеличивают, говоря, что из такого парка нельзя убрать ни одного камня и ни одного дерева, не испортив всей картины, однако, по совести, они не столь уж далеки от истины»².

В 1963 г. выходит в свет книга-интервью Н. Н. Михайлова и З. В. Косенко «Японцы», написанная под впечатлением от поездки, а в 1966 г. — книга «Японские записи» известного советского востоковеда Н. Т. Федоренко, который длительное время находился на Востоке. Спустя почти 20 лет после окончания Второй мировой войны и длительного американского влияния Япония кардинально меняет свой облик и начинает приобретать те самые знаменитые черты современной Страны восходящего солнца, которую знают во всем мире, превращаясь из «запертого ларца с потерянным ключом» в настоящую открытую шкатулку с яркими сокровищами. Но такой она предстает лишь для гайдзинов, то есть иностранцев. Внутри японского социума до сих пор остается много пережитков прошлого и противоречий, которые существуют в обществе и по сей день. Именно такая Япония описана в книгах Н. Н. Михайлова, З. В. Косенко и Н. Т. Федоренко.

Весьма интересно показан обряд священной для японца чайной церемонии в «Японцах», где сочетается древнее и современное: «И сразу мне бросилось в глаза, что одни творят этот освященный веками ритуал в кимоно, а другие — в модных коротких платьях, и колени, пикантно обтянутые чулками, несколько не смущают их»³. Стоит заметить, что совершенно противоположно та же церемония описана у Н. Федоренко, где магическое таинство данного ритуала остается для понимания европейца закрытым: «Японские кушанья требуют гармонии, — их нельзя есть в светлой комнате и на белой по-

¹ Там же. С. 95.

² Там же. С. 237.

³ Михайлов Н. Н., Косенко З. В. Японцы: Путевая повесть. М., 1963. С. 31.

суде: их аппетитность от этого уменьшается наполовину. Однажды я был приглашен на чайную церемонию, где нам подали суп из мисо <...>, когда я увидел его поданным при слабом свете свечей в лакированных черных чашках, то этот густой суп цвета красной глины приобрел какую-то особенную глубину и очень аппетитный вид»¹.

Конечно же, табуированными для сознания иностранца остаются иероглифы, содержащие в себе ключ к полноценному пониманию культуры этой страны. Это подмечает Н. Михайлов, видя на улицах Токио знаменитую красочную неоновую японскую рекламу: «Мы смотрим на рекламу совсем другими глазами, чем японцы: самый декоративный элемент в ней — иероглифы, а прочесть их мы не можем, и Япония для нас в известной мере остается зашифрованной, таинственной»².

К сожалению, сильнейшее влияние западной культуры в связи с расположением американских баз на территории Японии, постепенно начинает стирать ее уникальность, ведь вместо невинных заимствований получается полное копирование «чужого» и утрата «своего» истинного, что подмечают авторы: «Когда японского не остается, когда его нарочно и необоснованно избегают. Смотришь шоу с избитыми приемами, фильм с нескончаемой дракой, слушаешь джаз — будто ты и не в Японии».³ Самое страшное табу, которое обрела эта страна, — запрет содержания японской армии согласно противоречивой 9 статье конституции, но «вопреки этому и вопреки воле народа, в стране под главенством американцев созданы “силы самообороны”, которые включают пехоту, танки, авиацию и флот»⁴. По словам Н. Федоренко, «современная европейская цивилизация, американский образ бытия и мышления не вызывают в сознании положительного резонанса, не отзываются симпатиями, одобрением. Напротив, они рождают в мышлении и сердце чувство озабоченности, тревоги и разочарования»⁵. Как итог, знаменитый священный вулкан Фудзи, место паломничества всех японцев, перестал быть священным символом этой прекрасной страны, а превратился в очередной американский полигон⁶.

¹ Федоренко Н. Т. Японские записи. М., 1966. С. 144–145.

² См.: Михайлов Н. Н., Косенко З. В. Указ. соч. С. 24.

³ Там же. С. 41.

⁴ Там же. С. 125.

⁵ Федоренко Н. Т. Указ. соч. С. 113.

⁶ Михайлов Н. Н., Косенко З. В. Указ. соч. С. 310–311.

Н. Федоренко пишет, что с течением времени, сколько бы причин, послуживших введению тех или иных запретов в Японии, не пытались разгадать путешественники-иностранцы, все как один рассуждают о том, что «японцы — люди другой расы, другой, совершенно непонятной нам культуры. Их воззрения на мораль, указывали они, не имеют ничего общего с “нашими национальными взглядами”. Японцы, с их точки зрения, “говорят одно, а думают другое”, и никогда европейцам не узнать их мыслей»¹.

XX в. уничтожил огромное количество традиционных ценностей по всему миру. Его грубого вмешательства в «структуры повседневности» не избежала и Япония. И все же многое, очень многое от культуры прошлых веков сохранилось, пусть в преобразованном виде. И мы не сможем понять противоречивую японскую современность, не вглядываясь в прошлое².

Для определения основных стратегий репрезентации можно использовать терминологию, введенную американским антропологом Клиффордом Гирцем, который в своей работе «Интерпретация культур» заявляет, что познание и интерпретация чужой культуры возможно с точки зрения «художника», «естествоиспытателя», «верующего» или «ученого»³. В нашем случае, описание событий в XIX в. реализуется с точки зрения «ученого», а в XX в. — с позиции «естествоиспытателя». Литература XX в. дает нам принципиально иную картину мира: ученый-историк XIX в., открывающий для всего остального мира «закрытое», превращается в естествоиспытателя и уже не изучает, а меняет природу и социальную среду человека, воздействуя на нее. Получается, что искусство Японии для иностранца — чужое и непонятное, религия — закрытая, ведь исповедовать синтоизм имеют право только потомки Ямато. Отсюда из-за поверхностного восприятия культуры у путешественников отсутствует возможность ее правильной интерпрета-

¹ Федоренко Н. Т. Указ. соч. С. 17.

² Мещеряков А. Н. Книга японских обыкновений. М., 1999. С. 312. (Серия «Восточные арабески»).

³ Костырко В. Символы и системы: Клиффорд Гирц в поисках неструктуралистской семиотики // Новое литературное обозрение. 2004. № 70. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2004/6/simvoly-i-sistemy-klifford-gircz-v-poiskah-nestrukturalistskoj-semiotiki.html> (дата обращения 23.04.2020).

ции, поэтому и возникает дихотомия ученый/естествоиспытатель.

Таким образом, табу в XX в. становится уже не объектом описания, а объектом трансформации; «непонятное» и «чуждое» является основой для воздействия на культуру. А вот «недоступность», как можно увидеть выше, — только отчасти является синонимом закрытости.

А. О. Дёмин
*Россия, Институт русской литературы
(Пушкинский Дом) РАН,
Санкт-Петербург*

РУССКИЕ ПИСАТЕЛИ В ЖУРНАЛЕ «АКАДЕМОС»



В статье рассмотрены публикации произведений русских писателей: Л. Н. Толстого, М. Горького и Л. Н. Андреева во французском журнале «Akademos», издаваемом в Париже в 1909 г.¹ В настоящее время осуществляется выпуск трех новых академических собраний сочинений названных авторов, одна-

DOI: 10.31860/978-5-7609-1596-2-197-208

¹ Akademos: Revue mensuelle d'art libre et de critique / Dir. Jacques d'Adelswärd-Fersen. Paris, 1909.

ко, по-видимому, рассматриваемая публикация не была учтена составителями этих собраний.

В журнале «Akademos» были напечатаны следующие произведения: статья Л. Н. Толстого «Смертная казнь и христианство»: 15 мая (Р. 644–653); рассказ М. Горького «Солдаты»: 15 июня (Р. 801–824); драма Л. Н. Андреева «Жизнь человека»: 15 октября (Р. 481–492); 15 ноября (Р. 641–655); 15 декабря (Р. 844–874).

Все три произведения даны в переводах. Статью Толстого и пьесу Андреева перевел И. Д. Гальперин-Каменский (1858–1936); рассказ Горького — С. М. Перский (1870–1938) — два крупнейших переводчика и популяризатора русской литературы во Франции на рубеже XIX–XX вв.

Малая осведомленность отечественных историков русской литературы об этой публикации легко объяснима объективным недостатком сведений и о журнале, и об его издателе, лишь относительно недавно ставших предметом историко-литературных исследований. Например, в крупнейших российских книгохранилищах оказались только два разрозненных номера «Akademos» в Российской национальной библиотеке (Санкт-Петербург), хотя это № 6 и 10, содержащие публикацию рассказа Горького и начало пьесы Андреева¹. Комплект «Akademos» оцифрован в начале 2010-х гг. и с тех пор доступен on-line². Литературную историю журнала «Akademos» исследовала выпускница Лилльского университета Миранда Люсьен, дополнения к ней можно отыскать в работах Патрика Кардона, Пауля Снейдерса, Джанпаоло Фурджуэле, и Вивеки Адельсверд³. Наиболее полное документированное жизнеописание

¹ Шифр РНБ: 16. Gall D'. 2. 61.

² URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb343981920/date.item> (дата обращения: 03.05.2020).

³ Dossier Jacques d'Adelswärd-Fersen / Dir. P. Cardon. Lille, 1991; *Snijders P.* Jacques d'Adelswärd-Fersen und seine Zeitschrift Akademos // Jacques d'Adelswärd-Fersen. Dandy und Poet. Annäherungen / Red. Wolfgang Setz. Hamburg, 2005. S. 142-186; *Lucien M.* 1) Akademos, Jacques d'Adelswärd-Fersen et « la cause homosexuelle ». Lille, 2000; 2) Les deux premières revues homosexuelles de langue française: Akademos et Inversions / L'Amitié // La Revue des revues. Paris. № 51. Mars 2014. P. 65-73; *Adelswärd-Fersen J. d'.* Ainsi chantait Marsias: Poèmes / avec un dossier sur la revue Akademos par Mirande Lucien. Lille, 2012; *Adelswärd V.* Jacques d'Adelswärd Fersen. «Alltför adlig, alltför rik, alltför lättjefull». [Stockholm], 2014 ; *Adelswärd V., Perot J.* Jacques d'Adelswärd-Fersen: l'insoumis de Capri. Paris, 2018; *Furgiuele G.* Jacques d'Adelswärd-Fersen. Persona non grata. Lille; Paris, 2015 (Ed. revue et augmentée: Lille-Paris, 2019).

сание издателя «Akademos» барона Жака Адельсверд-Ферзена (1880–1923) находится в статье Виллема Губерта Огринка (1951–2018), изданной впервые в 1994 г., выпущенной в расширенном варианте в 2005–2006 гг. и доступной on-line с 2014 г.¹ До этой работы почти единственным источником сведений о жизни Адельсверд-Ферзена были романизированные и публицистические источники: статья Жана Лоррена «Пеллеастры. Яд литературы» (Pelléastres. Le poison de la littérature, 1910); роман-памфлет Жоржа Анкетилия «Сатана там правит бал» (Satan conduit le bal, 1925); романизованная биография, изданная Роже Пейрефиттом «Каприйский изгнанник» (L'Exilé de Capri, 1959); сборник газетных публикаций Альфреда Жарри «Зеленая свеча» (La Chandelle verte, 1969). Причина малой заметности или даже незримости как художественных, так и документальных исследований о жизни и творчестве Ж. Адельсверд-Ферзена для специалистов по классической русской литературе — принадлежность к узкоспециальной сфере истории европейского гей-движения.

Ж. Адельсверд-Ферзен (1880–1923), заметный в свое время писатель, литературный критик, поэт декадентского направления, «малый парижский Уайльд», впоследствии был отодвинут на второй план истории литературы и почти забыт. Наследник весьма богатого баронского рода Адельсвердов, он, через прабабку по отцовской линии доводился дальним и не кровным родственником шведскому графу Акселю Ферзену (1755–1810). Тот получил известность во Франции благодаря преданной службе королеве Марии-Антуанетте, любовной связи с ней и устройению ее безуспешного побега из революционной Франции в 1791 г. Получив огромное наследство после смерти деда, сталепромышленника Освальда Адельсверда, в 1898 г. Жак становится завидным женихом и желанным гостем салонов большего света и в 1902 г. заключает помолвку с графиней Бланш де Мопу, также наследницей весьма богатого рода промышленников. Жених, однако, мало скрывал свою склонность к однополой любви, воспевая ее довольно откровенно в стихах и прозе, публикуемых за собственный счет с выпрашиваемыми у знаменитых писателей-современников предисловиями.

¹ Окончательный вариант работы см.: URL: <http://www.quintesseuilles.com/wp-content/uploads/2014/08/Fersen-engelsill.pdf> (дата обращения: 04.05.2020).



LA PEINE DE MORT ET LE CHRISTIANISME

J'ai reçu, ces jours-ci, d'un étudiant de Pétersbourg la lettre suivante :

« Très honoré Léon Nicolaévitch,

« Je vous adresse un article de A. Stolypine (1), paru dans le *Nouvel Vrémi* du 18 décembre, et je viens vous prier de me dire si vous le trouvez conforme à la parole du Christ: Celui qui maudît ses père et mère mérite la mort. »

A la lettre était jointe la coupure de cet article, et voici ce qu'on y lisait :

« Il est aisé, agréable et généreux de combattre la peine de mort. J'ai cru, depuis ma jeunesse et durant toute ma vie, que l'État pouvait parfaitement se passer de la peine de mort; que le commandement « tu ne tueras point » était un principe directeur absolu pour l'humanité et que la peine de mort se trouvait en contradiction avec l'esprit chrétien.

« Mais les faits de la révolution russe et l'accroissement effrayant des crimes en France pendant les années où la peine capitale était rarement appliquée — deux pays au régime politique si dissimilable — ont déterminé bien des gens à changer d'avis.

« Cette question me semble, en effet, bien compliquée et plus difficile à résoudre qu'elle ne m'apparaissait d'abord.

« On croit généralement qu'il suffit de rappeler l'enseignement

(1) M. A. Stolypine est le frère du président du conseil des ministres et l'un des principaux collaborateurs de *Nouvel Vrémi*.

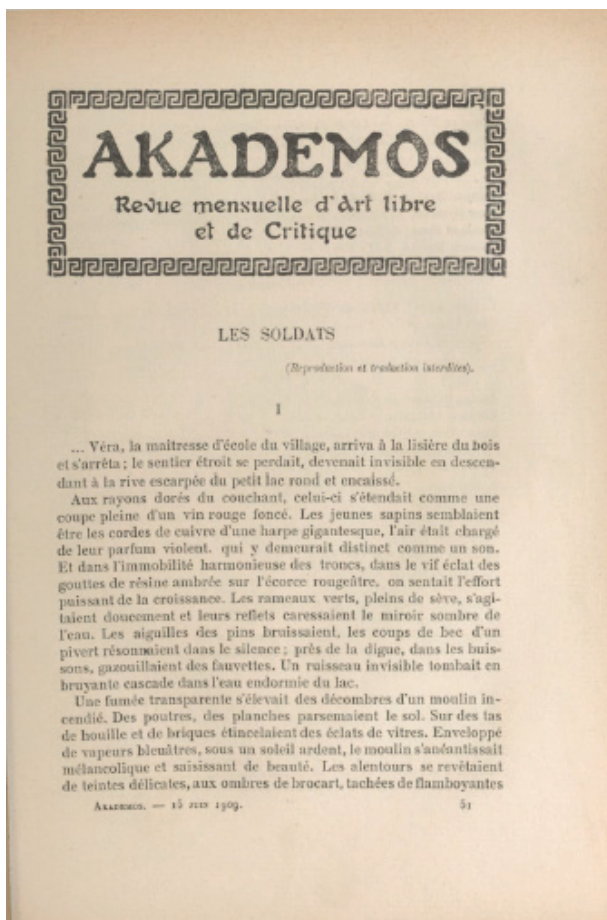
В 1903 г. Жак попадает в громкий скандал с судебным разбирательством, где ему и группе друзей инкриминируют разращение малолетних лицейстов. Пресса раздувает дело до инфернальных масштабов, используя опыт имевшего место в предыдущем году дела Дрейфуса, которое возобновляется одновременно с процессом Ферзена. Только публикация материалов дела в 2003 г., после смерти всех, кто в нем был замешан, позволяет судить, насколько разнятся слухи и факты. По результатам дела Ферзен должен быть отбыть полугодовой тюремный срок, заплатить штраф 50 франков и лишиться французского гражданства на пять лет. Тогда же он получает репутацию «малого парижского Уайльда» по аналогии с относительно недавним делом О. Уайльда (1895). Разумеется, поговорка также расстроилась: мадемуазель де Мопу велела передать ему через лакея у порога своего дома, что не желает слушать извинений.

Он удаляется в Италию, где на острове Капри покупает участок рядом с виллой Тиберия «Юпитер» и строит там виллу, которая получает имя «Лисид» по названию одного из диалогов Платона о любви между юношами. Обосновавшись в ней в

1905 г. с компаньоном, 16-летним неаполитанцем Нино Чезарини, после годичного путешествия на Цейлон, во время которого Ферзен написал роман-памфлет «Лорд Лиллиан» о пережитом судебном процессе, он задумывает выпуск литературно-художественного журнала, в котором немалое место уделялось бы изображению, исследованию и защите так называемой «другой любви». Так возникает идея журнала «Akademos», издание которого можно считать, пожалуй, главной литературной заслугой Ферзена.

«Akademos» ценен, прежде всего, широким кругом привлеченных авторов, разнообразием жанров и тематики, развернутыми хрониками литературной, художественной, музыкальной и театральной жизни разных европейских стран, а не только Франции. Из корреспонденции Ферзена видно, что он старался сделать журнал международным печатным органом гей-движения. Через бельгийского писателя Жоржа Экуда он связывался с немецкими сексологами и юристами Магнусом Хиршфельдом, Евгением Вильгельмом, а также военным врачом Жоржем Сен-Полем, писавшими по вопросам гомосексуальности и продвигавшими на немецкой почве идею освобождения мужчин от уголовного наказания за добровольные половые сношения с другими мужчинами. Ферзен спрашивал их советов и просил прислать материалы для публикации. В условиях разворачивавшегося в Берлине скандального гомосексуального процесса против графа Филиппа Эйленбурга, это стремление было особенно актуально.

Роскошное издание на бумаге «Ingres» большого формата с гелиографюрами, выходившее ежемесячно в течение 1909 г., обошлось издателю в 50 000 франков. Хотя число подписчиков было ничтожно мало, финансовые издержки не были причиной прекращения журнала. Скорее всего, Ферзену не удалось организовать постоянный приток материалов, как с французской, так и с немецкой стороны, и проект международного научно-юридического журнала с развернутой эстетической частью, посвященного исключительно однополый любви оказался не реализован. Однако он остался в истории одним из первых периодических изданий в защиту и поддержку «другой любви», повсеместно находившейся под нравственным запретом, а в целом ряде европейских стран и за их пределами — под запретом юридическим. К изданию были привлечены среди прочих такие широко известные писатели как Анатолий Франс, Филиппо Маринетти, Анри Барбюс, и, как отмечалось выше — Толстой, Горький, Андреев: известность всех троих уже была европейской.



К 1909 г. лишение Адельсверда французского гражданства уже завершилось, и он мог полноправно присутствовать в Париже в редакции на улице Эжен-Манюэль 25, контактируя с Альбером Мессеном, крупнейшим французским издателем поэзии, взявшимся выпускать «Akademos» под своей маркой. Это двойное присутствие Ферзена — в Париже и на Капри, в какой-то мере объясняет привлечение названных русских писателей. В Париже проживали переводчики Гальперин-Каменский и Перский, а Горький и Андреев находились на Капри.

Появление Горького на острове, как известно, было обусловлено сочетанием запретов и высоким уровнем доходов, следовательно, возможностей для комфортной жизни. Вынужденный уехать из России в начале 1906 г. в результате политического преследования после подавления революции 1905 г., он по поручению Ленина совершил весьма успешный агитационный тур по Европе и США, собирая деньги для партии большевиков, и принял решение остановиться в южной Италии как наиболее благоприятной стране для лечения туберкулеза. Однако после многолюдного митинга с неаполитанскими рабочими в конце октября 1906 г. по приказанию местных властей вынужден был покинуть город и обосноваться на Капри, где прожил до 1913 г. в разных отелях на виллах «Блезеус» и «Спинола» (ныне «Беринг»), находившихся неподалеку от виллы Ферзена «Лисид»¹.

В отличие от Ферзена Горький пользовался огромной популярностью у местного населения, вокруг него сложилась большая русская колония из писателей и политических деятелей, близких к русскому революционному движению, вынужденных держаться вдали от России по причине послереволюционных репрессий русского правительства. Среди них находился и близкий друг Горького Леонид Андреев. Богача, эксцентрика и человека сомнительной нравственной репутации, Ферзена и окружающих его столь же экстравагантных приятелей на острове, скорее, едва терпели. Когда во время строительства виллы «Лисид» погиб рабочий, гнев местных жителей обратился против ее хозяина, который был вынужден бежать с острова и отправиться в долгое путешествие на собственной яхте на Цейлон. В 1909 г. помимо журнала «Akademos» Ферзен выпустил еще роман «И маяк над морем погас» («Et le Feu s'éteignit sur la Mer»), где язвительно описал каприйское общество, вызвав новый всплеск недовольства, так что муниципальный совет 16 сентября 1909 г. принял решение о его изгнании с острова, и только вмешательство мужа сестры Ферзена Жермены, маркиза Альфреда ди Буньяно, позволило заменить официальное изгнание добровольным, которое продлилось вплоть до 1913 г.

Вероятно, сообщества русских социалистов и интернациональных эротических эксцентриков не должны были пересе-

¹ Новейшую сводку сведений о пребывании Горького в Италии см.: Чони П. Горький Максим // Русское присутствие в Италии в начале XX века: энциклопедия / Ред. сост. А. д'Амелия, Д. Рицци. М., 2019. С. 204–206.

каться при всей территориальной близости, однако известен документ, свидетельствующий о личном знакомстве Горького с Ферзеном. 14 мая 1909 г. Горький писал партийному товарищу и деловому партнеру Ладыжникову в Берлин:

На днях к Вам, вероятно, обратится журнал «Academos» с предложением дать им «Лето». Издает журнал этот граф Ферзен, очень богатый человек. Он здесь, сказал мне, что в ближайшем №-е его журнала идут «Солдаты» в переводе Гальперина-Каменского. Я просил Ферзена справиться у Вас — делается ли это с Вашего ведома? Хорошо бы содрать с «Academos»¹! Я об этом постараюсь, а о результате — телеграфирую Вам¹.

Именно к этому письму издатели делают ошибочное примечание, что «Солдаты» не были напечатаны в «Akademos»². В действительности, там не было напечатано «Лето», и пока ничего не известно о ходе переговоров о его публикации. Из этого же письма становится понятно, что инициатором публикации отрывка из «Солдат» был не Горький, а сам Ферзен, хотя переводчик то ли самим Горьким, то ли со слов Ферзена назван неточно: Гальперин-Каменский вместо Перского.

Отрывок «Из повести» («Солдаты»), написанный Горьким в октябре 1907 г., был дважды издан на русском языке в 1908 г., однако в зарубежных изданиях: в женевском большевистском журнале «Радуга» и в берлинском партийном издательстве Ладыжникова. Готовилось, но не состоялось еще одно издание, на французском языке в лозаннском литературно-художественном сборнике в пользу рабочих, издаваемым Международным комитетом в помощь безработным рабочим в России. В России произведение было запрещено, как и большинство сочинений Горького в период эмиграции 1906–1913 гг., поскольку главное лицо очерка, учительница Вера агитировала солдат против царского правительства, и они сочувственно слушали ее³.

Появление пьесы Леонида Андреева «Жизнь человека» в «Akademos» можно было бы объяснить и дружбой автора с Горьким и его присутствием на Капри в начале 1907 г. Пьеса

¹ См.: *Горький М.* Полн. собр. соч.: Письма: В 24 т. М., 2001. Т. 7: Письма: конец августа 1908–1909. С. 129.

² Там же. С. 411.

³ О творческой и цензурной истории очерков «Солдаты» см.: *Горький М.* Полн. собр. соч.: Художественные произведения: В 25 т. М., 1970. Т. 6: Рассказы, очерки, наброски, стихотворения: 1901–1907. С. 495–500.

была одним из плодов его бегства из России после выступления на митинге в Кайсаниеми (Финляндия) против роспуска Первой государственной думы в июле 1906 г. Однако к 1909 г. она была уже широко известна и ставилась, слегка искаженная театральной цензурой, не только в России, но и в Европе, в том числе на французском языке в парижском театре «Атенеи», имела громкую разноречивую прессу и вполне могла привлечь внимание Ферзена самостоятельно. История ее публикации в «Akademos», равно как и постановки в «Атенеи» требует дополнительных разысканий¹.

Публикация статьи Толстого «Смертная казнь и христианство» в журнале «Akademos» примечательна, прежде всего, в силу интернационального франко-русского контекста. Эта статья, служащая продолжением статьи Толстого «Не могу молчать» (1908), вызвана многократным увеличением смертных приговоров в России в обстановке борьбы царского режима против революционного движения после 1905 г.² Писатель выступает в ней не только за отмену смертной казни как пеницианной меры, но и против оправдания этой меры догматами христианского вероучения. Такое оправдание Толстой встретил в возмущившей его заметке А. А. Столыпина в газете «Новое время» от 18 декабря 1908 г. Свою статью он закончил 18 января 1909 г., а напечатана она была 28 февраля в газете «Новая Русь» с большими цензурными пропусками, а в полном виде — в берлинском издательстве Ладыжникова. Уже 15 мая французский перевод полного варианта статьи, выполненный Гальпериным-Каменским, попал в «Akademos».

Публикация статьи Толстого вписывается в широкую полемику, развернувшуюся во французском обществе вокруг смертной казни в период президентства Армана Фальера (1906–1913), а особенно в 1908 г. Пользуясь своим правом на помилование и смягчая наказания, Фальер фактически приостановил использование смертной казни во Франции, а 3 июля 1908 г. в Палате депутатов дебатировался законопроект Жоржа Клемансо об официальной отмене смертной казни. Однако рост уголовной преступности и громкие процессы о жестоких убийствах детей и подростков в этот период сыграли на руку

¹ Упоминание постановки в «Атенеи» в богатой сведениями заметке о ранней истории восприятия «Жизни человека» см.: *Андреев Л. Н.* Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. М., 2012. Т. 5: Художественные произведения: 1906–1907. С. 756.

² Историю написания и публикации см.: *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. Юбилейное издание (1828–1928). М.; Л., 1936. Сер. 1: Произведения. Т. 38: Произведения, 1909–1910. С. 494.

сторонникам сохранения этой меры наказания. На рост преступности во Франции также ссылается Столыпин в своей заметке. Для Ферзена и направления его журнала особенно важными были участвовавшие в этот период уголовные дела с участием гомосексуальных мужчин, о которых широко писала пресса. В частности, наряду с прогремевшим делом Альбера Солейяна, который изнасиловал и убил 11-летнюю девочку Марту Эрбельдинг между 27 января и 8 февраля 1907 г. в Париже (это дело стало главным аргументом сторонников сохранения смертной казни), широко дебатировалось в прессе дело Пьера Ренара. Безупречный отец семейства и управляющий в доме отошедшего от дел банкира Огюста Реми, он убил своего хозяина в июне 1908 г. Во время суда и следствия в январе и повторного суда в июне 1909 г., в качестве мотива была выявлена любовная связь Ренара с племянником Реми Леоном Ренго, якобы раскрытая его дядей, который за это заплатился жизнью. Это в очередной раз к возмущению публики подтвердило широко распространенный в обществе предрассудок о тесной связи гомосексуализма и склонности к преступлению¹. Делу Пьера Ренара, приговоренного к пожизненным каторжным работам, посвящена пространная статья «Предрассудок против нравов, его происхождение, значение и опасность», открывающая июльский выпуск «Akademos» и подписанная, по видимому, вымышленным именем Ги Дельруз². В ней с примерами из истории, мифологии и искусства подробно рассматривается вопрос о том, могут ли гомосексуальные отношения быть сами по себе преступлением или отягчающим обстоятельством, и дается отрицательный ответ.

При нынешней осведомленности о публикациях русских авторов в журнале «Akademos» трудно выявить некий общий принцип их выбора. Все они, однако, были в большей или меньшей степени новинками: в публицистике, прозе, театре; все принадлежали весьма известным авторам скорее оппозиционного направления социалистического толка; все затрагивали актуальные общественные вопросы. В 1909 г. Ферзен проявляет явный интерес к русской теме: в упомянутом выше романе «И маяк над морем погас» имеется яркое, хотя и язвы-

¹ Подробнее о серии этих преступлений см.: *Xavier Mayne [Edward Irenaeus Prime-Stevenson]. Intersexes: A history of similisexualism as a problem of social life. Privately Printed [Naples, 1909]. P. 502–503.*

² *Delrouze G. Le préjugé contre les mœurs: son origine, sa valeur, ses dangers // Akademos : Revue mensuelle d'art libre et de critique / Dir. Jacques d'Adelswärd-Fersen. Paris, 1909. 15 Juillet. P. 1–24.*

тельное описание русской социалистической колонии в Париже (см. приложение к статье), а невольным злым гением главного героя автор делает легкомысленного и похотливого светского льва-проходимца русского князя Сержа Миносова. «Akademos» выходит на фоне парижского фурора вокруг «Русского сезона» 1909 г. в театре «Шатле». Для Горького публикация имела только материальный интерес, о мотивах Андреева говорить не представляется возможным, Толстой, вероятнее всего, даже не знал об этой публикации, по крайней мере, пока никаких сведений о реакции Андреева и Толстого ничего не известно.

Рассмотренные публикации русских писателей в журнале «Akademos» (1909) Ж. Адельсверд-Ферзена пока являются малоизвестным и неизученным событием в истории бытования русской литературы за рубежом. Думается, новые сведения о них можно получить в ходе изучения деятельности берлинского издательства И. П. Ладыжникова и его архива, деятельности русских переводчиков в Париже: С. М. Перского, И. Д. Гальперина-Каменского. И, конечно, ценные сведения можно получить в архиве журнала и в личном архиве самого Ферзена, который, судя по новейшим исследованиям, сохранился. Думается, новым шагом к изучению литературной деятельности Ферзена станет конференция, организуемая в октябре 2020 г. Лилльским университетом к 140-летней годовщине со дня его рождения¹.

Журнал «Akademos» был призван не столько нарушить, сколько преодолеть негласный запрет во французском обществе на позитивное изображение однополый любви между мужчинами и обсуждение ее вопросов, запрет настолько сильный, что мог стоить карьеры, репутации, доброго имени. Трактат А. Жида «Коридон», ставивший сходную цель и созданный около 1911 г., ожидал полной публикации еще долгих и роковых тринадцать лет, полностью изменивших ландшафт европейских обществ и их культуры. Зарубежные публикации Горького и Толстого преодолевали жестокий запрет российских властей на революционную агитацию и поддержку партии большевиков после революции 1905 г. и на критику этой репрессивной политики царизма. В этом отношении закономерно появление их в журнале, который позиционировал себя как «свободную трибуну», где принимаются любые мнения. Местом встречи борцов за освобождение любовных отношений между

¹ URL: https://www.fabula.org/actualites/jacques-d-adelsw-rd-fersenun-oubl-litteraire_95781.php (дата обращения: 04.05.2020).

мужчинами и освобождение рабочего класса стали не только роскошные страницы бумаги «Ingres» с гелиогравюрами, но и чарующие пейзажи итальянского острова, подарившего благодатный приют тем, кому родина отказала в праве гражданства и безопасности.



Л. Андреев и М. Горький на о. Капри

А. А. Липинская
*Россия, Санкт-Петербургский государственный
лесотехнический университет*

**«СТОЙ, КТО ИДЕТ?»
ЛОГИКА ЗАПРЕТА В НАРРАТИВНОЙ СТРУКТУРЕ
ГОТИЧЕСКОЙ НОВЕЛЛЫ**

Готическая новелла (ghost story) сохраняет связь с фольклором¹ и, соответственно, наследует некоторые фольклорные представления и принципы построения текста, пусть и в трансформированном виде. Одним из таких принципов является неизбежное нарушение запрета.

Рассматриваемому жанру присуще представление о мире, состоящем из двух зон, пересечение границ между которыми потенциально опасно²: прошлое и настоящее, естественное и сверхъестественное, «свое» и «чужое» пространство. Но очевидно, что как раз нарушение границы кем-либо из персонажей и является необходимым условием для возникновения сюжета.

Граница в готической новеллистике зачастую представлена совершенно буквально: как граница между двумя пространственными зонами, одна из которых принадлежит мертвым или сверхъестественным существам. Пример такого построения обнаруживаем в новелле Э. Ф. Бенсона «Храм» (*The Temple*, 1924). Два друга, отправившиеся в Корнуолл на поиски древних культовых сооружений, наблюдают следующую картину:

...уже издалека на фоне желтеющей пшеницы был замечен круг черных, суровых камней, высотой четыре-пять футов. Вся земля в окрестностях была возделана, но плуг явно никогда не касался внутреннего круга, где лежал древний дерн, какой часто можно увидеть в дюнах – с короткой бархатистой травой и островками тимьяна и колокольчиков. Это казалось странным — плуг легко прошел бы между монолитами в обе стороны, и получилось бы еще пол-акра плодородных земель³.

DOI: 10.31860/978-5-7609-1596-2-209-216

¹ *Goldstein D. E., Grider S. A., Thomas J. B.* Haunting Experiences. Ghosts in Contemporary Folklore. Logan: Utah University Press, 2007. P. 30; *Briggs J.* The Rise and Fall of the English Ghost Story. London: Faber, 1977. P. 35, 132.

² О важности идеи границы для готической традиции см.: *Horner A., Zlosnik S.* Gothic and the Comic Turn. New York, 2005. IX. P. 3.

³ *Benson E. F.* Spook Stories. London: Hutchinson & Co. Ltd., 1928. P. 264. Перевод мой. — А. Л.

Нетрудно заметить, что освоенному человеком «светлому» пространству здесь противопоставлено «темное», архаическое, запретное и влекущее: герои видят, как местный фермер бранит сунувшуюся было в каменный круг собаку, и объясняют это местными суевериями, их собственные исследовательские устремления остаются прежними: в конце концов, друзья считают себя современными просвещенными людьми, для которых подобные аномалии не опасны и, напротив, вызывают желание подойти поближе и все как следует изучить.

Строго говоря, в новелле описано несколько запретных зон разного уровня — и за всеми ними стоит долгая традиция, фольклорная и литературная. Это и лес («дикое», чуждое человеку место, описанное здесь как травестия обитаемой зоны — Бенсон постоянно ассоциирует лес с рукотворной постройкой, только совершенно темной и лишенной привычных звуков, а потому пугающей), и обманчиво уютный домик с садом, где поселяются герои (конечно, внутри, прямо на кухне под половичком, обнаруживается алтарь кровавого культа). В последнем случае хоть сколько-нибудь эксплицитно выраженного запрета нет — напротив, домик не только выглядит в высшей степени притягательно, он еще и сдается внаем, то есть это ловушка наподобие сказочных садов и дворцов, которые манят, но таят в себе опасность. Друзья, конечно, в эту ловушку попадают, пусть и, в конечном счете, избегают страшной участи — а вот читатель при должном знании конвенций жанра может без труда заподозрить неладное и понять, что любознательные «краеведы» направились на серьезные неприятности.

Еще один классический пример текста, построенного на таком принципе (и, что характерно, героем его тоже становится любитель местной старины) — «Граф Магнус» М. Р. Джеймса (*Count Magnus*, 1904)¹. Здесь на разных уровнях сюжета два персонажа входят в запретную зону с роковыми последствиями: сначала герой вставного повествования, построенного по всем канонам былички, платит жизнью за охоту в запретном лесу, потом пытливым исследователем, знающим эту историю, но воспринимающим ее исключительно как образец фольклора, сам вторгается во владения мертвого графа (и даже трижды, в соответствии с фольклорным же принципом «троичности

¹ *James M. R. Ghost Stories*. London, 1994. P. 64–74.

с нарастанием»¹, произвольно озвучивает формулу призывания мертвеца из гроба), а дальше его собственная судьба повторяет судьбу незадачливого охотника. Существование запрета уже предполагает, что он будет нарушен, и «незнание закона не освобождает от ответственности» — протагонист до последнего момента не понимает, в чем дело, но над ним уже получил полную власть мир прошлого, страшной легенды, мир мертвых.

Большая группа текстов построена на том, что герой завладевает древним артефактом, который нельзя было трогать. Здесь сталкиваются рациональное представление о старых вещах, имеющих историческую и материальную ценность, и все тот же принцип запрета на пересечение границы (в данном случае оно выглядит как соприкосновение с артефактом, как бы открывающее портал в прошлое, в мир мертвых и демонов и уже поэтому нежелательное). Герой может получить предостережение в виде связанной с предметом страшной легенды (история о хранителях короны в «Предостережении любопытным» М. Р. Джеймса — *A Warning to the Curious*, 1925²) или заградительной надписи (часто на латыни, как в текстах того же автора³ — язык здесь сам по себе служит маркером инаковости, причастности запретным тайнам прошлого), но это его не останавливает. Строго говоря, последствия далеко не всегда фатальны, и опасный предмет персонажи часто нейтрализуют, уничтожая его — то есть опять-таки действуют вразрез с современной логикой, требующей бережного отношения к памятникам старины, но зато в полном соответствии с логикой фольклорной, предполагающей тесную связь (вплоть до тождества) предмета с его владельцем, изображения с изображенным существом.

Весьма любопытный случай отношения к «запретной зоне» присутствует в новелле Дж. Бакана «Дубрава Астарты» (*John Buchan. The Grove of Ashtaroth*, 1912)⁴. Друг рассказчика попадает под влияние древней богини, чей храм находится на приобретенном им земельном участке. Сам по себе сюжет довольно традиционен — попав в «нехорошее место», персонаж

¹ Прозоров Ю. М. «Ужасное» в эстетике и поэтике В. А. Жуковского // Все страхи мира: horror в литературе и искусстве. Сб. ст. СПб.; Тверь, 2015. С. 48.

² Ibid. P. 314–327.

³ Ниже см. о его новелле «Ты свистни — тебя не заставлю я ждать».

⁴ *Buchan J. The Moon Endureth. Tales and Fancies*. Lnd.: Hodder and Stoughton, 1912. XII. P. 141–171. Перевод этой новеллы опубликован в настоящем сборнике.

морально и физически деградирует и воспроизводит архаический кровавый обряд, и друзья спасают его, уничтожив храм (между прочим, в полном согласии с библейским «протоколом» — перепахать землю и засеять солью), но рассказчику это не приносит облегчения, ему кажется, что вместе с храмом и роющей погребло что-то хрупкое и прекрасное. Характерный для готических новелл имплицитно подразумеваемый запрет на соприкосновение с «чужим» под страхом деградации и гибели сталкивается с эстетическим взглядом на мир: храм языческого божества здесь расценивается даже не как исторический памятник, а как часть прекрасного многоцветного мира, которую жаль потерять. Это довольно редкий вариант, но само его существование показывает: «канон» на самом деле достаточно гибок; как бы то ни было, здесь, как и в других рассматриваемых текстах, вход в запретную зону неизбежен, а авторский взгляд на него отличается амбивалентностью.

Итак, моральная оценка нарушения запрета отнюдь не обязательна — здесь новеллистика отступает от старой традиции, в которой историям о призраках часто сопутствовала идея правосудия, воздаяния (воздаяние как таковое остается, но по большей части в отрыве от дидактического посыла). Готическая новелла — жанр развлекательный, от читателя здесь не требуется делать выводы об опасности определенного рода поступков, так как описываемый мир и мир читателя существуют по разным законам¹, а герои зачастую руководствуются вполне благовидными мотивами вроде научного любопытства. Более того, «правильное» поведение после нарушения запрета не гарантирует им безопасности (протагонист «Предостережения...» кладет корону на место, но это его не спасает), зато читатель получает дополнительную порцию саспенса.

Здесь в полной мере проявляется баланс сходства и различия между готической новеллой и детективной историей²: детектив предполагает раскрытие преступления в финале (и читателю интересно, кто именно преступник и каким образом он будет изобличен), в то время как готика «не гарантирует» того или иного исхода — в полном соответствии со спецификой

¹ Кроме того, читателю, в отличие от героя, ничего не грозит — он может принимать любые «правила игры» и наблюдать за происходящим, находясь в полной безопасности (см.: *Сорочан А. Ю.* Дискурсы ужасного. К постановке проблемы // *Все страхи мира: Horror в литературе и искусстве.* СПб.; Тверь, 2015. С. 6.

² См. об этом также: «Curious, If True»: *The Fantastic in Literature.* Newcastle upon Tyne, UK: Cambridge Scholars Publishing, 2012. P. 50.

жанра, демонстрирующего сложные, неоднозначные отношения обыденности и рациональности с темными и загадочными сферами бытия. Нарушение запрета, вторжение в опасную зону чревато последствиями, но однозначной взаимосвязи между такого рода деянием и исходом нет, что лишь способствует нарастанию атмосферы тревожного ожидания.

Важно напомнить, что повествовательные стратегии готической новеллы делают и читателя участником игры в нарушение запрета. Желая знать, что будет дальше и что находится в «запретной зоне», он сопереживает герою и, сам того не замечая, попадает в риторические ловушки, расставленные автором.

Авторы готических новелл также зачастую пользовались приемом значимого отсутствия¹, обходились туманными намеками: это позволяло пробудить воображение читателя и заставить его мысленно достроить сколь угодно ужасные картины. Впрочем, иной раз такие смысловые лакуны специально отмечены, в тексте встречаются формулировки типа «слишком страшно и непристойно, чтобы об этом писать». Ясно, что в вымышленной истории оберегать чувствительность и нравственность читателя бессмысленно, и подобные моменты служат все той же цели. Читатель предсказуемо нарушает «запрет», все глубже погружаясь в мир страшного рассказа, мысленно достраивая картины и домысливая причины описываемых событий.

Рассмотрим некоторые примеры. Все тот же Джеймс изобретательно играет с готическими конвенциями, одновременно пародируя детскую нравоучительную литературу, в новелле «Вечернее развлечение» (*An Evening's Entertainment*, 1925)². Запрет здесь опять-таки существует на нескольких уровнях — как запрет собирать ежевику в определенном месте (ради обоснования которого бабушка рассказывает детям страшную историю) и как запрет на озвучивание некоторых моментов «открытым текстом».

История с ежевикой, конечно, кажется чистойшей насмешкой — хотя бы по несоразмерности повода и масштаба обосно-

¹ См.: Липинская А. А. Тайна оборвавшейся рукописи: повествовательные стратегии «антикварных» готических новелл // Все секреты мира: Тайны в литературе и искусстве. Сб. ст.. СПб.; Тверь, 2017. С. 96–104.

² *James M. R. Ghost Stories*. P. 328–337.

вания. Это очевидная пародия на распространенные в свое время сентиментальные и жестокие (или жестоко-сентиментальные) рассказы, целью которых было воспитать в детях склонность к определенным моделям поведения, в том числе через запугивание («мама умерла, и тогда маленький Джонни очень горько раскаялся», «вот в такую беду он попал, потому что не слушался» и т. д.). Но и сам рассказ бабушки содержит в себе немало лакун, вызывающих у читателя чувство приобщения к запретному. «Никто не знал, был ли мистер Дэвис учителем этого молодого человека», «конечно, я вам не перескажу и половины тех глупостей, что приходили людям в голову»¹ — эти замечания рассказчицы намекают, что дело, видимо, не только в нехватке достоверной информации, но и в том, что некоторые вещи лучше не озвучивать, и бедняга-читатель вынужден гадать, в чем же дело и какая тайна остается сокрытой — оккультная или же связанная с двусмысленными отношениями героев.

Артур Грей, перечисляя правила Вечного Клуба (рассказ так и называется: «Вечный Клуб», *Everlasting Club*, 1910), замечает, что «прочие правила носят характер слишком ребяческий или непристойный, чтобы их здесь приводить»². А ведь рассказчик здесь — не бабушка среди внучат, но любознательный историк, прикоснувшийся к тайнам прошлого. В данном случае, вероятно, «запретная» информация предвещает будущее — когда прозвучат таинственные и жуткие сведения об участии членов клуба, трудно совместимые с нашим представлением о вероятном, возникнет подозрение, что какие-то важные вещи остались «за кадром». И, более явным образом, «ребячество» и «непристойность» помогают создать в воображении читателя образ либертенов XVIII столетия.

Очевидно, что у некоторых авторов подобные конструкции возникали скорее в ответ на их собственные проблематичные отношения с «запретными» темами (как у А. Мейчена, в рассказе «Умный мальчик» (*The Bright Boy*, 1936)³ выстраивающего целую стену из слов, чтобы не упоминать напрямую сексуальное насилие), но в целом это именно присущая жанру

¹ *Ibid.* P. 332.

² *Gray A. Tedious Brief Tales of Granta and Gramarye.* Cambridge: W. Heffer & Sons, 1919. P. 5.

³ *Machen A. Delphi complete works.* [Электронное издание.] Delphi Classics, 2013. P. 1812–1847.

повествовательная стратегия, употреблявшаяся мастерами ужаса «старой школы» часто и совершенно сознательно.

И, наконец, о загадочных надписях — внешне самом простом и очевидном случае запрета в готических новеллах. Они действуют как будто напрямую — наподобие пресловутой таблички «Не влезай, убьет», но и в этом случае работает довольно изощренная стратегия. Конечно, само наличие такой надписи в рамках правил игры предполагает возможность незапланированного (или, напротив, хитроумно запланированного автором) вторжения, но этим все не ограничивается.

Очевидно, что здесь первенство — за авторами так называемой антикварной готики, так что следующий пример — снова из М. Р. Джеймса: «Ты свистни — тебя не заставлю я ждать» (*Oh, Whistle, and I'll Come to You, My Lad*, 1904)¹. На свистке, который нашел молодой профессор Паркинс, есть две латинские надписи, одна — вполне читаемая (QUIS EST ISTE QUI VENIT, то есть, примерно, «Кто это идет?»), другая выглядит как ребус (расположенные по углам условного ромба слоги FUR FLA FLE BIS)². Конечно, свисток брать ни в коем случае не следовало, а тем более — нельзя было дуть в него, чтобы не вызвать загадочную потустороннюю сущность. Паркинс — человек образованный, первую надпись он легко переводит, но толкует ее с точностью до наоборот — не как предостережение (все то же пресловутое «Не влезай...»), а как побуждение посмотреть, кто же придет на свист. Очередной случай губительного любопытства — ученый привык все проверять и в этот раз не изменил своей привычке... с роковыми последствиями.

Интересно, что вторая надпись в рамках текста так и не расшифровывается — уже позже появились гипотезы об ее возможных истолкованиях (также предостерегающих, например «Вор, ты подуешь, и ты восплачешь» — по Р. Пардо³). Учитывая, что исходно рассказ предназначался для студентов и коллег, то есть тех, кто тоже поднаторел в латыни, вероятно, автор просто вовлекает в игру и читателя (первоначально — слушателя), предлагая ему почувствовать себя на месте героя рассказа. Сложные латинские построения к тому же, очевидно ассоциируются с оккультным знани-

¹ *James M. R. Ghost Stories*. P. 75–91.

² *Ibid.* P. 81.

³ *Pardoe R. What's the meaning of the «FUR/FLA/FLE/BIS» inscription in «Oh, Whistle, and I'll Come to You, My Lad»?* M.R. James Frequently Asked Questions // [Электронное издание:] URL: <http://www.users.globalnet.co.uk/~pardos/FAQ.html> (дата обращения: 24.06.2020).

ем, заклятиями, о чем, видимо, должен был подумать Паркинс — но не подумал (весьма просвещенным персонажам готических новелл в самый неподходящий момент отказывают и здравый смысл, и проницательность), иначе история была бы другой — или ее вообще не случилось бы. Автор изобретательно играет с героем и читателем, пробуждая в них желание истолковать текст (мысленно и не только — ср. эксперимент Паркинса) и предлагая им такой текст, который может быть истолкован совершенно по-разному.

Итак, запрет в повествовательной структуре готической новеллы, как правило, лишен этических импликаций и является механизмом порождения сюжета, активации читательского воображения и ощущения сопричастности.

А. Ю. Сорочан

Россия, Тверской государственный университет

ТАБУ И ТРАНСГРЕССИЯ: АНГЛИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА В ПОИСКАХ ПРЕДЕЛА

Тема настоящей статьи требует хотя бы минимальной терминологической определенности, так как оба термина, вынесенные в название доклада, остаются «неклассическими» — их статус не до конца определен, а связь с конкретными научными дисциплинами условна.

Табу именуется строгий запрет на совершение какого-либо действия: он может быть основан на убеждении в сакральности или запретности этого действия, которое чаще всего представляет угрозу обществу, культуре, конкретным людям. Термин этот ввел капитан Дж. Кук, основываясь на наблюдениях над жизнью родовых общин в Полинезии. По мнению Дж. Фрэзера, слово «табу» образовалось из тонганского глагола «та» (отмечать) и наречия усиления «ри», что вместе буквально должно означать: «всецело выделенный, отмеченный»¹. Обычное значение этого слова — «священный». Фрэзер первым ввел это слово в социологические исследования. И к 1920 гг. концепция табу широко распространилась в антропологии, религиоведении и социологии. Любопытно, что ключевая антропологическая работа М. Мид «Взросление на Самоа» (1926) также в значительной мере посвящена табу². Преодоление запретов предстает залогом гармоничного развития общества. Исследование Мид состояло в том, что она опросила 68 девушек и выяснила, что для них нет запретов на «случайную любовь под пальмами», как сформулировала сама Мид. Это было главным аргументом в пользу того, что в самоанском обществе беспорядки были неизвестны, а передача знаний от поколения к поколению осуществляется безболезненно. В целом же концепция табу, предложенная Фрэзером, надолго закрепились в различных науках. К ее критике мы еще вернемся.

Трансгрессия (буквально «выход за предель») — термин, фиксирующий феномен перехода непроходимой границы,

DOI: 10.31860/978-5-7609-1596-2-217-226

¹ См.: *Фрэзер Дж. Дж.* Золотая ветвь. М., 1998. С. 182–192, 207 и далее.

² *Мид М.* Культура и мир детства. Избранные произведения / Пер. с англ. и коммент. Ю. А. Асеева. Сост. и послесловие И. С. Кона. М., 1988. С. 88–171.

прежде всего, — границы между возможным и невозможным. Впервые аналогичное понятие «Aufhebung» было предложено Гегелем в «Феноменологии духа», где оно означало выход за пределы социального бытия и достижение позиции внешнего наблюдателя по отношению к рассматриваемым феноменам¹. В настоящее время большинство философов, работающих с этим термином, опираются на трактовку Ж. Батая, который последовательно обосновывает стратегии преодоления не только социальных и моральных запретов, культурных традиций, но и самих условий существования мышления и чувственности в опыте «абсолютной негативности» (экстаза, безумия, оргазма, смерти)². Но следует отметить, что все эти авторы близки к одним и тем же постмодернистским течениям; в их числе можно назвать: А. А. Грицанова, С. Н. Зенкина, Е. К. Краснухину, В. А. Подорогу, О. В. Тимофееву, В. Т. Фаритова, С. Л. Фокина и др.³ Обсуждение трансгрессивных практик в искусстве повторяется в последние годы довольно часто, но материал для этих дискуссий выбирается довольно предсказуемый — книги В. Сорокина⁴, которые уничтожали «Идущие вместе»⁵, проект И. Хржановского «Дау», который пыталось заблокировать Министерство культуры⁶, и т. д.

Меня интересуют совсем другие примеры, не столь очевидные, но позволяющие продемонстрировать, как взаимосвязаны в литературно-художественной практике первой половины XX в. трансгрессия и табу.

Эта история начинается еще в период «желтых девяностых», в эпоху английского декаданса. Любопытна концепция Л. Даулинг о расцвете эзотерической и мистической литературы как воплощении «кризиса языка»; это как раз и происходило в 1890-е гг.: «Замена культурных идей и культурных про-

¹ См.: *Фаритов В. Т.* Трансгрессия, граница и метафизика в учении Г. В. Ф. Гегеля // Вестник Томского Государственного Университета. Серия «Философия. Социология. Политология». 2012. № 360. С. 48.

² *Тимофеева О. В.* Введение в эротическую философию Жоржа Батая. М., 2009. С. 32–34.

³ Их перечень см.: *Капитанова С. М.* Трансгрессия как философское понятие: Автореф. дисс. <...> канд. филос. наук. СПб., 2011. С. 5–6.

⁴ *Бакамия Л. Р.* Отвратительное у Сорокина // Новое литературное обозрение. 2013. № 2 (120). С. 243–253.

⁵ См.: URL: <https://ria.ru/20020627/182306.html> (дата обращения: 31.07.2020).

⁶ См.: URL: https://www.gazeta.ru/culture/2019/11/26/a_12832352.shtml (дата обращения: 31.07.2020).

блем проблемами языка объясняет, почему мы также не видим на заднем плане британского декаданса трагических историй о грехе и запретном опыте, а замечаем только ряд стилистических эффектов, разрывов и сближений»¹. Увы, эта теория практически не развивается исследователями — экономический потенциал «массовой литературы» оказывается более привлекательным материалом для исторического анализа, и, рассуждая о «странной» литературе рубежа XIX–XX вв., они чаще обращаются к коммерческим стратегиям. О посвященной этой теме книге К. Маклеод «Литература британского декаданса: высокое искусство, популярные сочинения и конец века»² я уже не раз упоминал в своих докладах и статьях³. Конечно, гораздо проще, чем пытаться осмыслить кризис языка и его причины, ограничиться выводом: «Паузы и умолчания в декадентских текстах делали их более “печатными” и спасали авторов и издателей от судебного преследования»⁴.

Декаданс и натурализм, как показывает Маклеод, изначально взаимосвязаны, однако в британской литературе мы обнаруживаем «предел декаданса», а выход за предел, кажущийся неизбежным, не совершается даже в скандальной «желтой серии» «Keynotes»; именно в этой серии Джон Лэйн, издатель журнала «Yellow book», выпустил самые громкие декадентские книги О. Уайльда, А. Мэйчена, Ф. Фарр. Судьбы авторов «таинственной прозы» показаны подробно и выстроены по одной схеме: культовая популярность, нищета и редкие всплески интереса. В книге Маклеод именно биографические элементы рассматриваются наиболее тщательно; всех интересующихся преодолением границ и уходом от судебного преследования я отсылаю к этой прекрасной работе. А вот интеллектуальную составляющую трансгрессивных текстов автор, по существу, игнорирует. Развенчание мифа о «трагическом поколении» представляется более интересным, нежели анализ эстетических особенностей воплощения иррационального в текстах этого самого «трагического поколения». Тексты, появившиеся в серии «Keynotes», представляли собой первое

¹ *Dowling L. Language and Decadence in the Victorian Fin de Siècle. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1986. P. XI–XII.*

² *MacLeod K. Fictions of British decadence: high art, popular writing, and the fin de siècle. Palgrave MacMillan, 2006 (Palgrave studies in nineteenth-century writing and culture).*

³ См.: *Сорочан А. Ю. «Иной мир» и оккультизм в английской и американской литературе (Обзор новых книг) // Новое литературное обозрение. 2013. № 123 (№ 5). С. 326–339.*

⁴ *MacLeod K. Fictions of British decadence... P. 134.*

вторжение оккультного (по сути, тоже трансгрессивного, связанного с освоением предела между «тем» и «этим» миром) в массовую литературу. Книги Уайльда, Мэйчена и М. Ф. Шила, вышедшие в ней, стали бестселлерами.

Напомню, что самые радикальные тексты декадентов привлекли куда меньше внимания — я говорю и о произведениях О. Бердслея, и о книге Дж. Дэвисона¹ «Эрл Лавендер» (*Earl Lavender*, 1895)², и о рассказах Э. Доусона³. Место трансгрессивных текстов в литературе этой эпохи занимают «орнаментальные» — внешнее оформление высказываний привлекает куда больше внимания, чем само преодоление табу. И дело не только в ограниченности общества и в коммерциализации литературы. Кризис языка затрагивал и трансгрессивные практики, и здесь он был наиболее очевиден.

В рамках профессионализации изящной словесности, формирования журнального рынка даже эзотерические темы становились прибыльными и рыночными. К. Маклеод пишет:

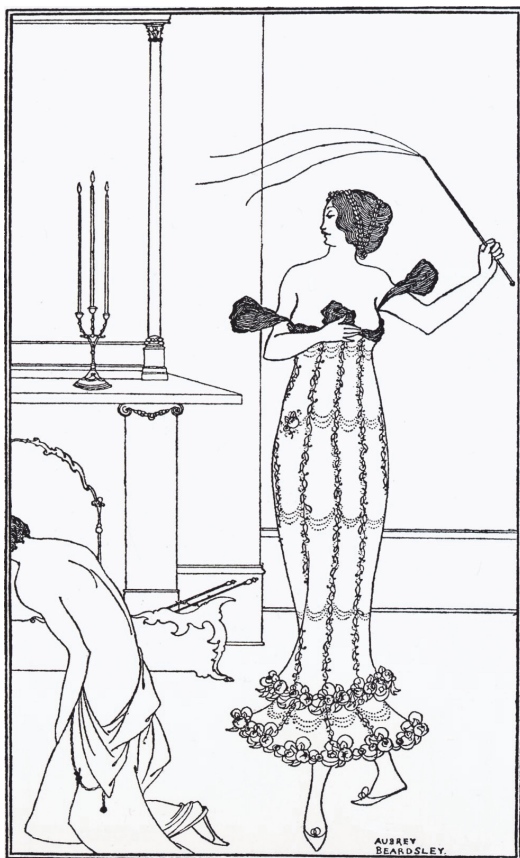
К 1890 году Мэйчен осознал, что он не преуспеет в литературном мире с подобными эзотерическими сочинениями, и решил избрать более коммерческий путь. Он оставил свой антикварный стиль и начал писать на современный лад⁴.

¹ О нем см.: *O'Connor M. John Davidson*. Edinburgh: Scottish Academic Press, 1987 (Scottish Writers Series).

² Именно в этой книге появился знаменитый садомазохистский рисунок О. Бердслея, позднее неоднократно воспроизводившийся в самых разных изданиях «Венеры в мехах» Л. Захер-Мазоха, но на самом деле иллюстрировавший совсем другое сочинение о флагаелляции, куда более ироничное.

³ См.: *MacLeod K. Fictions of British decadence...* P. 150–151. В случае Доусона трансгрессия была связана с ударными дозами алкоголя; все попытки коллег защитить память Доусона и представить его остроумным человеком, который любил выпить пару рюмок по вечерам (См.: *Gausworth J. Life of Arthur Machen*. Leyburn: Tartarus Press, 2013. P. X.), выглядели попросту нелепо. Алкоголизм, как показывает Маклеод, был единственным средством для Доусона преодолеть «социальную дистанцию» и нарушить все существующие в обществе табу.

⁴ *MacLeod K. Fictions of British decadence...* P. 121.



Обри Бердслей
Фронтиспис из книги Джона Дэвидсона
«Earl Lavender» (1895)

Самый известный роман Мэйчена — «Холм грез» (*The Hill of Dreams*, 1907) — много лет пролежал в столе, а по выходе в свет обрел известность как ярчайшее изображение противостояния мира и художника. Герой «Холма грез», подобно герою «Наоборот» (*A rebours*, 1884) Ж. К. Гюисманса, «разрывается между желанием и пресыщенностью, надеждой и разочарованием, вдохновением и отчаянием»¹. Этот разрыв становится основой для выхода за пределы повседневного существования;

¹ Там же. Р. 122.

невозможность рационального описания подобного опыта признавали все авторы «желтых девяностых». Мэйчен обращается к журналистике; Шил пишет остросюжетные романы о войне и политике, Доусон умирает...

И вот в 1920-е гг. ситуация меняется. И авторы, которые в 1890-е гг. занимались прежде всего стилистическими поисками, возвращаются к описаниям трансгрессивных практик, причем делают это в подцензурной литературе. Замечу, что именно писатели, поставившие себя вне рамок «приличного» общества, пишут в 1920-х гг. куда более «приличные» вещи. Именно тогда Н. Дуглас¹, бежавший из Англии после процесса Уайльда, сочиняет свой единственный мистический роман — «Они ушли» (*They went*)², об исчезновении волшебных созданий; роман поэтический, трогательный и совершенно лишенный того иконоборческого пафоса, которым проникнуты очерки Дугласа³.

Наиболее яркий пример — «Дети ветра» (*Children of the Wind*, 1922) М. Ф. Шила⁴. Шил возвращается к литературе после десятилетнего перерыва и пишет странную книгу об обрядах африканских племен, где значительную роль играют сексуальные табу и биологическая война; это было, по сути, первое изображение лесбийских отношений в массовой литературе; однополая любовь в книге Шила — не столько преодоление табу, сколько освобождение от страха; язык, которым написана книга, намеренно архаичен, хотя Шил по-прежнему сохраняет многие «экзотические» приемы, которые привлекли внимание к его ранним рассказам.

В случае Э. Ф. Бенсона обращение к трансгрессивной проблематике становится не столько формой антропологических изысканий, сколько своеобразным «каминг-аутом». Бенсон никогда не был женат; вопрос о сексуальной ориентации писателя важен, так как намеки на гомосексуальность присутствуют в некоторых известных книгах Бенсона; и в комических романах, где есть место рискованным шуткам, и в рассказах о призраках и монстрах. В начале века Бенсон пишет «псевдо-автобиографический» роман «Дэвид Блэйз», где гомоэротические мотивы как минимум сомнительны. «Тема секса казалась

¹ О нем см.: *Holloway M. Norman Douglas: a biography*. London: Secker & Warburg, 1976.

² *Douglas N. They Went*. London: Dodds, Mead, 1921.

³ Его самый известный сатирический роман издан на русском: *Дуглас Н. Южный ветер*. М.: Б. С. Г.-пресс, 2004.

⁴ *Shiel M. P. Children of the Wind*. London: Grant Richards, 1923.

ему непонятной и отвратительной; он не хотел об этом даже думать» — так писал Бенсон о своем герое¹. «Реализм» пресловутого романа не стоит преувеличивать; в продолжении, «Дэвид Блейз и волшебная дверь», действие переносится в Волшебную страну, явно созданную по модели Льюиса Кэрролла, и здесь многие табу исчезают, однако это не приводит к появлению трансгрессивных мотивов — роман остается детским. Конечно, мемуаристы позднее свидетельствовали, что Бенсона не раз видели в компании известных гомосексуалов, таких, как Дж. Э. Брукс, с которым Бенсон снимал виллу на Капри²; но гораздо важнее явный или неявный страх перед женщинами, выраженный во многих рассказах Бенсона, и постоянное сюжетное напряжение, связанное с неназываемой опасностью... Можно сказать, нечто подобное обнаруживается и в рассказах и романах Дж. Бакана, о котором тоже распространяли аналогичные слухи — возможно, небезосновательно. Но Бакан никогда не написал книги, которую написал Бенсон в 1920-х гг. Речь идет о романе «Наследник» (изд. 1930)³, в котором Бенсон обращается к теме однополой любви, тесно связывая ее с историями о древних богах. Книга написана очень сильно и необычайно убедительно, но из-за скользкой темы о ней предпочитают умалчивать даже многие поклонники Бенсона. Герой, Стивен Жервез, красив, светловолос, молод, талантлив; богатый дядюшка готов оставить ему наследство, если Стивен устроится на службу и заведет семью; за внимание Стивена соперничают его однокурсник Чарльз и молодой преподаватель Морис — в общем, идиллический Кембридж, который изображал Бенсон и в других романах, теперь выглядит совершенно вызывающе. Но в дальнейшем действие переносится в Корнуолл; и здесь классическая греческая культура, которую изучал Стивен, переплетается с местными языческими культами, а в действии принимает участие доктор Блейз (напоминающий о Дэвиде Блэйзе из раннего романа). Античные и языческие элементы задают символические рамки для описания гомоэротического влечения; и читателям, которые не замечают этих рамок, книга покажется нелепой и непонятной. Стивен при всей своей красоте «лишен любви и жалости», в финале любовников ждет смерть, но они уверены, что «пробу-

¹ *Benson E. F. David Blaize*. New York: George Doran, 1916. P. 302.

² *Palmer G., Lloyd N. E. F. Benson, As He Was*. London: Lennard Publishing, 1988.

³ Единственное доступное издание полного текста см.: *Benson E. F. The Inheritor*. Brighton: Millivres Books, 1992.

дятся к новой жизни в новом доме». Идея выхода, освобождения, преодоления предела становится в книге ключевой, и развита она гораздо ярче, чем в других «гомосексуальных текстах» той эпохи, например, в рассказах и романах Э. М. Форстера. Здесь, в отличие от книги Шила, элементы антропологии рассматриваются сквозь призму морали и трансгрессия проецируется непосредственно на биографию автора.

И наконец, рассказы А. Мэйчена рубежа 1920–1930-х гг., когда происходит последний всплеск творческой активности писателя. Многие ранние тексты Мэйчена, как неоднократно отмечалось, строятся на невыразимости «запретного опыта», что воплощается в туманных намеках на изнасилование, инцест, каннибализм, подростковую сексуальность. Как вполне резонно отмечали биографы, это было связано с пуританским воспитанием Мейчена, сына приходского священника. Но у него была своя «терапия» — перевод полного текста «Воспоминаний» Казановы (ныне этот перевод остается классическим, самым точным и полным). Однако табу оставались. Совсем недавно А. А. Липинская в докладе «Если бы старость могла...»¹ на примере рассказа «Сообразительный мальчуган» продемонстрировала, как обходит табу писатель — мальчик, который смотрит порнографические картинки, насилует девушек и позволяет себе иные непристойные выходки, оказывается совсем и не мальчиком, а мужчиной-преступником, который, по таинственному капризу природы, выглядит семилетним ребенком. Хотя для антологий Мэйчен подчас пишет о трансгрессивных практиках в прежнем стиле; достаточно вспомнить пугающий рассказ «Подмена», где описание сатанинского ритуала с расчленением и поеданием детей заменяется заклинанием. Это заклинание и графически выделено:

«Странная вещичка» оказалась обычным листом бумаги для записей; такая бумага довольно долго пользовалась популярностью: синевато-серая с небольшими пятнами и полосами более темного синего оттенка. Листок немного пожелтел от времени на гнибах. Внешняя сторона была чистой; Рейнольдс развернул бумагу и разложил ее на столе поближе к креслу. Он прочитал нечто вроде:

*a aa e ee i e ee
aa i i o e ee o
ee ee i aa o oo o*

¹ Статья А. А. Липинской в настоящее время находится в печати: Старость как сюжет: Статьи и материалы. Тверь, 2020. Обсуждение доклада см.: URL: https://starost2020.blogspot.com/2020/04/blog-post_45.html (дата обращения: 01.06.2020).

a o a a e i ee
e o i ee a e i¹

Мэйчен считал свои сочинения «реалистическими» в том же символическом смысле, что и его герой, доктор Раймонд из «Великого бога Пана» (*The Great God Pan*, 1890), который мечтал открыть «реальность» за пределами материального существования». В последнем своем романе, написанном в начале 1930-х гг., «Зеленый круг» (*The Green Round*, публ. 1936)², писатель пытается уйти от самого понятия «границы опыта»; он использует довольно сложное композиционное решение: первая и последняя главы основаны на документально зафиксированных впечатлениях, все остальные — содержат описание «запредельного» опыта с разных точек зрения. И у каждого повествователя свои границы свои, и в итоге абсолютное представление о трансгрессии, о запредельном сформулировать невозможно. В веренице рассказчиков, сменяющих друг друга, писатель находит возможность преодоления табу без использования трансгрессивных практик: строгой границы нет, возможное и невозможное никак не разделены. Возможно всё, запрет, как минимум, сомнителен.

В 1983 г. Д. Фриман, потративший полжизни на изучение культуры Самоа, опубликовал книгу «Маргарет Мид и Самоа: возведение и развенчание антропологического мифа»³, в которой подверг уничтожающей критике идиллическую картину «отсутствия запретов», созданную М. Мид: у самоанцев господствуют прочные семейные связи и родительский авторитет, и они строго придерживаются культа девственности. С тех пор появилось множество подобных работ. Выходит, социум без табу невозможен, а трансгрессия — исключительно условная категория, которая не существует без табу и придумана, чтобы обосновать возможность и необходимость выхода за пределы? Значит ли это, что преодоление границы — непременно разрушение всякого порядка и гибель сложившегося мироустройства? И как быть с художественными формами преодоления табу?

В 1934 г. Мэйчен написал короткую повесть «N», в которой использовал композиционное решение, примененное и в романе «Зеленый круг». Здесь писатель наиболее убедительно

¹ Мэйчен А. Странные дороги. Б/м: оПУС-М, 2013. С. 210.

² Мэйчен А. Зеленый круг. Б/м: оПУС-М, 2016. С. 7–113.

³ Freeman D. Margaret Mead and Samoa: The Making and Unmaking of an Anthropological Myth. London: Harvard University Press, 1983.

показывает, что преодоление границ возможно в любой момент и в любых обстоятельствах, а логическое описание поведения людей при пересечении границы недостижимо, потому что зачастую мы имеем дело со случайностями и нелепыми совпадениями: «Никогда не следует исключать совпадение и отбрасывать подобное решение как невозможное»¹. Трансгрессивный опыт опасен, порой трагичен, но его можно описать — пусть даже финал опыта останется открытым, и преодоление табу не приведет к какому-либо результату. Сомнения в высшей степени уместны; мы не сможем их разрешить, но сможем увидеть, что ответ существует, классический, убедительный и доступный:

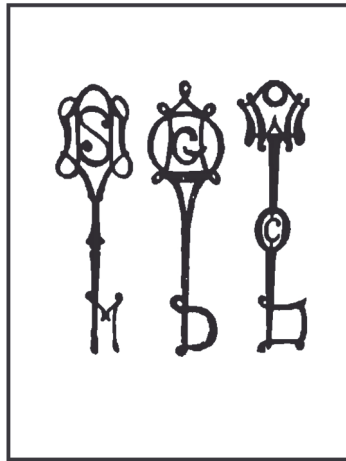
...я чувствовал, что мне как будто хочется еще раз бросить взгляд на этот исключительный парк, и я направился туда в один сумрачный день. И прямо здесь я натолкнулся на молодого человека, который заблудился и потерял — по его словам — ту, которая жила в белом доме на холме. И я не собираюсь рассказывать вам о ней, или о ее доме, или о ее волшебных садах. Но я уверен, что молодой человек был также потерян — и навсегда.

И после паузы он добавил: «Я полагаю, что существует перихоресис, взаимопроникновение. Возможно, и впрямь мы все трое сейчас сидим среди пустынных камней, у бурного потока... И кто сидит с нами рядом?»²

Осталось только напомнить, что богословский термин перихоресис не означает смешения или слияния двух разъединенных частей, а лишь нераздельное и неразлучное соединение одной и другой части. Табу и трансгрессия неразрывно связаны, да и само существование табу зависит от признания факта, что заданный предел можно преодолеть. На этой оптимистичной ноте я и завершаю свои рассуждения о насилии, извращениях, трагедиях — и о табу и трансгрессии.

¹ Мэйчен А. Странные дороги... С. 277.

² Там же.



С. В. Фролов

Россия, Санкт-Петербургская государственная
консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова

ЗАПРЕТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ ТРЕТЬЕЙ ЧЕТВЕРТИ XIX ВЕКА

Как это ни парадоксально, но именно запреты во многом послужили основой для формирования своеобразия русской классической музыки у композиторов, вошедших в историю в третьей четверти XIX в. — П. И. Чайковского и противопоставляемых ему персонажей «пятерки» «балакиревского кружка», или «Могучей кучки». Однако опять же парадоксально, но, поскольку, у них было два столь же противопоставляемых идеолога, то и запреты у них были принципиально несовпадающие.

Так, систему запретов для балакиревцев сформулировал и в каком-то смысле насильственно внедрил идеолог «Могучей кучки» В. В. Стасов.

В наиболее концентрированном виде она отражена в его знаменитом письме к М. А. Балакиреву от 13 февраля 1861 г. Там, перескакивая с одной темы на другую, Стасов как-то неожиданно изрекает: «Мне кажется, что “Лиром” и еще двумя-тремя вещами Вы навсегда распрощаетесь с общей европейской музыкой и скоро уже перейдете окончательно к тому делу, для которого родились на свет: музыка новая, великая, несодержанная, невиданная, еще *новее* по формам (а главное по содержанию), чем та, которую у нас *затягял ко всеобщему скандалу Глинка*»¹.

Однако, поскольку в этой программе «музыки новой» все сводится к отрицательной приставке «не», то далее идеолог вынужден пояснить конкретный смысл «новизнь»: «*симфония должна перестать быть составленной из 4 частей*, как ее выдумали 100 лет назад Гайдн и Моцарт. Что за 4 части? Почему они должны непременно быть? Пришло им время сойти со сцены, точно так, как и симметрическому параллельному устройству внутри каждой из них. Прогнали со света школьную форму од, речей, изложений, хрий и т. д. Должно прогнать

DOI: 10.31860/978-5-7609-1596-2-228-236

¹ Балакирев М. А., Стасов В. В. Переписка: В 2 т. / Ред.-сост., автор вступ. статьи и коммент. А. С. Ляпунова. М., 1970. Т. 1. С. 122. Здесь и далее курсив — в публикации писем.

1-ю и 2-ю тему, *Durchführung* или *Mittelfaß* и прочую схоластику. Будущая форма музыки — то *бесформие*, которое есть уже во всей 2-й мессе»¹.

Стасовским установкам вторит Мусоргский. Немецкие формы музыки он называет «немецкой тухлятиной»² и гневно протестует против «царства» «симфонических попов».³

Еще раньше, накануне собрания балакиревского кружка, Стасов определил свою концепцию обличения пагубных иноземных влияний на М. И. Глинку и прежде всего того, что можно было бы назвать «итальянщиной». Это было им сделано в первом монографическом исследовании творчества Глинки. В «Жизни за Царя» Стасов услышал ее «в партиях Антонида и Вани, обоих замечательных трио и проч.»⁴, а в «Руслане и Людмиле» — в симфонических танцах, но главным образом в партии Людмилы, «обе арии» которой «вышли какою-то смесью незавидных и малодостойных оперы Глинки элементов: *французского*, почти водевильного <...> и *итальянского*...»⁵. Упиваясь собственной смелостью, Стасов выносит главным героиням глинкинских опер убийственный приговор: «Тип Людмилы, столь же бесцветный и неопределенный, как и тип Антонида в “Жизни за Царя”, не представлял ничего для лиризма Глинки, кроме общих мест, и потому лицо это осталось незначительным и нерельефным, точь-в-точь, как и лицо Антонида...»⁶

Не пощадил Стасов и содержательно-смысловые доминанты первой гениальной оперы композитора «Жизнь за Царя» — идеи государственности и патриотизма: «Никто, быть может, не сделал такого бесчестья нашему народу, как Глинка, выставив посредством гениальной музыки на вечные времена русским героем подлого холопа Сусанина <...> — писал он Балакиреву 21 марта 1861 г. — Это апотеоза русской скотины московского типа и московской эпохи<...> “Жизнь за Царя” — точно опера с шанкром, который ее грызет и грозит носу и гор-

¹ Там же. С. 124. Имеется в виду *Missa Solemnis*, D-dur, op. 123. Л. ван Бетховена.

² В письме к М. А. Балакиреву от 26 января 1867 г. (См.: *Мусоргский М. П.* Письма: 2-е изд. М., 1984. С. 68).

³ В письме к В. В. Стасову от 13 июля 1872 г. (Там же. С. 132).

⁴ *Стасов В. В.* Михаил Иванович Глинка // *Стасов В. В.* Статьи о музыке: В 5 вып. М., 1974. Вып. 1 / сост. Н. Симакова, ред. Вл. Протопопов. С. 277 (Русская классическая музыкальная критика).

⁵ Там же. С. 292.

⁶ Там же.

лу ее смертью»¹. Как-то странно на это откликается Балакирев, признаваясь в своей ненависти к русскому народу².

Не ограничиваясь запрещающими филиппиками в адрес Глинки, Стасов переносит их на русских писателей, тем самым как бы указывая композиторам границы для их сюжетов, либретто и содержательной проблематики. В письме В. П. Буренину он требует:

<...> необходимо перебрать снова наших писателей с тех пор: Пушкин en tête. Хотя вы со мной не раз спорили насчет этого вашего полу-идола, но если будете последовательны, то должны резануть его тем же ланцетом, как и Льва Толстого: талант талантом, а часто встречающееся ничтожество, пустота, а главное — барство и «аристократизм» содержания — одной категории. Отнимите красоту формы, художественность внешности и что же останется от всей этой вздорности и чепухи Татьян (высоко превозносимых и публикой, и автором), Онегинных, расиновских «Борисов Годуновых» и всего ничтожества лирики?!!

Нет, Пушкин по содержанию своему не годится более нынешнему поколению, будущему будет невыносим и тошен, последующему жалок и смешон! Лермонтов — еще более, со всем своим отвратным и офицерским ходульничанием и т. д. и т. д.³

Стасовские пристрастия формировали художественно-технологические и содержательные нормативы музыки балакиревского кружка. Об этом рассказывает в своих мемуарах Н. А. Римский-Корсаков. Он писал, вспоминая свои впечатления от знакомства с кружком зимой 1861–1862 г.:

Вкусы кружка тяготели к Глинке, Шуману и последним квартетам Бетховена. Восемь симфоний Бетховена пользовались сравнительно незначительным расположением кружка. Мендельсон, кроме увертюры «Сон в летнюю ночь», «Hebriden» и финала октета, был мало уважаем и часто назывался Мусоргским «Менделем». Моцарт и Гайдн считались устаревшими и наивными; С. Бах — окаменелым, даже просто музыкально-математической, бесчувственной и мертвенной натурой, сочинявшей как какая-то машина. Гендель считался силь-

¹ В письме к М. А. Балакиреву от 21 марта 1861 г. (См.: *Балакирев М. А., Стасов В. В.* Переписка: В 2-х т. / ред.-сост., автор вступ. статьи и коммент. А. С. Ляпунова. М., 1970. Т. 1. С. 130).

² В письме к В. В. Стасову от 22 марта 1861 года. (Там же. С. 131-132). И это перекликается со словами Стасова об «этой проклятой России» (См.: *Стасов В. В.* Письма к родным. М., 1954. Т. 1. Ч. 2: (1862-1879). С. 2).

³ В письме к В. П. Буренину от 1875 г. (Цит. по изд: *Заславский Д.* Щедрин, Мусоргский, Стасов // *Красная новь.* 1940. № 11–12. С. 282).

ной натурой, но, впрочем, о нем мало упоминалось. Шопен приравнивался Балакиревым к нервной светской даме. Начало его похоронного марша (b-moll) приводило в восхищение, но продолжение считалось никуда не годным. Некоторые мазурки его нравились, но большинство сочинений его считалось какими-то красивыми кружевами и только. Берлиоз, с которым только что начинали знакомиться, весьма уважался. Лист был сравнительно мало известен и признавался изломанным и извращенным в музыкальном отношении, а подчас и карикатурным. О Вагнере говорили мало. К современным русским композиторам отношение было следующее. Даргомыжского уважали за речитативную часть «Русалки»; три оркестровые его фантазии считали за курьез и только («Каменного гостя» в ту пору не было) романсы «Паладин» и «Восточная ария» очень уважались; но в общем ему отказывали в значительном таланте и относились к нему с оттенком насмешки. Львов считался ничтожеством. Рубинштейн пользовался репутацией только пианиста, а как композитор считался бездарным и безвкусным. Серов в те времена еще не принимался за «Юдифь», и о нем молчали¹.

Не менее важным представляется то, что, по словам Корсакова, «мелодическое творчество, под влиянием сочинений Шумана, было в то время в немилости. Большинство мелодий и тем считалось слабой стороной музыки (как исключение приводились немногие, например мелодия 1-ой песни Баяна). Почти все основные мысли бетховенских симфоний считались слабыми; шопеновские мелодии — сладкими и дамскими; мендельсоновские — кислыми и мещанскими. Темы баховских фуг, однако, несомненно уважались. Наибольшим вниманием и почтением пользовались музыкальные моменты, называемые дополнениями, вступлениями, короткие, но характерные фразы, упорные диссонансирующие последовательности (однако не энгармонического рода), секвенцеобразные нарастания, органные пункты, резкие заключения и т. п.»².

Кстати, «балакиревскую» прививку Римскому-Корсакову сделал в свое время обучавший его игре на фортепиано в годы пребывания в морском корпусе — то есть еще до знакомства с балакиревыми, Ф. А. Канилле, приятельствовавший с Балакиревым:

Канилле открыл мне глаза на многое. С каким восхищением я от него узнал, что «Руслан» действительно *лучшая опера в мире*, что Глинка — величайший гений. Я до тех пор это предчувствовал, —

¹ *Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни / Под ред. А. Н. Римского-Корсакова. М., 1932. С. 29.*

² Там же. С. 35.

теперь я это услышал от *настоящего* музыканта <...>. Он же познакомил меня с увертюрой к «Королю Лиру» Балакирева, и я возымел величайшее уважение и благоговение к имени Балакирева, которое услышал впервые¹.

Таким образом, композиторы балакиревского кружка оказывались в жестких рамках запретов подражанию итальянской опере, немецкой инструментальной музыке, итальянской вокальности и даже отчасти русской сюжетике. В первое десятилетие своего существования они просто вынуждены были создавать свои «новые» интонационные формы, избирая литературные программы и сюжеты «невиданных» страстей из Шекспира, античности, творчества Гейне («Вильям Ратклиф»), Флобера («Саламбо»), открывая для себя еще не затертый западной музыкой интонационный мир Востока.

Запрет на вокальный мелодизм в их операх компенсировался развитием форм речитатива и вставными народными песнями. Мусоргский в работе над оперой «Женитьба» стремился к тому, чтобы «действующие лица говорили на сцене, как говорят живые люди», и рождающаяся музыка была бы «художественным воспроизведением человеческой речи во всех тончайших изгибах ее»².

Отказ от сонатной формы в симфонической музыке породил новые структуры, которые, опять же Мусоргский, определил как «форма разбросанных вариаций и переключек»³.

И только во второй половине 1860-х гг. балакиревцы начали освобождаться от тяжких запретов. Но к этому времени они уже были оснащены удивительно новаторским в европейском контексте интонационно-содержательным опытом, что позволило им в дальнейшем выйти на мировой уровень творчества.

Принципиально по-другому дело обстоит с запретами в формировании творчества Чайковского, которого в консерватории строго пестовал А. Г. Рубинштейн. Великолепный музыкант и выдающийся общественный деятель Рубинштейн, открывая первую русскую консерваторию, с одной стороны, способствовал демократизации русской музыкальной культуры, а

¹ Там же. С. 25–26.

² Ср. письмо к Л. И. Шестаковой от 30 июля 1868 г. (См.: *Мусоргский М. П.* Письма: 2-е изд. М., 1984. С. 87). Ср. с его же: «Работая над говором человеческим я добрал до мелодии, творимой этим говором, добрал до воплощения речитатива в мелодии...» (письмо к В. В. Стасову от 25 декабря 1876 г. (Там же. С. 240)).

³ В письме к Н. А. Римскому-Корсакову от 5 июля 1867 г. (Там же. С. 71).

с другой, — исповедуя крайне консервативные, не сказать, реакционные музыкальные вкусы, вызывал негодование «прогрессивной» музыкальной общественности. В период учреждения консерватории и в тогдашней своей преподавательской практике он отрицал возможность национального своеобразия академической музыки, выступал против новаций в инструментовке, пренебрежительно относился к творчеству современных композиторов, включая даже таких метров как Глинка, Лист, Вагнер и Берлиоз.

В частности еще в 1855 г. он писал: «Каждый встречающийся в опере элемент чувства, как-то: любовная страсть, ревность, мстительность, веселость, печаль и т. п. присущи всем народам земли, и потому передача музыкой этих всеобщих чувств должна носить не национальный, а общечеловеческий характер»¹. Поэтому, по его мнению, Глинка, несмотря на свою гениальность, в стремлении к национальной самобытности в своих операх «потерпел крушение»².

Естественно, что и своего гениального ученика он старался ограничивать в музыкально-выразительных средствах, требуя от него оставаться в параметрах технологий первой четверти XIX в.

Однако вольнолюбивый и переполненный новыми творческими идеями Чайковский не только не следовал мудрым ограничениям учителя, но поступал как бы от противного, и в ряде важнейших своих ранних сочинений демонстративно создавал музыкально-технологические шедевры наперекор запретам Рубинштейна. Таковы, в частности, программная увертюра «Гроза» по Островскому (1864) и Первая симфония (1866).

Особенно показателен в данном случае эпизод с «Грозой», в котором, по словам учившегося с Чайковским Г. А. Лароша, «молчаливый протест» Чайковского против запретов учителя неожиданно «обратился в громкий»³. Смысл этого «громкого протеста» в том, что Чайковский, вопреки учительским установкам и вкусам Рубинштейна написал симфоническую партитуру со всеми новейшими по тому времени средствами тематизма, а главное, инструментовки — «с большой трубой, анг-

¹ Цит. по: *Барнбойм Л. А.* Антон Григорьевич Рубинштейн: Жизнь. Артистический путь. Творчество. Музыкально-общественная деятельность: В 2 т. Л., 1957. Т. 1. С. 182

² Там же. С. 183.

³ *Ларош Г. А.* Из моих воспоминаний. Чайковский в консерватории // Ларош Г. А. Избр. статьи: В 5 вып / [Ред. коллег.: А. А. Гозенпуд (отв. ред.) и др.]. Л., 1975. Вып. 2: П. И. Чайковский / Сост., авт. вступ. статьи, коммент. и примеч. Г. Б. Бернандт. С. 286.

лийским рожком, арфой, тремоло в разделенных скрипках, большим барабаном и тарелками»¹, то есть со всеми признаками неприемлемых Рубинштейном, но обожаемых тогда Чайковским новейших образцов музыки А. Литольфа² и Д. Мейербера³.

А в Первой симфонии сразу же по окончании консерватории Чайковский демонстративно цитирует русскую народную песню и использует музыку своих написанных наперекор Рубинштейну консерваторских сочинений.

Стоит отметить, что, несмотря на принципиальные различия запретов, условно говоря, у Стасова и Рубинштейна, в обоих случаях они восходят к общей культурно-исторической ситуации, а именно к эпохе царствования Николая I. Только для Стасова его запреты были вызваны протестом против идеологической ситуации господствовавшей тогда фальшивой триады «самодержавия, православия и народности» и одновременно италом-немецкой вкусовщины придворных музыкальных интеллерсов. А для Рубинштейна, наоборот, эта ситуация была родной; он вырос и воспитался в ее недрах и вероятно не предполагал иной.

Однако, следствием и той, и другой практики запретов стало нарабатываемое обеими противодействующим сторонами навыков изобретательности в их компенсации или в преодолении, а затем и поразительные успехи в сочетании этих навыков с наиболее передовыми тенденциями современной им мировой музыкальной культуры.

Р. С. Любопытно, что, пройдя в своей молодости школу стасовско-балакиревских запретов, Римский-Корсаков удивительно чутко и творчески применил накопленный благодаря ей горестный опыт в наставнической позиции по отношению к двум своим великим ученикам. Осознавая рутинный характер композиторского образования, господствовавшего в консерваториях в начале XX в., он не пустил туда занимавшегося самостоятельными опытами сочинительства И. Ф. Стравинского. Таким своим парадоксальным «запретом» он не дал заглухнуть гениальным новаторствам Стравинского в условиях школярской учебной догматики консерваторских учителей. Веро-

¹ Там же.

² Ларои Г. А. Предисловие к книге «Музыкальные фельетоны и заметки» П. И. Чайковского // Там же. С. 314.

³ Там же: С. 289, 291; Ларои Г. А. П. И. Чайковский как драматический композитор // Там же. С. 215.

ятно о таком же его «запрете» стоит предполагать и в отношении А. К. Глазунова, который кроме уроков фортепиано у Балакирева и теории композиции у самого Римского-Корсакова в конце 1870-х гг., нигде и ни у кого больше не учился. И это при условии, что тогда у Корсакова уже закончил консерваторское обучение А. К. Лядов и успешно занимался А. С. Аренский.

О. А. Кузнецова
*Россия, Институт русской литературы
(Пушкинский Дом) РАН;
Академия русского балета им. А. Я. Вагановой,
Санкт-Петербург*

ТАБУ И ЗАПРЕТЫ В РУССКОМ БАЛЕТЕ¹

Искусство танца в России дает возможность проследить, как каждая эпоха устанавливает новые правила, а снятие или преодоление табу и запретов, оставшихся от предшественников, является движущей силой в истории балета. Рамки статьи не позволяют выстроить цельную картину эволюции и проследить все закономерности этого процесса, поэтому мы ограничимся лишь отдельными случаями запретов в различные исторические периоды и проиллюстрируем изложение конкретными примерами.

Запрет на инструментальную музыку

В царствование Алексея Михайловича впервые в России 16 февраля 1672 г. был показан царю, царской семье и узкому кругу придворных некий «балет», одним из героев которого был Орфей. Его постановщик, шотландец по происхождению, инженер Николай Лим, столкнулся с целой серией непонятных для европейца табу, чуть не сорвавших спектакль. Он должен был быть подготовлен в течение семи дней, чтобы успеть показать действо на Масляной неделе, в другое время балет попадал в разряд греховных зрелищ. Но главный запрет, с которым столкнулся постановщик, касался музыкального сопровождения. Согласно средневековой православной традиции, только церковное («ангелоподобное») пение соответствовало воспринятому из Византии идеалу благочестия, инструментальная же музыка ассоциировалась с греховными потребностями человека. По свидетельству Якоба Раутенфельса, зрителя или даже участника этого спектакля, царь Алексей Михайлович поначалу «не желал, чтобы были использованы музыкальные инструменты, потому что это было нечто новое и чересчур языческое, однако, когда актеры заявили, что без музыки не смогут как следует танцевать (поскольку это также невозможно, как если бы танцевать без ног), он несколько не-

охотно оставил все на их усмотрение»¹. Не могло быть и речи о том, чтобы на сцене присутствовали представительницы прекрасного пола. Женские партии исполнялись молодыми мужчинами, их костюмы (красных юбки с красными чулками или зеленые юбки с зелеными чулками) являлись условным указанием на образ дамы².

Запрет танцевать вальс

В 1787 г. на венской сцене в комической опере «Редкая вещь, или Красота и добродетель» композитора В. Мартини-Солера публике был представлен вальс, исполненный несколькими парами³, а в 1800 г. его станцевали в комическом балете «Танцемания» (композитора Э. Мегюля, балетмейстера П. Гарделя) на сцене Парижской оперы, после чего он перекочевал в бальные залы Европы, а затем и России. Близкая дистанция между партнерами, рука кавалера, обхватывающая стан дамы и постоянное кружение, — все это снискало вальсу репутацию «неприличного», «развратного» танца, наносящего урон нравственности и оскорбляющего честь дам. Император Павел I подошел к этому вопросу радикально: 1 марта (18 февраля по ст. ст.) 1799 г. им был подписан указ, гласивший «запретить употребление пляски, вальсеном именуемой»⁴. Трудно сказать, исполнялось ли это распоряжение при жизни императора, но после его смерти, его никто не отменил, оно было просто забыто, и вальс вновь вернулся в репертуар бальных танцев. В 1805 г. англичанин Ж. К. Пойль сообщал в одном из своих писем из Москвы к журналисту М. Н. Макарову: «Для ваших летучих вальсов в целой Европе мастера только вы, русские, и кроме русских дам этих чересчур быстрых, почти

¹ Цит. по: *Дженсен К., Майер И.* Придворный театр в России XVII века: Новые источники. М., 2016. С. 24–25.

² Об этой постановке см. подробнее: *Бахрушин Ю. А.* История русского балета. М., 1965. С. 15; *Красовская В. М.* История русского балета: учеб. пос. Л., 1978. С. 9.

³ Благодарю А. О. Дёмина за указание на постановку этой оперы в России. Премьера состоялась в октябре 1789 г. в придворном Эрмитажном театре, однако выяснить, исполнялся ли в ней вальс, не представляется возможным.

⁴ См. подробнее: *Дегтярева Е. Ю.* Вальс. История возникновения и современность // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2012. № 1 (27). С. 170-180.

воздушных летков не выдержит ни англичанка, ни немка, ни даже француженка»¹.

Негласный запрет на этот танец долгие годы действовал в Англии. В 1812 г. лорд Байрон написал, а год спустя анонимно опубликовал поэму «Вальс», где в духе романтической иронии обыгрывалась репутация этого модного танца:

...Лишь Вальсу руки надобны и ноги:
Но коль для ног законы очень строги,
То руки там лежат, где с древних лет
Их не было. Ой, уберите свет!
Мне кажется, слепящие шандалы
Чрезмерно освещают нашу залу.
Сам Вальс шепнул: «Не нужно нам огней:
Ведь эти па во тьме всего верней...»
Но музыка внезапно прерывается,
И Вальс подолом музы накрывается, —
Вещал поэт устами противников танца.
<...>
Прелестный Вальс! Тебе ль хулу терпеть?
Ведь цель моих стихов — тебя воспеть.
О Терпсихора! Ведь на каждом бале
Моя жена танцует Вальс, — а дале
И наши дочки будут танцевать.
А сын мой (стоп! да что тут выяснять?
Чай, наше древо генеалогическое
В нем воспитает резвость байроническую)
И пустит корни Вальс в семье моей
И средь потомков всех его друзей...²

15 июня 1814 г. Александр I, находившийся в это время с визитом в Англии, отправился на вечер, организованный в его честь в Лондоне Сарой Вильерс, графиней Джерси. По воспоминаниям мемуариста, капитана Р. Х. Гроноу, «когда русский царь, туго затянутый в мундир, украшенный множеством орденов, без стеснения станцевал вальс в клубе “Олмак”, а лорд Пальмерстон закружил в вальсе госпожу Ливен»³, предубеждение против этого танца испарилось. Мемуарист умалчивает, с кем танцевал Александр I, возможно, это была хозяйка вечера, но мы знаем, что его примеру последовали виконт, занимавший должность Государственного секретаря по вопросам

¹ Цит. по: *Марченко Н. А.* Приметы милой старины: нравы и быт пушкинской эпохи. М., 2001. С. 11.

² Пер. Г. Бена, публ.: *Звезда*. 2004. № 7. С. 134.

³ *Gronow R. H.* Recollections. London, 1860. P. 32–33.

войны, и Д. Х. Ливен, супруга русского посла в Англии. Таким образом, Александр I пятнадцать лет спустя, уже имея позади победы русской армии над войсками Наполеона, преодолел табу и нарушил установление своего отца относительно вальса.

Из бальных зал вальс снова переключался на балетные подмостки. Мы встречаем его в западноевропейских спектаклях, перенесенных на отечественную сцену («Жизель» А. Адана и «Коппелия» Л. Делиба) и у русских композиторов: П. И. Чайковского («Спящая красавица», «Лебединое озеро», «Щелкунчик») и А. К. Глазунова («Раймонда», «Времена года»). Б. В. Асафьев заметил, что в творчестве Чайковского «вальс перестает быть вальсом жанра. Он становится вальсом характера, вальсом мысли, вальсом образа...»¹

Запрет танцевать в балете мужчинам

Павел I предложил также попробовать обойтись на балетной сцене без исполнителей-мужчин, несмотря на то, что организованная в 1738 г. по указу Анны Иоанновны балетная школа поставляла прекрасно обученных танцовщиков. По мнению императора, представители сильного пола с большей пользой для отечества должны были найти себе применение в армии. Исполнение мужских партий стали поручать пользовавшейся особым расположением царя А. П. Берилевой, а затем Е. И. Колосовой. В 1797 г. в Санкт-Петербург приехал получивший приглашение от дирекции Петербургской императорской труппы балетмейстер П. Шевалье вместе с женой Луизой (Пуаро). С ними в Россию явился брат мадам Шевалье, танцовщик О. Пуаро. Снискав благосклонность Павла I, Луиза добилась протекции для своего брата, и 1 апреля 1798 г. он был принят на петербургскую сцену. Пуаро заинтересовался русскими плясками и вскоре стал исполнять их вместе с Колосовой. Таким образом, запрет, распространявшийся на танцовщиков-мужчин, был снят, и все вернулось на свои места².

¹ Асафьев Б. В. О музыке Чайковского. Л., 1972. С. 123.

² См.: [Скальковский К. А.] Танцы, балет, их история и место в ряду изящных искусств: 2-е изд. СПб., 1886. С. 165.

Свод правил классического балета в эпоху Петипа

Деятельность М. Петипа постепенно установила канон балетного академизма. Запрет в данном случае распространился на исполнителей, не обладающих определенными данными такими, как выворотность, подъем стопы, балетный шаг (высота подъема ноги в выворотном положении), апломб (устойчивость), прыжок и др. Л. Д. Блок, автор труда о классическом танце, описала как «гениальные» танцовщицы преодолевали особенности физического строения, «запрещенные» в балете:

...Павлова и Карсавина, восхищавшие артистизмом не только зрителя, но и товарищей, — обладали недостатками в строении ноги, и эти недостатки как бы узаконились прекрасными обликом обеих артисток <...>. Карсавина «косолапила» левой ступней (держала ее en dedans) и еще могла бороться со своим недостатком, когда об этом думала. Недостаток же Павловой был неисправим: обе ступни ее прекрасных, говорящих ног были совершенно не выворотны, направлены внутрь и никаким усилиям не подчинялись. Павлова со свойственной гению смелостью нашла выход: она вовсе перестала стремиться поддерживать ногу в выворотном положении и в арабеске решительно повернула ногу подъемом вниз. Так нашла она линию поразительной красоты¹.

Танцевальная образность спектакля разрабатывалась через классические ансамбли, где в адажио, вариациях и кодах содержались сложные комбинации технических приемов. В это время возникает каста балетоманов и балетных критиков, которая пристально следит за чистотой исполнения. Вот как А. Л. Волынский описывает фуэте М. Кшесинской из балета «Лебединое озеро»:

Фуэте — это апогей ее хореографического искусства. Стоя на пальцах левой ноги, артистка правой ногой, не касаясь пола, делает полные круговые обороты, не останавливаясь ни на секунду, не двигаясь с места. Па сложное, в сущности, па, состоящее из двух темпов, обычно совершаемое под скверную маршеобразную музыку, приобретает интерес и значение только в связи с количеством производимых артистом оборотов. Многократное, быстрое, циклическое движение — без интервалов — производит неразложимо цельное, непередаваемое

¹ Блок Л. Д. Классический танец. История и современность. М., 1987. С. 332–333.

никаким словом, ирреальное впечатление минутного безумия, которое может быть прекрасным¹.

Однако виртуозное владение техникой исполнения не должно было разрушать гармонию образа. С этой точки зрения, любопытны табу, выдвигаемые Петипа и поддержанные Н. Г. Легатом. Оба они запрещали своим ученицам поднимать ноги выше определенного положения. Связано это с тем, что «амплитуда в 90° <...> придавала движениям специфический образный оттенок. <...> достигшая горизонтали линия ноги одинаково лишена устремленности вверх и вниз, тело как бы балансирует в положении равновесия»².

Балетмейстеры «Русских сезонов» С. П. Дягилева нарушают запреты

М. М. Фокин озаглавил книгу своих мемуаров «Против течения». Этот принцип он последовательно проводил в своем творчестве. В миниатюре «Лебедь» (1907), переименованной позднее в «Умиравший лебедь», поставленной для Анны Павловой на музыку К. Сен-Санса, балетмейстер впервые создал «танец всего тела», а не только ног, как это было в балетах Петипа. Пластика чутких рук исполнительницы изобразила агонию умирающей птицы.

В спектакле «Петрушка» (1911) Фокин разрушил «идеально сбалансированное» тело классического балета эпохи Петипа. В образе Петрушки, он заворачивает тело внутрь (*en dedans*), создавая характер бедного неудачника, и напротив, осанка Арапа (*en dehors*), вывернутая наружу, делает его «хозяином жизни». «Никогда мне не приходилось, — писал он в своих мемуарах, — чувствовать, что эти два положения тела так много говорят о душе человека, как при этой постановке. Самодовольный Арап весь развернулся наружу. Несчастный, забитый, запуганный Петрушка весь съежился, ушел в себя»³. Третья героиня, замыкающая этот треугольник, «глупенькая хо-

¹ *Волынский А. Л.* Статьи о балете / Сост., вступ. ст., коммент., список ст. Г. Н. Добровольской. СПб., 2002. С. 56.

² *Галкин А.* Классический танец на петербургской сцене в 1890-х — начале 1900-х гг.: техника и эстетика // Вопросы театра. 2015. № 1/2. С. 288.

³ *Фокин М. М.* Против течения: воспоминания балетмейстера. Сценарии и замыслы балетов. Статьи, интервью и письма / [Вступ. статья и коммент. Г. Н. Добровольской]: 2-е изд., доп. и испр. Л., 1981. С. 286.

рошенькая куколка»¹, лишенная индивидуальных черт, выглядит на их фоне пародией на классическую балерину.

В 1913 г. премьера балета «Весна священная» в парижском Театре на Елисейских полях, обернувшаяся громким, срежиссированным С. П. Дягилевым «провалом», окончательно сняла все табу классического танца, открыв пути для новой тансативной техники — модерна. Вместо изысканных ножек на пуантах французская публика увидела на сцене образы варваров в лаптях и онучах. На смену иерархии солистов, корифеев и кордебалета пришло первобытное племя с социополовой структурой (девушки-парни, щеголихи-мужики, старцы-старуха). В качестве темы балета были выбраны не перипетии любовного сюжета, а связанные с культом плодородия загадочные ритуалы весеннего цикла и пугающий публику обряд жертвоприношения².

Запреты в советскую эпоху

На примере творческой биографии хореографа Л. В. Яacobсона мы можем рассмотреть, какого рода запреты существовали в советское время в области искусства танца и какие способы их преодоления использовались. Практически каждый его балет проходил на худсовете через горнило испытаний. Номер «В порту» по новелле Ги де Мопассана вызвал у комиссии вопрос: «Зачем советским людям показывать проститутток?» Хореографические миниатюры по мотивам скульптур О. Родена, исполнявшиеся в телесных комбинезонах, вызвали нарекание в откровенной эротике. Их собирались запретить на том основании, что они «разлагают молодежь». Трико нюдового цвета у героини рекомендовали заменить платьем. Когда номер «Нимфа и Минотавр» с народной артисткой А. Е. Осипенко все-таки был снят с репертуара, за разрешением исполнительница и балетмейстер вынуждены были обращаться к председателю Ленгорисполкома³.

¹ Там же. С. 287.

² Подробнее см.: *Кузнецова О. А.* «Весна священная» и поэтика авангарда в балете // Велимир Хлебников и русский авангард: Материалы научной конференции, Великий Новгород, 17–19 октября 2013 г. М., 2015. С. 248–255.

³ См.: *Осипенко А.* Яacobсон был гений-одиночка. Недооцененный: [Интервью] // Культура. 2004. 18–24 марта. № 11. С. 16: «Когда появился “Минотавр и нимфа”, то на общем собрании обкома КПСС признали, что это порнография. (Две дамы-чиновницы возмущались: “Что вы ставите, почему мы должны смотреть на сексуальные позы?”)»

Художественный метод Якобсона формировался на основании запретов, которые устанавливал он сам. Так, в балете «Спартак» (1962) хореограф решил отказаться от пуантов в женском танце, обратившись к свободной пластике, ориентированной на античные фрески, а не на каноны классики. Майя Плисецкой, которую он пригласил на роль Фригии, пришлось репетировать танец в римских сандалиях, на носках, избегая выворотности. Она поделилась воспоминаниями об этой постановке: «Как водится у Якобсона, на каждую ноту — движение. <...> И никаких привычных — ни тебе пируэтов, девлопе, жете антурнан. Все первозданное, доселе не существовавшее, якобсоновское»¹.

В истории постановки другого балета по поэме А. А. Блока «Двенадцать» цензурные и художественные запреты причудливым образом переплелись. Не желая привлечь внимание к премьере, театр оперы и балета им. С. М. Кирова назначил ее в канун Нового года, 31 декабря 1964 г. Было дано всего три спектакля, однако четырежды балет снимали с репертуара. Музыка к нему была заказана молодому композитору Б. И. Тищенко, который выдвинул одно неперемное условие: сохранить образ Иисуса Христа в финале. Якобсон пообещал, но столкнулся с определенными сложностями: фигуру Христа на балетную сцену цензура не пропустила бы, кроме того этот образ настолько слабо визуализирован в поэме Блока, что вывести его на сцену не представлялось возможным. Художественным решением этой проблемы стало перенесение центра тяжести на эпизод убийства Катюшки, за которым следовал номер Плача Петрухи, в сцене раскаяния грешника незримо присутствует Христос².

Номер закрыли. Якобсон, уже немолодой и усталый, стал искать знакомств в исполкоме. Я знала секретаря председателя исполкома Сизова, к ней мы и отправились <...>. Знакомая секретарша посоветовала подойти к Сизову в коридоре, когда он будет возвращаться в кабинет после совещания. <...> Видимо, у Сизова было хорошее настроение, потому что он подписал нашу просьбу. От этого росчерка пера зависела судьба номера. <...>. Тогда номер пропустили, но позже, в фильме «Хореографические миниатюры», который стали часто показывать по телевидению, «Минотавра» всегда вырезали по распоряжению председателя Госкомитета по телевидению Сергея Георгиевича Лапина».

¹ Плисецкая М. М. Я, Майя Плисецкая. М., 1994. С. 60.

² См. подробнее: Добровольская Г. Н. Дорогу Маяковскому и Блоку! // Добровольская Г. Балетмейстер Леонид Якобсон. Л., 1968. С. 145–161;

Однако не всем яacobсоновским балетам удалось увидеть свет рампы. Так, поставленный в сезон 1971–1972 г. на музыку первой части Девятой симфонии Д. Д. Шостаковича одноактный балет, позже названный «Обезумевший диктатор»¹, был запрещен перед премьерой и показан в 1985 г., десять лет спустя после смерти балетмейстера.

Подводя итог, мы можем констатировать, что на протяжении нескольких веков существования русского балета запреты и табу в нем можно отнести к трем сферам. Первая — этическая, связанной со степенью телесной обнаженности, дистанции между партнерами и др.; вторая — идеологическая, сопряженная с вмешательством государства, в том числе посредством цензуры, в сценическую практику; и третья — эстетическая, обусловленная понятием прекрасного и безобразного, вкусами, модой и т. д. В настоящий момент, когда мы можем наблюдать в других видах искусства ограничение запретов, русский балет видит свою миссию в сохранении классического наследия и развитии традиций, опирающихся на технические возможности классики.

Красовская В. Двенадцать // Балет сквозь литературу. СПб., 2005. С. 180–137.

¹ См. подробнее воспоминания артиста, репетировавшего партию Диктатора: *Сергеев В.* Балетмейстер, гений, еврей... // Театр Леонида Яacobсона: статьи, воспоминания, фотоматериалы / [Ред.-сост. Н. Зозулина]. СПб., 2010. С. 96–97.

В. Л. Гайдук
*Россия, Государственный музей
изобразительных искусств им. А. С. Пушкина (Москва)*

БИОМЕХАНИКА ПОД ЗАПРЕТОМ

Сегодня мы будем разговаривать
относительно биомеханики,
так как эта вещь вам ломает кости и
вам следует знать, для чего вы жертвуете костями.
С. М. Эйзенштейн



*Биомеханика. Опускание тяжести. 1927.
Фотограф А. А. Темерин. РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Д. 3607. Л. 1*

Традиционно говорят о двух разных биомеханиках — научной и театральной. Научная биомеханика появляется в XIX в. в трудах немецких врачей Морица Бенедикта и Эрнста Мейнерта¹. Речь в данном случае идет о «приложении законов механики к строению и функционированию организма»². В

DOI: 10.31860/978-5-7609-1596-2-246-256

¹ См. подробнее об этом: *Сироткина И. Е.* Биомеханика // Технологии и телесность. М., 2018. С. 141–143.

² *Сироткина И. Е.* Шестое чувство авангарда. СПб., 2014. С. 156.

России термин биомеханика в научном контексте впервые употребляется в работах Григория Абрамовича Когана¹ — ученика Петра Францевича Лесгафта.

Театральная биомеханика (далее просто биомеханика) была разработана Вс. Э. Мейерхольдом как «тренаж, как способ обучения и метод парадоксального построения образа»². Биомеханика была частью «Театрального Октября» — программы перестройки театров, которая была предложена Мейерхольдом в 1921 г. и носила больше политический, нежели эстетический характер. В это время Мейерхольд заведовал Театральным отделом Наркомпроса и пропагандировал биомеханику как универсальный метод подготовки актеров.

По признанию самого Мейерхольда основы театральной биомеханики были впервые нащупаны еще в студии на Бородинской. Создание новой системы стало результатом изучения техники движения итальянских комедиантов времен комедии дель арте³. Далее работа была продолжена после революции на Курсах мастерства Сценических постановок, которые были открыты в Петрограде в 1918 г.

Первоначально биомеханику на Курсах вел не Мейерхольд, а Александр Петрович Петров, врач и спортсмен. Тренинг, который предложил Петров, был одобрен Мейерхольдом, и уже в 1921 г. режиссер сам начинает вести курсы по биомеханике в Театре РСФСР 1-м, во второй половине 1920-х гг. биомеханику ведут ученики Мейерхольда: З. П. Злобин, Н. Г. Кустов и др.

Биомеханика создавалась Мейерхольдом на научных основаниях. Такая установка была созвучна духу времени 1920-х гг. и желанию Мейерхольда создать систему воспитания идеального советского актера. В 1920-х гг. высказывания Мейерхольда пестрили ссылками на физиологов и психологов: И. М. Сеченова, И. П. Павлова, В. М. Бехтерева, У. Джеймса и др.

¹ Коган Г. А. Научные основы медицинской механики органов движения и состояния (Теория физического развития человека). (Биомеханика твердых тел). Т. 1. Тамбов, 1910.

² Щербаков В. Конструктивистская утопия Вс. Мейерхольда // Вопросы театра. 2014. № 3–4. С. 160.

³ Биомеханика. Из беседы с лаборантами Вс. Мейерхольда // Зрелища. 1922. № 10. С. 14.



*Биомеханика. Прыжок на грудь. Москва. 1927.
Фотограф А. А. Темерин. РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Д. 3607. Л. 4.*

Чаще всего Мейерхольд ссылался на работы Ивана Павлова. Главным для Мейерхольда в системе Павлова стал тот факт, что высшая нервная деятельность может быть разложена на безусловные и условные рефлексы. Напомню, что под безусловными рефлексами подразумеваются рефлексы врожденные, а под условными — приобретенные¹. Актерская игра предстает чередованием рефлексов, а главным свойством ак-

¹ Павлов И. «Настоящая физиология» головного мозга // Павлов И. Двадцатилетний опыт объективного изучения высшей нервной деятельности (поведения) животных. М., 1973. С. 196.

тера становится рефлекторная возбудимость¹. В системах игры «нутром» и «переживанием» (очевидная отсылка к психотехнике Станиславского) естественное возбуждение актера, по мнению Вс. Э. Мейерхольда, заменялось искусственным — систематическим наркотом (алкоголь, курение, наркотические средства) или гипнотической тренировкой воображения². Построение системы подготовки актера на научных основаниях помогало избежать искусственного возбуждения и тренировать возбуждение естественное — посредством физических упражнений и правильного распорядка дня.

В первые годы существования Государственных высших режиссерских мастерских — учебного заведения при Театре им. Вс. Э. Мейерхольда — в число дисциплин, которые преподавались студентам, входила рефлексология. Автором курса был режиссер Абрам Роом, в объяснительной записке к курсу подчеркивалось, что «курс в применении к театру и актеру читается в России впервые»³. Рефлексология или объективная психология изучает объективные факты и данные, которые являются результатом нервно-психической деятельности человека⁴. Направление объективной психологии получило наибольшее распространение в России в первой трети XX в. Начало разработке идей рефлексологии положила работа Сеченова «Рефлексы головного мозга». Сеченов утверждал, что «психическая деятельность человека выражается <...> внешними признаками»⁵, т. е. мышечными движениями и что «первоначальная причина всякого поступка лежит всегда во внешнем чувственном возбуждении»⁶. В рамках курса студенты изучали возникновение и типологизацию рефлексов. Впоследствии Мейерхольд отказался от преподавания этой дисциплины в мастерских — и в учебных планах сохранилась только психология.

К концу 1920-х гг. Мейерхольд все реже говорит о биомеханике в публичных выступлениях и интервью, одним из немногих исключений становится конференция в Харькове, которая проходила с 8 по 11 июля 1933 г. во время гастролей ГосТИМа, в ней приняли участие актеры и режиссеры театра, в числе которых были З. П. Злобин, А. В. Кельберер, Е. М. Мичурин,

¹ Игра актера // Формальный метод: В 3 т. М.; Екатеринбург, 2016. Т. 3. С. 573.

² Там же.

³ РГАЛИ. Ф. 1476. Оп. 1. Д. 593. Л. 1.

⁴ Бехтерева В. М. Объективная психология. М., 1991. С. 14

⁵ Сеченов И. М. Рефлексы головного мозга. М., 1942. С. 36.

⁶ Там же. С. 119.

М. М. Коренев, З. Н. Райх и др.¹ Среди прочих вопросов, касающихся его системы, Мейерхольд затронул проблему места биомеханики в современном ему научном знании:

Опасно попасть в трясину виталистов, где есть вера в сверхъестественное. <...> Так же опасно попасть в трясину материалистов такого сорта, которые все сводят к одной физикохимической лаборатории, каковым является наше тело².



*Биомеханика. Удар кинжалом. 1927.
Фотограф А. А. Темерин.
РГАЛИ. Ф. 998-1-3607. Л. 5.*

¹ РГАЛИ. Ф. 1476. Оп. 1. Д. 809. Л. 16.

² Там же. Л. 82.

Под «материалистами такого рода» очевидно Мейерхольдом подразумеваются механисты. Связано это со спором механистов и диалектиков, который разгорелся в 1920-е гг. Группу механистов возглавляла Л. И. Аксельрод, среди ее соратников были А. К. Тимирязев, А. И. Варьяш, И. И. Скворцов-Степанов, Вл. Н. Сарабьянов. А. М. Деборин стоял во главе группы диалектиков, в которую также сходили Я. Э. Стэн, Н. А. Карев, Гр. К. Баммель.

Ядром спора механистов и диалектиков стал статус марксистской философии. Механисты считали, что «современное естествознание в своих наиболее бодрых, наиболее прогрессивных течениях снова и снова обогащающих науку, получающих плодотворное применение в производственной практике, стихийно идет к диалектическому материализму»¹. Следовательно, философия лишается особого статуса и фактически упраздняется как самостоятельная дисциплина. Диалектики же наоборот обозначают особый статус марксистской философии, которая «разрабатывает и обосновывает всеобщие категории метода материалистической диалектики» и поднимает до уровня «сознательности» «стихийные настроения» современного естествознания².

По мнению историка философии А. П. Огурцова, «механисты пытались универсализировать механические модели и способы объяснения (модели равновесия, баланса, статики, устойчивости) перенести их из механики в биологию и социологию»³, что не соответствовало утверждающейся в начале XX в. неклассической модели науки. Диалектики же подчеркивали, что последние достижения в области естественных наук утверждают рассмотрение явлений как целостных структур, обладающий свойствами, далеко не всегда сводимыми к сумме свойств отдельных частей, из которых эти структуры состоят.

Дискуссия проходила как на страницах журналов (полемика в журнале «Большевик» в 1924–1925 гг.), в научных институтах (дискуссия 1926 г. в Институте научной философии), так и в театрах (1927 г. дискуссия в Государственном театре им.

¹ *Скворцов-Степанов И. И.* Диалектический материализм и деборинская школа. М.; Л., 1928. С. 3.

² *Стэн Я.* Об ошибках Гортера и тов. Степанова // *Большевик*. 1924. № 11. С. 85.

³ *Огурцов А. П.* Подавление философии // *Суровая драма народа / URL: <http://old.ihst.ru/projects/sohist/papers/ogur89sd.htm>* (дата обращения: 30.06.2020).

Вс. Э. Мейерхольда¹). Финалом противостояния стала резолюция по докладу О. Ю. Шмидта «Задачи марксистов в области естествознания», прочитанного на Второй всесоюзной конференции марксистско-ленинских научных учреждений, в апреле 1929 г.:

Механистическая группа остановилась беспомощно перед возникшими затруднениями и, не будучи способной подвергнуть накопившийся материал диалектической обработке, тянула философов и естествознание назад².

Таким образом, механистическое мировоззрение было признано антинаучным.

Для Мейерхольда этот спор был важен, так как от него во многом зависел статус биомеханики. Мейерхольда часто критиковали за механицизм, нападки на его систему подготовки актера после признания взглядов механистов антинаучным усилились. Даже С. М. Эйзенштейн находит в термине биомеханика «неприятный механический привкус»³ и предлагает читать курс по биодинамике, который бы состоял из двух частей: биомеханики — «вопрос единства в двигательном проявлении»⁴ и биодинамики — «единство в противоположностях в выразительном процессе»⁵.

В критических статьях конца 1920-х — начала 1930-х гг. термин биомеханика практически не будет встречаться, все чаще будут звучать упреки в формализме, трюкачестве, мейерхольдовщине⁶. Мейерхольд в докладе 1936 г. сам сведет мейерхольдовщину к «погоне за трюкачеством во имя того, чтобы вызвать в зрительном зале ноту ответной реакции на этот ответ доходчивости»⁷. Несмотря на замалчивание биомеханики в прессе, Мейерхольд от своей системы не отказывается.

¹ Сироткина И. Е. Мир как живое движение. М., 2018. С. 57.

² Резолюция по докладу // Задачи марксистов в области естествознания. М., 1929. С. 128.

³ Эйзенштейн С. М. Биодинамика // Эйзенштейн о Мейерхольде. М., 2005. С. 224.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Важно отметить, что термин «мейерхольдовщина» появился еще до революции, см. подробнее: Денисенко С. В. Барон Мюнхгаузен на русской сцене: Красный кабачок (1911) // Неканоническая эстетика. Вып. 6.: Все обманы мира: Ложь в литературе и искусству. СПб., Тверь, 2019. С. 214.

⁷ Мейерхольд против мейерхольдовщины // Формальный метод. Екатеринбург, М., 2016. Т. 3. С. 743.

ся, более того, у него появляется идея проанализировать весь накопленный материал и написать учебник по биомеханике.

Для этих целей Мейерхольд планирует создать научно-исследовательский институт, сотрудники которого поставили бы своей целью «провести научно-исследовательскую работу, по изучению стиля, жанра и метода театра»¹. На заседании научно-исследовательской группы театра Мейерхольд предлагает разобрать, систематизировать и проанализировать весь материал, который имелся в музее театра. Здесь нужно особо отметить, что в ГосТИМе в середине 1920-х гг. был создан архив-музей, в котором хранились все документы по административной и творческой деятельности театра. Руководителем музея был историк театра В. Я. Степанов. Он разработал принципы систематизации и хранения материалов архива, но они не могли быть реализованы в полной мере, так как музей не имел постоянного места пребывания. В связи со строительством нового здания театра все материалы музея временно были размещены в помещениях Государственного театрального музея им А. А. Бахрушина, и доступ сотрудников театра был к ним затруднен.

После «партийной чистки» в ГосТИМе, которая состоялась в ноябре 1933 г., Мейерхольду было важно подчеркнуть приверженность своего театра и системы методам социалистического реализма. Он считал, что обращение к истории театра и написание учебников являются верным способом вписать свою систему и театр в рамки социалистического реализма. В начале 1935 г. в ГосТИМе начинает работу научно-исследовательская лаборатория (НИЛ) сначала под руководством Л. В. Варпаховского, а затем и самого Мейерхольда. В мае 1935 г. Мейерхольд зачисляет на должность научного сотрудника НИЛа режиссера Николая Александровича Басилова и поручает ему «разработку вопросов, связанных с теорией и практикой режиссуры»², в частности, подготовку учебников по режиссуре, актерскому мастерству и системе Мейерхольда³.

Возможно, ввиду отсутствия у театра финансовых средств задача подготовки учебников сужается до написания брошюры по биомеханике. Во всех документах, касающихся подготовки этой брошюры биомеханика значителся так: «гимнастический тренинг как необходимое звено в подготовке актера в системе

¹ РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Д. 1044. Л. 22.

² РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Д. 1043. Л. 108.

³ Там же.

Мейерхольда»¹. Это определение созвучно словам Мейерхольда, произнесенным на «чистке» в ноябре 1933 г.: «биомеханика <...> есть не что иное, как целый ряд конкретных правил работы актера, подмеченных им за все время своей театральной жизни»².

Брошюра, подготовленная Башиловым к печати, представляла собой таблицу, в которой была прописана очередность выполнения движений для шести биомеханических этюдов: «Камень», «Лук», «Опускание и подъем тяжести», «Прыжок на спину», «Кинжал», «Пощечина»³. Предполагалось, что для брошюры будет также сделана серия фотоснимков. В архиве НИЛа сохранились два договора: один договор был заключен с Нещинленко — актером театра ГОСТИМа на «фото-съемку упражнений по биомеханике, в количестве от 300 до 400 снимков по заданиям НИЛ и из его материалов»⁴. Второй договор был заключен с фотооператором С. Я. Рубашкиным. К сожалению, установить, проводилась ли фотосъемка биомеханических этюдов, не удалось. В брошюре, которая была подготовлена Башиловым, не было указаний на наличие фотографического материала. После ухода Башилова из театра Мейерхольд больше не возвращается к идее создания учебника по биомеханике.

Таким образом, мейерхольдовская биомеханика переживает несколько этапов. Первый этап связан со становлением системы и ее легитимацией в театральной среде. Этот период приходится на 1920-е гг. В это время Мейерхольд активно пропагандирует свою систему, проводит уроки-демонстрации биомеханических этюдов. В прессе обсуждается биомеханический характер мейерхольдовских спектаклей и научная основа его системы. К началу 1930-х гг. биомеханика практически исчезает из публичного пространства, в том числе и из-за спора диалектиков и механистов. В середине 1930-х гг. Мейерхольд предпринимает последнюю попытку реабилитировать свою систему: он берется за создание учебника, но, к сожалению, и эта попытка оказывается неудачной.

¹ РГАЛИ. Ф. 2385. Оп. 2. Д. 20. Л. 7.

² В. Мейерхольд на чистке // Советское искусство. 1933. № 50. С. 3.

³ РГАЛИ. Ф. 2385. Оп. 2. Д. 19.

⁴ РГАЛИ. Ф. 2385. Оп. 2. Д. 13. Л. 55.

Многие исследователи подчеркивают неоднородность процессов, которые происходили в культуре в 1920–1950-е гг.¹ Например, для анализа культуры этого периода Владимир Паперный использует оппозицию «культура 1 и культура 2»². Оппозиция представляет собой модель, с помощью которой описываются и упорядочиваются события, происходившие между 1917 и 1954 гг. Понятие «культуры 1» конструируется автором на материале 1920-х гг., а понятие «культуры 2» — на материале 1930–1950-х гг. Каждый тип культуры характеризуется рядом признаков, так «культура 1» видится автором как подвижная, коллективная, искусственная, импровизированная и т. д., в противовес ей — «культура 2» — статичная, индивидуалистичная, естественная, предсказуемая и т. д.

Среди прочего, В. Паперный также утверждает, что «культуре 2» была свойственна вера в чудеса: «происходят чудеса, человек вместо одной нормы выполняет четырнадцать <...>, завод строится вместо нескольких лет — сорок пять дней, и никого это вроде бы не удивляет, никто не спрашивает, как им это удалось»³, в то время как «культура 1» вся строилась вокруг вопроса «как?» и места чуду в ней быть не могло. Мейерхольдовская биомеханика в этом смысле является безусловным примером «культуры 1» — как должен двигаться актер на сцене, как выработать в актере возбудимость, как устроено тело человека. Даже сама попытка Мейерхольда дать теоретическое осмысление биомеханике и написать практическое руководство — это ответ на вопрос: как сделана биомеханика. Именно «сделанность» и условность, которые присущи мейерхольдовской системе, материализуют границу между реальностью и вымыслом, в то время как соцреализм — квинтэссенция «культуры 2», по В. Паперному, — эту границу упраздняет. Биомеханика не смогла выжить в условиях надвигающегося и повсеместно утверждающегося соцреализма, она так и осталась утопической системой подготовки идеального актера.

¹ Ханс Гюнтер пишет о пяти стадиях развития соцреалистического канона, см подробнее: *Гюнтер Х. Жизненные фазы соцреалистического канона // Соцреалистический канон*. СПб., 2000. С. 281–288; или классическое противопоставление авангарда и соцреализма, см. подробнее, например, *Голомшток И. Тоталитарное искусство*. М., 1994. С. 8–12.

² *Паперный В. Культура два*. М., 2007. С. 18–19.

³ Там же. С. 293.



*Биомеханика. Стрельба из лука. 1927.
Фотограф А. А. Темерин. РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Д. 3607. Л. 2*

М. А. Ермошина
Россия, Пермский государственный
гуманитарно-педагогический университет

**СИЛА ЗАПРЕТА: К ФУНКЦИОНАЛЬНОМУ АНАЛИЗУ
СЕМАНТИКИ ПОВЕЛИТЕЛЬНЫХ КОНСТРУКЦИЙ
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ
(НА МАТЕРИАЛЕ МАКЕДОНСКОГО ЯЗЫКА)**

В статье рассматривается грамматический, по сути, феномен, связанный с прояснением семантики повелительных конструкций в художественном тексте. Известно, что повелительное наклонение и способы его представленности в языке и в речи неоднократно становились предметом фундаментальных исследований (А. В. Бондарко, А. Вежибicka, В. В. Виноградов, В. Г. Гак, Е. В. Падучева, П. Стросон, В. С. Харковский, Н. Ю. Шведова, Д. Н. Шмелев и др.). Для нас же интерес к высказываниям, с помощью которых выражается приказ (*императивные конструкции*) или запрет (*прохибитивные конструкции*), обусловлен, прежде всего, содержанием текста, послужившего материалом исследования. Попытаемся обнаружить тонкую взаимосвязь между функционированием конкретных грамматических единиц и содержанием, системой лейтмотивов, идейной стороной произведения Венко Андоновского.

Роман современного македонского писателя Венко Андоновского «Азбука для непослушных» («Азбука за непослушните») ¹ был издан в Скопье в 1993 г. Российские читатели познакомились с этим произведением благодаря переводу О. Панькиной, выполненному в 2017 г. ² Необходимо отметить, что В. Андоновский (род. 1964) — профессиональный филолог, доктор наук, занимающийся проблемами теории литературы, философии языка, семиотики и т. д. Поэтическое, романное, драматургическое творчество В. Андоновского высоко ценится на его родине. Так, в газете «Нова Македонија» говорится, что «Венко Андоновский все более прочно занимает место в ряду писателей, одинаково талантливых как в сфере академического литературоведения, критики и эссеистики, так и в сфере

DOI: 10.31860/978-5-7609-1596-2-257-264

¹ *Андоновски В.* Азбука за непослушните; Фрески и гротески. Скопје: Култура, 2004.

² *Андоновский В.* Азбука для непослушных / пер. О. Панькина. М.: Центр книги «Рудомино», 2017.

собственно писательской — он однозначно одаренный писатель и поэт» (здесь и далее перевод периодических источников на македонском языке мой. — *М. Е.*)¹. Македонский критик Е. Клетников на страницах газеты «Вечер» пишет о В. Андоновском так: «наш знаменитый прозаик, драматург, критик и поэт, один из самых талантливых представителей молодого поколения писателей <...>; пожалуй, являет собой нечто необычное и исключительное в современном литературном пространстве»².

Российские исследователи литературы и писатели также высоко оценивают творчество В. Андоновского. Его имя включено в список наиболее значимых славянских авторов, включенных в «Лексикон южнославянских литератур», который был подготовлен Институтом славяноведения РАН в 2012 г.³ В 2018 г. году на ежегодно проводимых Международных писательских встречах (Ясная Поляна) В. Андоновский был представлен как «самый известный македонский писатель»⁴. Отметим, помимо прочих вопросов, В. Андоновский с Е. Г. Водолазкиным обсуждали социально-историческую подоплёку нового для русского читателя романа «Азбука для непослушных».

С нашей точки зрения, по масштабу эрудированности, по умению облекать вопросы сугубо языковые и культурологические в художественную форму Венко Андоновского можно поставить в один ряд с такими писателями, как У. Эко, М. Кундера, М. Павич и др. Отметим, что македонский литературовед Данило Коцевский в своей работе, посвященной развитию постмодернизма в странах бывшей Югославии, прослеживает аналогичную связь между писателями и указывает, что романские тексты В. Андоновского являются всегда текстами «в тренде» точно так же, как тексты М. Павича (особенно его «Хазарский словарь»), Д. Киша («Энциклопедия мертвых»), У. Эко⁵. На очевидную связь текстов македонского писателя с романами М. Павича указывает и М. Б. Проскурнина⁶.

¹ *Цветкоски Б.* Суштилноста на интертекстовни вивот потек // Нова Македонија. 28. 07. 1993.

² *Клетников Е.* Нова азбука во нашата проза // Вечер. 1995. 25 янв.

³ Лексикон южнославянских литератур. М., 2012. С. 26–27.

⁴ URL: <https://myslo.ru/afisha/sobitiya/xxiii-mezhdunarodnye-pisatel-skie-vstrechi> (дата обращения: 05.08.2020).

⁵ *Коцевски Д.* Постмодерни текови. Скопје, 1996. С. 29.

⁶ *Проскурнина М. Б.* Македонский роман 1980–2000-х гг. (К проблеме национального в литературе) // Итоги литературного развития в XX

Кратко обрисуюем идеологический замысел романа «Азбука для непослушных». В нем представлена художественная интерпретация такого знакового события в истории человечества, как создание алфавита — кириллицы и глаголицы. События, о которых мы узнаем из учебников по истории русского или древнерусского языков, — даты, имена, места — В. Андоновский поэтически оживляет, показывая, что историю творили реальные люди, со своими страстями и пороками, желаниями и предубеждениями, страхами и внутренними победами. Безусловно, здесь мы опускаем вопрос о подлинности исторических лиц, о библейских параллелях и вымышленных персонажах. Нас интересует, как писатель изображает сам процесс переступания, непослушания, совершаемый ради достижения чего-то великого. Писатель смотрит на ситуацию нарушения запрета, на непослушание как на шаг, который необходим для продвижения вперед, для творческого обновления и для интеллектуального преобразования. Быть непослушным, действовать вопреки установленным правилам — черта творческой личности, стремящейся к преодолению границ, к нарушению табу интеллектуальных и поведенческих. И в этом моменте нам было интересно проследить следующее: имеются ли какие-то особенности в грамматической представленности запрета и шире — приказа — в тексте, в котором запрет и его нарушение является одним из условий бытия и события героев.

Сама неопределенность функционального статуса императива также побуждает нас более пристально взглянуть в его семантическую сущность. Можно предположить, что указанная неопределенность связана с неоднозначным определением положения императива в системе грамматических категорий. Так, В. В. Виноградов полагает, что «повелительное наклонение находится на периферии глагольной системы»¹. В подтверждение этой мысли А. Л. Мальчуков и В. С. Храковский указывают, что «в большинстве языков императив не выражает временных значений, так как одни значения (прошедшее) в императивном контексте аномальны, а другие (будущее) — избыточны»². Е. С. Корди полагает, что «императив является

веке в проблемно-типологическом освещении. Центральная и Юго-Восточная Европа. М., 2006. С. 290–324.

¹ Виноградов В. В. Русский язык (грамматическое учение о слове). М., 1972. С. 464.

² Мальчуков А. Л., Храковский В. С. Наклонение во взаимодействии с другими категориями: опыт типологического обзора // Вопросы языкознания. 2015. № 6. С. 21.

глагольной формой, выражающей побуждение к действию. Это значит, что оно обозначает действие, желаемое для говорящего, которое еще не совершилось и не совершается в момент речи <...> Поэтому точнее всего можно охарактеризовать действие, выражаемое императивом, как потенциальное»¹.

В современной лингвистике можно наметить два направления в рассмотрении семантики императива. Как указывает Э. Фортейн, «одни исследователи считают, что все употребления императива являются реализацией одного общего значения»². Сторонники противоположенной точки зрения полагают, что императив может употребляться в непрямом значении, и тогда он будет иметь другую, неимперативную семантику. Сам Э. Фортейн предпринимает интересную, с нашей точки зрения, попытку комплексного рассмотрения значений русского императива. Он указывает, что «значение императива — <...> целый комплекс различных взаимосвязанных употреблений, которые в этом комплексе могут иметь более или менее самостоятельные позиции. Все эти значения функционируют в определённом отношении к другим значениям данного комплекса, прежде всего к главному (прототипическому) значению»³. Под прототипическим значением императива понимается выражение волеизъявления говорящего с целью воздействовать на адресата. Дополнительными значениями при этом являются:

1. Значение долженствования (*Вы будете бездельничать, жрать и дрыхнуть, а я иди на передовую*);
2. Повествовательное значение (*А он и приди!*);
3. Желательное значение (*Приди-ка к нам!*);
4. Условное значение (*Приди он вовремя, ничего бы не случилось*);
5. Уступительное значение (*Куда я ни приди, везде знакомые*)⁴.

Рассмотрим наиболее типичные случаи образования императивных конструкций в македонском языке. В нём, как и в русском языке, формы повелительного наклонения распространяются, как правило, на второе лицо единственного и множественного числа (*седи/седете* 'сиди(те)', *дај(те)* 'дай(те)').

¹ Корди Е. Е. Оптатив и императив во французском языке. СПб., 2009. С. 12.

² Фортейн Э. Полисемия императива в русском языке // Вопросы языкознания. 2008. № 1. С. 4.

³ Там же. С. 3.

⁴ Там же. С. 3–4.

Прохибитивные конструкции образуются с помощью отрицательной частицы *не* (*не луги се* ‘не сердись’) или же аналитически с помощью формы *немој*(*те*) + *да* + презенс глагола несовершенного вида (*немој да му се смееш!*, *немојте да му се смеете!* ‘не смейся, не смейтесь над ним’). М. Каранфиловский справедливо указывает, что основное значение прохибитива в македонском языке — выражение запрета. При этом значимо, что запрет имеет ряд семантических и стилистических оттенков и можно говорить, например, о запрете, целью которого является запугивание собеседника, угроза, совет или же предупреждение о каком-либо нежелательном действии¹.

Отметим также, побуждение к действию в третьем лице единственного и множественного числа выражается аналитически с помощью презенса и частицы *нека* (‘пусть’): *нека живее* (‘пусть живет’). Также нами анализировались конструкции, включающие модальный глагол *треба* (‘необходимо, нужно’) + *да* + презенс глагола, поскольку они, очевидно, несут в себе значение приказа и долженствования. В данном случае мы исходили из того, что «утверждение долженствования по отношению к слушающему вполне может восприниматься как повеление»².

Обратимся к анализируемому материалу. В ходе работы методом сплошной выборки из текста романа нами было выделено 74 конструкции в повелительном наклонении, при этом 64 единицы (86%) оказались собственно императивными (в них заложена семантика приказа), а 10 (14%) — прохибитивными (в них представлена семантика запрета). Следующим шагом в интерпретации повелительных конструкций был анализ их семантики. В представленном материале выделили три лексико-семантические группы:

1. Приказы или запреты, связанные с физической деятельностью;

¹ *Каранфиловски М.* 1) Глаголски вид во императивот во македонскиот и во другите словенски јазици // Реферати на македонските слависти за XIV Меѓународен славистички конгрес во Охрид, 10-16 септември 2008 година. Скопје, 2009. С. 196; 2) За некои функции на императивот во македонскиот јазик и во другите словенски јазици — прашањето на глаголскиот вид при негација // Глаголниот вид: граматическое значение и контекст: III конференция комиссии по аспектологии Международного комитета славистов (30. 09. 2011–04. 10. 2011). М., 2011. С. 41.

² *Мальчуков А. Л., Храковский В. С.* Наклонение во взаимодействии с другими категориями... С. 14.

2. Приказы или запреты, связанные с ментальной деятельностью;

3. Приказы и запреты, связанные с эмоциональным состоянием персонажа.

Обратимся к каждой из групп. Среди императивных и прохитивных конструкций ведущее место (73%) принадлежит приказам или запретам, связанным с физической деятельностью — 57 единиц. При этом отметим, что 14 конструкций содержат глагол с семантикой перемещения:

Ефтимий, дојди и види како пишува братот твој. — Евфимий, подойди и посмотри, как пишет брат твой (здесь и далее перевод с македонского языка О. В. Панькиной).

Оди си. Ке сторам с□ што можам. — Иди, сделаю всё возможное.

А гавранот рече: «Качувај се брзно на крилјата мои и не барај го оној кој го бараш надвор од себе, оти нема да го најдеш таму, оти ти веќе си убил, само време не е дојдено». — А ворон сказал: «Садись быстро мне на спину и не ищи того, кого ты ищешь вне себя, не найдешь, ибо ты уже убил себя, только время еще не пришло.

А потем му го даде перото од лебедот и му рече: «Напиши АЗ и напиши БУКИ» — И тогда Прекрасный дал ему перо лебединое и сказал: «Напиши АЗ и напиши БУКИ».

А отец Варлаам отсекогаш говорел за подвигот: она што е невозможно треба да се прави, а не она што е можно; она што е невидливо треба да се види, а не она што се гледа; она што нема име треба да се крсти, а не она што е крстено да се прекрстува. С□ друго ќе се случи и без нас. — А отец Варлаам всегда говорил о подвиге: надо совершать то, что невозможно, а не то, что возможно; надо видеть то, что невидимо, а не то, что видимо; надо окрестить то, чему нет имени, а не переименовывать то, что уже получило имя. Все остальное случится и без нас.

Јави ми се Госпоре, уште еднаш барем, оти тешко ми е кога Те имам, а уште потешко кога Те немам! — Явись мне, Господи, еще хоть единожды, ибо тяжело мне, когда ты есть, и еще тяжелее, когда тебя нет!

Далее следуют конструкции, выражающие ментальное действие (16%):

А раката му рече: «Гледај ги овие букви и запомни ги, оти тие се вистински... И познавај ме мене како Бог твој сега,

секогаш и во вечни времиња» — А рука ему говорила: «Запомни эти буквы, ибо они истинные <...> И знай, что я Бог твой ныне, присно и во веки веков».

Запомни добро! Утре копието твое храна и питие ќе нема, ако не сториш како што реков. — Запомни хорошенько! Если ты не сделаешь, как я тебе говорю, то завтра у твоего ублюдка еды и питья не будет.

Последняя группа, выделенная нами (11% от общего количества императивов), — группа императивных конструкций, направленных на запрет каких-либо эмоций:

Не луги се на други, ами на себе — Не злись на других, а на себя только.

Не плаши се од душата твоја. — Не бойся души своей;
Не бој се когда *пишуваш.* — Не бойся, когда *пишешь.*

С нашей точки зрения, преобладание значения физического активности в анализируемых императивных и прохибитивных конструкциях (*слушай, зайди, смотри, иди, жди, не ищи, не бейте* и т. д.) связано с тем, что приказ и запрет всегда действительны по своей сути, поскольку они направлены на конкретный, очевидный результат. Собеседники (а в художественном произведении императивные конструкции вводятся исключительно посредством прямой речи) ждут активного действия, отдавая приказ. Здесь значимы два момента. Во-первых, в данном случае мы можем говорить об особой внутритекстовой функции императива — направленности на диалог. Нашу мысль подтверждает рассуждение болгарской исследовательницы Х. Станевой. В своей работе, посвященной стилистике болгарского языка, она оперирует понятием «нарративный императив» и указывает, что благодаря ему в текст «привносится особая диалогичность», а также «обнаруживаются различные стилистические и модальные нюансы»¹. Во-вторых, намеренное указание на активное действие, которое демонстрируют в том числе и приведенные нами количественные данные, подтверждает мысль П. Ф. Стросона, который говорил, что «человек, отдающий приказ, обычно намерен своим высказыванием обеспечить определенную реакцию <...>, он хочет, чтобы его намерение было познано и чтобы опознание это слу-

¹ Станева Хр. Стилистика на българския книжовен език. Велико Търново, 2001. С. 166.

жило основанием для<...>реакции»¹. Кроме этого, с помощью данной разновидности глаголов² в целом, задается ситуативная область текста и, тем самым, конструируется и актуализируется сюжет художественного произведения. Так, императивы, представленные глаголами перемещения, задают пространственные координаты текста, а предикаты, отображающие ментальное и эмоциональное состояние, демонстрирует психологические рамки, в которые ставится персонаж в том или ином эпизоде. Можно предположить, что и грамматически приказы и запреты являются двигателями сюжета.

Таким образом, мы видим, что результаты анализа грамматического явления экстраполируются на интерпретационные стратегии, применяемые к художественному тексту. Кроме того, мы обнаружили, что этот точечный анализ достаточно узкого грамматического феномена заставляет нас уточнить такие фундаментальные понятия теоретической и когнитивной лингвистики, как модальность, действие, время и т. д.

¹ Стросон П. Ф. Намерение и конвенция в речевых актах // *Философия языка*. М., 2004. С. 51.

² Эту разновидность предикатов Ю. Д. Апресян называет «предикатом физического действия».

С. Ф. Меркушов

Россия, Тверской государственный университет

**ЯЗЫКОВАЯ И ТЕМАТИЧЕСКАЯ ДЕТАБУИЗАЦИЯ
В ТВОРЧЕСТВЕ М. И. ВОЛОХОВА
(ПЬЕСА И ФИЛЬМ «ВЫШКА ЧИКАТИЛО»)¹**

Авангардная литература, к которой, так или иначе, относят творчество М. И. Волохова, всегда откликается на смену культурно-цивилизационных процессов, что влечет возникновение чего-то принципиально нового, небывалого. А это, в свою очередь, всегда предполагает некоторый отход от старого, привычного, который очень часто сопряжен со сломом преград и несоблюдением табу. У Волохова устранение табу осуществляется с помощью вполне определенных художественных средств и приемов, связанных, конечно, с авангардом и литературой абсурда, и реализуется как минимум по двум направлениям — языковому и тематическому. Но каковы цели разрушения табу?

Пьеса «Вышка Чикатило» (1994, 2016) представляет собой двадцатистраничный монолог ожидающего экзекуции персонажа, прототипом которого и явился известный маньяк. Прежде всего, обращают на себя внимание начальные слова пьесы, которые в фильме-экранизации даны как эпитафия, но в самом тексте так не маркированы, хотя и существуют как вербальный подступ Чикатило к своему монологу. Приведем их.

В то время как жизнь по-прежнему
остаётся непостижимо вечной —
человеческие надежды и знания
замкнулись на любви
к порожденным себе
подобным смертным.

Но истинные знания,
соотнесенные с вечностью,
имеющие целью победить человеческую смерть
и наделить человека возможностями
распоряжаться вселенной по своему усмотрению,
добываются, как и в прежние века,
только на пике кровавых, варварских деяний
с телами и душами
этих себе подобных
любимейших смертных...¹

DOI: 10.31860/978-5-7609-1596-2-265-273

В этих словах в концентрированной форме содержатся основной посыл и ключевые проблемы произведения: истина, понимание морали и разграничение добра и зла. В созданном М. И. Волоховым на основе беседы с Н. Струве эссе «Театр Кайроса по сути», которое можно воспринимать как своего рода манифест драматурга, автор формулирует собственное эстетическое кредо и понимание современного театра и его социально-художественной роли:

...в Новом Завете термином Кайрос определяются Кануны Великих Свершений, когда даже противники Воли Божией исполняют Веще Право Раскрытия Бесконечной Истины и Красоты Вселенского Бога².

Эпиграф к фильму соотносится с этими словами — и в обоих случаях в сжатой форме передана основная суть пьесы: *всё*, так или иначе и кем бы то ни было совершаемое, *всегда* направлено на приближение к Истине, заключенной в вечных ценностях, общих для *всего* человечества и реализуемых в таких понятиях как любовь и красота. Безусловно, подобные утверждения, выводимые, как увидим далее, из текста пьесы, предполагают некоторую парадоксальность мышления. Но та же парадоксальность присутствует в важнейших изречениях, увековеченных в священных для человечества книгах, хотя эти изречения и принято либо обходить вниманием, либо трактовать с всевозможных «удобных» в разных ситуациях точек зрения, либо помещать в подходящие контексты, тем самым продлевая табу на высказывания, будто бы ликвидированные, но на деле сохраненные. Именно в момент кайроса, в чрезвычайной исторической ситуации, и священное, и низменное, грешное служит одной высшей, названной ранее, цели.

Табу на высказывания внедряют, углубляют и воплощают ложные смыслы с сопутствующей им материалистически-бездуховной идеологией. Именно с такими табу борется Волохов:

В «Вышке Чикатило» формой Театра-Храма осуществлена попытка воссоздания трансцендентного, абсурдного содержания, как и Пытки-Проверки Бога, так и Катарсисного Разре-

¹ Волохов М. Великий утешитель. Сочинения. М., 2016. С. 411.

² «Театр Кайроса по сути» — эссе Михаила Волохова о теории театра и искусства // Литературные вести. 2001. № 50. URL: http://volokhov.ru/site/?page_id=388 (дата обращения: 20.05.2020).

шения-Выхода через Покаяние из этой дьявольской бездны в Космический Кайрос Раскрытия Содержательной Истины, когда самая страшная Истина парадоксальнейшим, Метафизическим Образом становится Животворно Целебной¹.

Фильм «Вышка Чикатило»² Волохова (2005) снят одним планом, непрерывно, одной камерой, запечатлевающей автора–персонажа, ползущего на нее в морозном заснеженном брянском лесу и произносящего текст монолога. У зрителя создается впечатление, что Волохов-Чикатило движется именно на него, и сам текст обращен непосредственно к зрителю. Визуально воспроизводится эффект «Песни о себе» У. Уитмена, только с иной целью. Волохов в жесткой и беспощадной форме стремится вызвать у зрителя ощущение родства с убийцей и делает это настойчиво, вплоть до того, что у зрителя может возникнуть чувство идентификации с персонажем-автором. Усугубляется всё и тем, что обценная лексика в фильме сохранена, в отличие от последней редакции пьесы, но применение мата в фильме, как и в ранних редакциях пьесы, воспринимается отвлеченно, в частности, и как магический заговор, когда «Чикатило» в обценной лексике запечатлеват свои действия. Основной текст пьесы воспроизводится в фильме почти дословно, хотя и присутствует элемент импровизации, присущий трансгрессивному искусству с его стремлением к преодолению обыденных установок и норм и к инспирированию аналогичных побуждений у реципиента.

Разомкнув пространство тюрьмы в фильме, заменив его зимним пейзажем, Волохов укрупняет это пространство до масштабов постапокалиптического мира. Зимний лес — это и человеческое обветшалое сознание, и бессознательное, и расширительный символ трансцендентного, — и одновременно место, где Чикатило расправлялся со своими жертвами. Тюрьма, одиночная камера смертника в пьесе — это тоже метафора, получающая разные интерпретации — от наиболее очевидных, сугубо социальных (тюрьма как метафора общества, общественных отношений), до экзистенциальных, в рамках которых тюрьма воспринимается как развернутая метафора бытия человека, заключающего себя в различные конвенциональные рамки; человек то погружается в бытие, то пытается освободиться от него в течение всей земной жизни. Так или иначе,

¹ Там же. С. 568.

² URL: <https://www.youtube.com/watch?v=svYWn0VoWjQ> (дата обращения: 14.04.2020).

человек всегда пребывает в пограничном состоянии, он всегда находится перед лицом смерти, так как его жизнь в физическом теле конечна. И человеческое восприятие жизни сводится к осознанному или неосознанному пребыванию в камере смертника. В пьесе мы находим массу примеров такого восприятия, включающих метафизические и философские размышления. Стоит отметить и концептуальное расширение представления о тюрьме — только для этого используется, пожалуй, не философия Фуко, а анекдоты:

Это как переключка анекдотная в тюрьме задолбала: «Чикатило здесь? — Ну, здесь я Чикатило. — А надзиратель: а куда ты, на хер, денешься. — А я ему: а куда ты, на хер, денешься конторный — спермошутка — два шарика и ручка?»¹

Тюрьма — это и мироздание, и антимир, для описания которого неизбежно обращение к фольклору — помимо анекдотов, в текст входят пословицы и поговорки, частушки, сказочные образы и т. п.

Волохов делает главным и единственным героем своей пьесы табуированную фигуру А. Чикатило, выявляя в ней разные уровни, которые можно обозначить как «поэт», «творец», «пророк», «бог» и, наиболее масштабный среди них — «всё человечество». Автор с самого начала задает поэтический вектор пьесы: Чикатило цитирует Пушкина, Лермонтова, рассуждает со своей точки зрения о малодушии Пастернака. В определенной степени, конечно, персонаж сопоставляет себя с поэтами, с творцами в целом, приводя отрывок из «Пророка» Пушкина. Поэт призван *богом* только «глаголом жечь сердца людей», в то время как Чикатило «ножичком полезным» творит поэзию, становясь равным не только поэтам, но богу в его ветхозаветной, карающей ипостаси. Другое дело, что персонаж-маньяк через убийство детей карает человечество, показывая, что мало чем оно от самого маньяка отличается. С одной стороны, герой взял на себя обязанность экстремальным способом показать истинное лицо человечества, рождающего и пестующего тиранов, с другой стороны — пытается искоренить подобное подобным (нечто вроде буддийского упражнения по извлечению одной колючки с помощью другой). Смысл открывающего пьесу и завершающего фильм пушкинского стихотворения «Я вас любил, любовь еще, быть может...» при такой постановке вопроса пересматривается в соответствии с замыслом Волохо-

¹ Волохов М. Великий утешитель. С. 413.

ва. Автор помещает пушкинские строфы в новый контекст. И адресатом «угасающей» любви становится человеческий род, который Чикатило вроде бы любить не может, судя по его действиям. Но парадокс ситуации в том и состоит, что герой любил и всё еще любит, оттого идет на злодеяния против человечества. Чикатило и есть образ всего человечества, которое для самого себя является и «тираном», и «благодетелем».

Абсурдная двойная мораль общества позволяет одним безнаказанно уничтожать миллионы, позиционируя уничтожителей как героев, других же безжалостно делает жертвами. Конечно, Волохов не пытается оправдывать ни тех, ни других, но предлагает увидеть всё с другой точки зрения — изменяя систему внутренних координат, попытаться разобраться в природе насилия. Автор разрушает табу на неоднозначность восприятия, на множественность точек зрения, которые в итоге приближат читателя к единой Истине.

Идею Достоевского о спасении через страдание Волохов преобразует экстраординарно. Чикатило предстает вершителем воли природы и мироздания. Убийство детей становится отпуском безгрешных душ в рай, и здесь замыкается парадигма «Чикатило — поэт — творец — бог»:

Потом же, если вы поэт чудесный Духа Мирового — вы почуваете, поймете, что на свете надо-можно только десять лет на свете можно-надо жить. И, если гений вы неимоверной пробы, и самый первый друг Космической Природы, и прожили на свете целых сорок лет — тогда вас призовет сама Природа ей помогать блистать — срывать ребеночков цветы, которым десять лет, и выпускать на волю райскую их души без греха, и ждать седого малыша, что нас спасет когда-нибудь еще, круша. Христос Во Истину Воскрес — что надо Понимать¹.

Цитируемый фрагмент весьма показателен в отношении того, каким образом посредством языка совершается как освобождение, так и закрепощение. Волохов добивается особого рода результативности своих пьес, заключающейся в открытии читателю новых онтологических граней. Во-первых, драматург, используя язык, обнажает диалектику специфику своих пьес. В анализируемой драме (и в других «скандальных» пьесах Волохова) часто встречается прием выражения онтологической двойственности при совмещении в одном сложном окказиональном слове частей с взаимоисключающими или, наоборот, взаимодополняющими значениями («можно-надо», «сакрально-

¹ Там же. С. 420.

гениально», «люди-братья», «сынками-дочками-младенцами» и т. п.). В других случаях вероятен вариант следующих друг за другом лексем с диаметрально противоположными значениями («любивческой убивческой любовью» и т. п.) Это оказывает и значительное эмоциональное воздействие: бесконечное пребывание в едко-ироническом контексте, который создается за счет доведенной до абсурда сказовости, буквально изнушает читателя даже при почти нормативном словоупотреблении, характерном для рассматриваемой «второй» редакции пьесы. Стоит привести показательный фрагмент:

Но не тысячи ж сердечных ведь кровинушек родных у полсотни, сука, мною убиенных голышей. Я не Боря Годунов, не царевичей же, сука, с царства русского снимал. Не Ваня Грозный, сука, я оприченный. Не Еська, сука, Сталин я затейник массовик, с прибауткой, что бабы нарожают и еще... Везде всегда во всем — одна проблема Жесткой Власти на Руси¹.

Использование аграмматизмов, авторских неологизмов («ребеночков», «кровельющих», «советскихших» и т. п.), постоянных синтаксических инверсий — всё это становится у Волохова индивидуальным приемом. Столь же узнаваемый прием драматурга — применение маркированных букв. В случае Волохова такой принцип используется по отношению к лексике с метафизической коннотацией — то же можно заметить и в «манифесте». Все «предельные» концепты прописываются с заглавных букв («Жизнь», «Смерть», «Истина», «Дух», «Мир») в пику наименованиям преходящих явлений, по мысли драматурга («америка», к примеру, как условный знак-символ порока и бездуховности), которые начинаются со строчных букв. Также специфична субъективная авторская этимология: например, связь псевдонима «Ленин» и слова «лень» как указания на безынициативность, пассивность, созерцательность народа (только правитель исполняет приговоры, народ лишь безмолвствует, созерцает). Наконец, Волохов часто прибегает к некоему аналогу ритмизированных классических — шекспировских, гомеровских, пушкинских и др. — строк, восходящих к фольклорным источникам:

Царя не проходили одного, который философствовать себе лишь позволял, и подарить там с барского плеча жизнь Достоевскому про року, издеваясь, мог единолично? Против этого верченья против

¹ Там же. С. 414.

стрелки часовой вы не ропщите толпой? А Толстого кто из церкви выгнал из-за Власти?¹

Всё в итоге начинается с Языка. Запреты на использование языка порождают все остальные запреты. Оттого и ставит Волохов, по сути, знак равенства между лексемами «глагол» и «нож», создавая «Единый Сакральный Язык Повествования»: «...Язык — Дух, та кость, на которую зарится враг <...> единственное оружие борьбы, конечно, слова, слова, слова... и разные, но которые должны сойтись в Едином Мудром Праведном Слове от Истины»². Слову возвращается первоначальная суть: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» (Ин. 1:1).

«Язык искренен — нет ничего на свете искреннее языка» — считает драматург, — мы «лжем всегда, но оправдываем эту ложь в хорошем смысле и превращаем в правду <...> через мат»³. Мат — это проявление высшего момента Бытия, мат нелицеприятен, как настоящая правда, всегда режет глаза и слух — это самая обнаженная форма человеческого общения, правда-матка. Но «Мат стремится к самоуничтожению. <...> Через мат решив ситуацию, мат можно будет потом изъять»⁴, — утверждал Волохов еще в начале 2000-х гг. в своем манифесте.

Некоторые тезисы, которые озвучивает персонаж-Чикатило, можно сравнить с концепциями Л. Андреева или Х. Л. Борхеса о предательстве Иуды; ему предстоит высшая мера, «вышка» космических масштабов — настоящий суд его, как и всё человечество, ждет вне пределов видимого мира. И в таком понимании он, подобно Иуде, становится равным Христу, только с противоположным знаком. Иуда у Борхеса осознавал всю тяжесть греха, который брал на себя, но и подсознательно понимал, что без его поступка Сын Божий не исполнит своей миссии:

...было необходимо, чтобы в ответ на подобную жертву некий человек, представляющий всех людей, совершил равноценную жертву. Этим человеком и был Иуда Искариот. Иуда, единственный из апостолов, угадал тайную божественность и ужасную цель Иисуса⁵.

¹ Там же. С. 416.

² Диалог: Михаил Волохов, Никита Струве... С. 565.

³ Там же. С. 563, 562.

⁴ Там же. С. 563.

⁵ *Борхес Х. Л.* Проза разных лет. М., 1989. С. 118.

— Ну-ка, умный Иуда! Скажи-ка нам, кто будет первый возле Иисуса — он или я?

Но Иуда молчал, дышал тяжело и глазами жадно спрашивал о чем-то спокойно-глубокие глаза Иисуса. <...> Иисус медленно опустил взоры. И, тихо бия себя в грудь костлявым пальцем, Искарриот повторил торжественно и строго:

— Я! Я буду возле Иисуса!¹

А. и Б. Стругацкие в своем последнем романе («Отягощенные злом») идут еще дальше предшественников. Иуда у них предстает в образе слабоумного, заправленного, но любящего Спасителя человека, которому сам Иисус дает наставления о том, что нужно сделать:

Рабби говорил долго, медленно, терпеливо, повторял снова и снова одно и то же: куда он должен будет сейчас пойти, кого спросить, и когда поставят его перед спрошенным, что надо будет рассказать и что делать дальше. <...> Все было именно так, как предсказывал Рабби: похвалят, дадут денег, — и вот он уже ведет стражников. <...> Все, как предсказывал Рабби, а беда все ближе и ближе, и ничего невозможно сделать, потому что все идет, как предсказывал Рабби, а значит — правильно².

В этом, собственно, и заключен высший смысл и понятия «Кайрос», в частности, значение пребывания Чикатило на Земле, его «вышка» — реализуемая им высокая задача, поставленная высшими силами. В этом парадокс бытия, высший смысл существования по Волохову. Между тем подобные смыслы недоступны и непонятны обыденному сознанию, поскольку те, в чьих руках сосредоточены сферы влияния и ресурсы манипулятивного воздействия, акцентируют внимание на других менее важных сторонах жизни и бытия, тем самым табуируя поиск ответов на принципиальные экзистенциальные вопросы. Человечество, так или иначе, стремится избавиться от настоящего, от подлинного — от того, что возвращает к истинной природе. Абсурд через нарушение искусственных табу, на самом деле разъединяющих людей, поистине становится у Волохова «повсеместной глобальной воссоединяющей жизненной метафорой»³.

В небольшой статье невозможно охватить все особенности драмы Волохова, как и произвести разбор всех табуированных

¹ Андреев Л. Иуда Искарриот. Дневник Сатаны. Рига, 1991. С. 27.

² Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Собр. соч. 1985–1990: В 11 т. М., 2019. Т. 9. С. 179–180.

³ Диалог: Михаил Волохов, Никита Струве...

тем, которых касается драматург. Мы пока не затрагиваем интереснейших вопросов соотношения хроноса и кайроса в пьесе; других философских проблем — мнимой жизни в тоталитарных условиях, всеобщей вины и одиночества, личностного выбора, свободы выбора; отказываемся от исследования интертекстуальных аспектов творчества драматурга, его очевидных связей с классической и современной русской и зарубежной литературой, классическим и современным кинематографом (К. Дрейер, Ч. Лоутон, Л. фон Триер, М. Ханеке, А. О. Балабанов, А. ван Вармердам) и пр. Спектр проблем, поднимаемых Волоховым, неисчерпаем, но концентрируется драматург на философии смерти, глобально расширяя ракурсы ее исследования.

Таким образом, Волохов, как мы увидели, снимает запреты двух уровней:

1. Запрет на использование языка во всем многообразии его форм.

2. Запрет на обсуждение важнейших для человечества тем и проблем.

Соединяя будто бы несоединимое, Волохов предлагает читателю мыслить другими категориями, выйти из-под гнета навязанных схем мышления, попытаться мыслить глобально, широко. В итоге рушится табу на называние вещей своими именами. Автор показывает, что все запреты рано или поздно ведут к страшным последствиям. Именно запрет, а не возможность порождает насилие. Даже самые незначительные языковые запреты ведут в конечном итоге к запрету языка свободного искусства, ибо человек / читатель / зритель свободен выбирать. Волохов нарушает искусственно созданные и уже, возможно, незаметные табу, которые увеличивают взаимное отчуждение людей, отвлекая человечество от действительно страшных тем и проблем, глубже скрывая подлинное и настоящее под покровом эрзаца и ограничивая человеческое в человеке.

Наиболее явные нарушения табу, служащие, на первый взгляд, внешним целям (эпатаж аудитории, разрыв шаблонов, слом стереотипов), на глубинном уровне (когда к «шоковой терапии» читателя/зрителя подключаются механизмы абсурда) могут одновременно выявлять и прямо противоположные смыслы, за которыми просматривается не просто продолжение традиций классической драмы, но выход на глобальный уровень классической трагедии.

М. В. Загидуллина
Россия, Челябинский государственный университет

**МЕДИАЭСТЕТИЗАЦИЯ НАСИЛИЯ:
МНОЖЕСТВЕННОЕ ДИСТАНЦИРОВАНИЕ
КАК ПРИЕМ**

**(на примере фильма Ларса фон Триера
«Дом, который построил Джек»)¹**

Универсальные этические запреты, сформулированные как «десять заповедей» или их аналог в разных религиях (см., напр., Синодальный перевод Библии, Исх. 20:2–17; Брахмаджала-сутра и др.), исторически предстают как формулирование скрытых намерений и желаний, подлежащих ограничению или искоренению только ценой мощных запретов (а значит, присущих природе человека). Длительная история «эстетизации зла» в культуре (не только в искусстве, но и в религии, политике, социальных практиках) представляет собой фрагмент философии идей, связанной с поисками «нравственных императивов», обуславливающих социальность как таковую, но одновременно подтверждающей силу запрета как провокации нарушения.

С точки зрения исследования медиаэстетики (понимаемой Львом Мановичем как формы взаимодействия тела и технологии², а Томасом Митчеллом — как гибрида цифровой эпохи, создающего комплексное воздействие на все органы чувств изображением, звуком, касанием, текстом³), область этических императивов предстает как поле эксперимента по отстранению, дистанцированию с помощью различных *медиаумов* (Митчелл подчеркивает, что «теория медиа» и «теория медиаумов» принципиально различны по самому своему предмету⁴).

Медиаальность может быть рассмотрена как особый язык искусства (и само искусство во всех его формах предстает как медиум, средство сообщения). Однако, оставаясь в рамках привычного понимания медиа как средства массовой информа-

DOI: 10.31860/978-5-7609-1596-2-274-279

¹ Работа выполнена при поддержке РФФ. Научный проект № 18-18-00007 («Медиаэстетический компонент современной коммуникации»).

² Манович Л. Язык новых медиа. М., 2018.

³ Mitchell W. T. J. Foreword Media Aesthetics // Thinking Media Aesthetics Media Studies, Film Studies and the Arts. New York, 2013. P. 15–27.

⁴ Ibid. P. 15, 18.

ции, возможна разработка такого понятия, как «двойное дистанцирование»: включение в медиапродукт темы медиума как способа создания эстетической дистанции с табуированным действием, а тем самым переключение такого действия в разряд арт-практик.

Можно привести ряд примеров, где «медиумь», наоборот, используются для снятия эстетической дистанции и перевода медиума в статус актора, носителя зла (например, «Портрет» Гоголя или «Портрет Дориана Грея» Уайльда репрезентируют живопись не как медиум, но как форму «реинкарнации» жестокости). Однако в случае, например, романа Гюисманса «Наоборот» медиумы (в том числе живопись, литература) становятся именно способами эстетического дистанцирования (чтобы воспринимать насилие как искусство, следует поместить его в центр эстетического переживания¹).

В киноискусстве «эстетизирующий медиум» может стать частью сюжета, создавая эффект не только двойного, но и множественного дистанцирования: героем становится «поэт», размышляющий об «искусстве» и «служении ему», однако само искусство рассматривается именно в аспекте преодоления запретов, выхода за их границы, мешающие созданию и восприятию прекрасного.

Как уже отмечалось, запрет, который имеет этическую основу, всегда связан со скрытым желанием, то есть его задача — откликнуться на те желания, которые он маркирует как нежелательные или опасные. В определенном смысле по запрету можно судить о том, какие индивидуальные зоны психики признаются асоциальными (и — что еще важнее — запрет обнажает эти зоны, делает их видимыми). Здесь сходится понятие запрета и свободы (которая, как известно, «кончается там, где начинается свобода другого человека»).

Возвращаясь к теме «эстетизации зла», можно вспомнить «Поэтическое искусство» Н. Буало, где он говорит о том, что все ужасное и мерзкое, перемещенное в зону искусства, становится

¹ Так, в главе V романа Гюисманса дается развернутое описание «медиума» живописи (на примере сюжета «Саломей»), одновременно присутствующего (герой именно рассматривает картину) и исчезающего, устраняющего условность «отражения» истории в рисунке: «На акварели Саломея предстала более чем реальной — созданием горячим и жестоким; и была ее жизнь по-особому и грубой и тонкой, как возвышенной, так и низкой» (Гюисманс Ж.-К. Наоборот // Наоборот: Три символистских романа / Сост. В. М. Толмачев. М., 1995. С. 47.)

прекрасным¹. Искусство тем самым снимает этические запреты. Однако сами механизмы этого снятия представляют собой «темную зону», нередко неуловимую для зрителя, требующие специального исследования.

Митчелл полагает, что цифровая эпоха дает нам шанс почти физически ощущать самые разные аспекты культуры. Как только мы переходим в область медиаэстетики, где собственно реализуется понятие посредничества (медиальности) и эстетического домена, а эстетика и выполняет функцию снятия этических императивов, то актуализируется понятие дистанцирования. В определенном смысле эстетика уже есть дистанцирование, а медиаэстетика обеспечивает двойное дистанцирование. Это и способ ретрансляции на большую аудиторию, при этом «медиа» — не только технология, выводящая эстетическое в определенное материальное измерение, будь то холст и краски в живописи, музыкальные инструменты, создающие звуковые волны в музыке, но и возможность «переключения» переживаний в регистр массового потребления (отсюда российское понимание «медиа» именно как средств массовой информации).

Особое место здесь занимает «метарефлексия», когда сам творец (субъект эстетизации) переживает свое действие, отстраняясь от содержания и размышляя о законах творчества. Эта тема хорошо известна в литературе как известная «тема поэта и поэзии». Такая «метаэстетизация» и становится основой множественного дистанцирования: переключение в зону искусства дистанцирует этический императив, подключение «медиума» делает такое дистанцирование двойным, а добавление принципа публичности (массовости) создает основания для множественного дистанцирования. Зона запрета как область двух индивидуальных зон разрастается в бесконечный коридор запретов и их снятия — подобно двум зеркалам, отражающим друг друга. Киноискусство помогает нам понять, как эти инструменты работают, то есть как медиаэстетика (если под нею мы понимаем союз технологического и эстетического) позволяет это множественное дистанцирование организовать.

В одном из эпизодов фильма Ларса фон Триера «Дом, который построил Джек» (2018) герой и случайная его попутчица

¹ Ср.: «Порою на холсте дракон иль мерзкий гад / Живыми красками приковывает взгляд, / И то, что в жизни нам казалось бы ужасным, / Под кистью мастера становится прекрасным» (*Буало Н.* Поэтическое искусство / Пер. С. С. Нестеровой. М., 1937. Цит. по: URL: https://librebook.me/ars_poetica/vol2/3 (дата обращения: 10.04.2020).

оказываются в ситуации «легкого диалога» (светской беседы), ни к чему не обязывающего, когда собеседница подтрунивает над Джеком, провоцируя его. Этот эпизод решен теми методами, о которых говорит Лев Манович в «Языке новых медиа»: способами, доступными языку кино и недоступными другим искусствам. Этот особый «код» «подачи» эпизода сделан с помощью отражений в зеркалах машины, в которой едут герои. Множественное отражение, многократное дистанцирование и создает основу переключения из зоны этического и психологического в зону искусства: Джек видит лицо собеседницы уже как портрет, вписанный в раму (зеркало), и ему остается лишь «помочь» этому лицу действительно стать «портретом», что мы и видим в финале эпизода (неподвижное лицо жертвы, забрызганное кровью, постепенно растворяется, а сквозь него прорастают линии портрета кисти абстракциониста).

Непосредственно к этой части истории примыкают кадры хроники, показывающие знаменитого пианиста — по словам Джека, пытающегося объяснить свою позицию, это и есть символ искусства, чистая любовь к музыке. Для Вергилия, слушающего объяснения Джека, эпизод с пианистом остается случайным и малозначащим, и Джек «снисходительно» переключается на другой пример («попроще») — архитектуру. Он смотрит на здание как на медиум.

Объясняя готическое искусство с точки зрения архитектуры, Джек переходит к теме материала. Тело человека — материал, а резцом скульптора может быть и домкрат. Вергилий, иронизируя над объяснениями Джека и стараясь задеть рассказчика, заявляет, что он «никакой не архитектор», а лишь простой инженер. Само противопоставление «архитектурь» как сферы высокого творчества и инжиниринга как области «исполнения», «технической услуги» представляется значимым в контексте фильма, поскольку включает тему соединения собственно эстетики и технезиса.

Джек отвечает на иронию Вергилия: «А я и есть инженер». Именно в этом моменте диалога героев вопрос о дистанцировании эксплицируется: на предположение Вергилия о том, что домкрат был материалом, который «сам прыгнул и убил попутчицу», Джек уклончиво отвечает: «Искусство многолико». И этот диалог людей, которые и хотят, и не хотят понять друг друга, вскрывает смысл понятия «многоликость». Материалом становится лицо, а не домкрат, и Джек (в его представлении) пишет картину, а не убивает. Тема мизантропии, которую Ларс фон Триер протягивает через все свое творчество, перерастает в тему осознанной эстетической дегуманизации.

Главный герой совершает убийства, которые имеют для него смысл только как материал для эстетически прекрасных (в том смысле, как об этом пишет Буало) фотографий, наполненных символикой и неожиданной игрой смыслов. Здесь тела становятся именно материалом, отождествляясь то с дичью («парад добычи»), то с предметами (кошелек, сделанный самим героем из отрезанной груди одной из жертв), то со строительным материалом (дом из трупов, построенный Джеком в финальном эпизоде фильма). По сюжету фильма Джек фотографирует свои жертвы прямо на месте убийства, стремясь запечатлеть тонкий момент перехода от жизни к смерти, когда лик убитого и его тело становятся тем самым материалом, который позволяет войти в зону искусства. Возникает эффект множественного дистанцирования: делая фотографию, Джек переводит акт убийства в зону искусства, а отправляя фотографию в местную газету, он стремится свое искусство сделать публичным, распространить его — при этом всю историю мы смотрим именно в раме кино, тоже являющегося медиумом. Убийство, произошедшее в реальности, отодвигается от зрителя многократными опосредованиями, линзами, зеркалами. В одном из эпизодов Джек возвращает замороженный труп жертвы на место преступления, чтобы сделать новые фотографии, поскольку ему не понравилось то, что получилось непосредственно в момент убийства. Но по дороге он «не удержался» и убил пожилую женщину, чье тело также использовал во время своей мрачной фотосессии. И, комментируя этот эпизод, он замечает, что затея оказалась удачной: старушка «придала юмористический оттенок фотографиям», и Джек был очень доволен. Тема юмора здесь фактически выступает еще одним способом дистанцирования — она нивелирует этический запрет на убийство, становясь своеобразным ключом к самому фильму. Фильм сделан на основе юмористических кодов, и тем самым Ларс фон Триер предлагает зрителю впасть в кощунственное состояние насмешки над гуманистическими ценностями.

Отсюда и прояснение творческого поведения Ларса фон Триера, связанного с его отношением к Гитлеру и нацизму (его высказывания на Каннском фестивале в 2011 г. о Гитлере, которое привело к скандалу¹). В этом фильме он прямо отвечает

¹ См. детальный отчет о событии: *Roxborough S. Lars von Trier Admits to Being a Nazi, Understanding Hitler (Cannes 2011) // The Hollywood Reporter.* 18 May 2011. URL: <https://www.hollywoodreporter.com/news/lars-von-trier-admits-being-189747> (дата обращения: 10.04.2020).

на этот скандал, развивая, разворачивая свое высказывание о Гитлере как художнике, которым восхищается Джек: материалом теперь был не человек, но человечество. Заслонившись маской героя, режиссер отдает ему размышления о красоте массового убийства, сопоставляя это с охотой и ее жертвами, а также с эстетизацией охоты, когда на старых кинозаписях запечатлевались «парады трофеев» охотников, а жертвы — убитые животные — выкладывались в причудливые фигуры (Джек повторяет одну из таких композиций, используя тела только что убитой им матери с детьми).

В фильме используются известные техники, помогающие понять идею автора: трансформация проломленного лица попугайчицы Джека в портрет дает возможность видеть, как работает дистанцирование; теоретические пояснения Джека иллюстрируются анимацией чертежей и рисунков зданий, «уводя» зрителя от натуралистических сцен в область «чистого искусства»¹.

Если переместиться с точки зрения героя на позицию автора фильма, то преодоление запрета на убийство в изображаемом сознании героя происходит благодаря множественной медиаэстетизации: фотография дистанцирует событие убийства, заменяя его событием фотографирования, в свою очередь фотографирование рассматривается самим героем в диалоге с Вергилием как слабый инструмент передачи его эстетических потребностей, в основе которых — дегуманизация, расчеловечивание тел, превращение их в элемент общей красоты мира, которая обладает высшей функциональностью. Так создается основа для множественного дистанцирования — если вернуться к эпизоду скандала с высказыванием режиссера о Гитлере на фестивале в Каннах 2011 г., то фильм оказывается таким же медиумом, как фотография для героя этого фильма, а медиаэстетизация разрастается до уровня социальной практики преодоления запретов.

¹ Ср., например, описание кинотехник передачи эпизода явления призрака графини Германну в экранизациях «Пиковой дамы» Пушкина: *Денисенко С. В.* «Пиковая дама» в кинематографе // Все страхи мира: Нотгор в литературе и искусстве: Сб. статей. СПб.; Тверь, 2015. С. 226–232.

А. Бринтлингер

США, Государственный университет штата Огайо

**ЗАКЛЮЧЕННЫЕ В ПОИСКАХ ПРОСТРАНСТВА:
ТЭЧИНГ ШЕЙ, ИОСИФ БРОДСКИЙ
И ВНЕАХОДИМОСТЬ**

Я входил вместо дикого зверя в клетку...

И. Бродский (1980)

Во время глобальной пандемии COVID-19 по всему миру стали повторять стихи Иосифа Бродского: «Не выходи из комнаты» (1970). Как и в Советском Союзе Бродского, пятьдесят лет спустя социальные и политические условия в различных странах мира продолжают влиять на свободу действий и возможность перемещения в пространстве. Появление нового вируса добавляет условия здоровья и медицинского режима к списку факторов, влияющих на свободу индивидуумов. Коронавирус распространяется во все уголки света, и реакция на эту угрозу дает сведения о данной стране, о данном обществе, или же о специфическом слое каждого общества.

Задуматься о том, что такое жизнь и как, в каких обстоятельствах стоит ее проживать, стало в 2020 г. обычным занятием. Сидя дома, мы сталкиваемся с этим вопросом, пишем о нем, обсуждаем. И, несмотря на беспрецедентность ситуации этой глобальной пандемии, художники и те, кто думает об искусстве, как всегда в кризисные моменты, обращаются к искусству. В России, например, возник флешмоб «ИзоИзоляция» на Фейсбуке; в изоляции людям захотелось творить¹.

Связь между жизнью и искусством можно проследить в самом творчестве. Тут вспоминаются другие слова Бродского, как раз определяющие литературу: «На самом деле, литература — не о жизни (да и сама жизнь — не о жизни), а о двух категориях, более-менее о двух: о пространстве и о времени»². Наверное, можно сказать то же самое и о других видах искусства, которые волей-неволей взаимодействуют с этими бытийными категориями. Ландшафт — о пространстве. Портрет — о времени. Пьеса — о людях, которые живут в простран-

DOI: 10.31860/978-5-7609-1596-2-280-293

¹#tussenkunstenquarantaine (Rijksmuseum, Amsterdam);
#betweenartandquarantine (Getty Museum, Los Angeles); ФлешмобИзоИзоляция (Facebook).

² *Глэд Дж.* Беседы в изгнании. М., 1991. С. 123–124.

стве и во времени. Карантин имеет много общего со спектаклем: в 2020 г. мы живем в ограниченном пространстве, и время тянется. Мы играем в своем спектакле, проживаем жизнь в театре своей же жизни. Спектакль протекает в наших квартирах, в домах, на дачах, и конца его пока не видно.

Однако пространству рознь, да и время течет по-разному. Бродский о невольном затворничестве писал: «Тюрьма — недостаток пространства, возмещенный избытком времени». А как насчет преднамеренного затворничества? Крайнюю степень этого тезиса испытывал в Нью-Йорке в 1978–1979 гг. художник Тэчинг Шей (Tehching (Sam) Hsieh), который придумал «одногодную акцию»: «Пьесу *Клетка*», и построил деревянную клетку у себя дома. В этой клетке Шей добровольно провел целый год, дав обет не говорить, не читать, не писать, не слушать радио и не смотреть телевидение¹. Об этом художественном проекте критики пишут, что Тэчинг Шей «лишился всего», нарочно разыгрывая сцену «экстремальной депривации».

Вопрос о том, в своем ли уме художник, который придумывает такой сценарий, уместен. На ранней стадии своей карьеры, после периода ученических картин, Шей совершил ряд действий или перформансов, о которых сам говорит, что они грозили опасностью для жизни и ему самому казались менее об искусстве, чем о самоповреждении. Переехав в Нью Йорк в 1974 г., Шей четыре года ничего не создавал и только думал об искусстве. Вскоре он впал в депрессию, поняв, что в Соединенных Штатах без легального статуса он не имеет возможности творить и даже жить. Тут он и начал придумывать одногодные акции. Взяв свою судьбу (и художественную, и физическую) «в свои же руки», Шей как бы стал авторитетом для своего «смирного тела», тем самым разыграв сценарий из работы Мишеля Фуко, французского историка, писавшего о том, как в совре-

¹NB: В Тайване имя художника произносится «Дурчинг Шей». См. *Heathfield A., Hsieh T. Out of Now: The Lifeworks of Tehching Hsieh*. London: Live Art Development Agency and Cambridge, MA: MIT Press, 2009. С. 11. Все переводы с английского принадлежат автору статьи. One Year Performance by Sam Hsieh, 1978–1979. Другие одногодные перформансы: «Time Clock Piece» (1980–1981), «Outdoor Piece» (1981–1982), «Rope Piece» с Линдой Монтаной (1983–1984), и «No Art Piece» (1984–1985). Завершил Шей свои акции последним ратянутым перформансом: «Thirteen Year Plan» (1986–1999). См.: T. Nikki Cesare review of Tehching Hsieh: One Year Performances: Art Documents 1978–1999, by Tehching Hsieh and Steven Shaviro // *The Drama Review* 54.3 (Fall 2010). P. 176–178.

менном обществе авторитет стремится исправить индивидуума¹. Ситуация с Тэчингом Шеем одновременно подходит на исправительный режим и отличается от него, поскольку его художественная акция выходит из столкновения с авторитетом, но и является его же собственным творческим актом. Шей понял, что ранние пьесы в Тайване были разрушительными актами, суицидными. Одногодные акции в США, по его замыслу, должны были стать «медленными суицидами», которые имели бы «конструктивные» аспекты². Это и есть еще одно значение понятия «жизнь»: мы живем и медленно приближаемся к своей смерти. (Иногда, конечно, не так уж медленно.)

Что происходит в голове субъекта, который живет в замкнутом пространстве? Несмотря на то, что обычно заключение — особенно одиночное — воспринимается как наказание, можно также говорить о некоей свободе, которая приходит в заключение, даже в принудительном заключении. Неожиданно в недавние недели люди по всему миру начали принимать участие в огромном эксперименте #оставайсядома в связи с мировой пандемией. Стало еще интереснее писать эту статью.

Идея запрета в ней заключается в слове ПРОСТРАНСТВО, которое даже с прилагательным «замкнутое» включает в себе значение ПРОСТОР. На материале художественных перформансов Тэчинга Шейя, особенно «Пьесы *Клетка*», мы рассуждаем о том, что такое лишение свободы; как в этих условиях можно воспользоваться избытком времени; и насколько концепт «свобода» связан с «простором». Связь с *внеаходимостью* в том значении, которое ей дает Алексей Юрчак, тоже важна³. «*Перформативный сдвиг*», как пишет Юрчак, способствует тому, что человек «продолжает жить *внутри* системы, но становится для нее как бы *невидимым*, оказывается *вне* ее поля зрения»⁴. Шей, который жил в Нью-Йорке и внутри, и вне системы одновременно, действительно был невидимым для нее. В своей же клетке он оставался один, однако имел партнера, который к нему ежедневно приходил и видел его; вместе с тем Шей был одновременно и вне художественной системы города,

¹Имеются в виду «Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы» (1975). «История безумия в классическую эпоху» (1964) и «Рождение клиники» (1963) также имеют отношение к такого рода искусству, который сыграл Шей.

²Heathfield A., Hsieh T. Out of Now. P. 324.

³См.: Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось: Последнее советское поколение. М.: НЛО, 2014. Особенно гл. 4.

⁴Там же. С. 264.

и частью ее, особенно в «публичные дни» его «выставки» в клетке.

Художник часто оказывается *вне*, и в заключении он обычно выпадает из общества. Однако свободный художник отвечает только сам себе. Почему он себя связывает разными ограничениями, в том числе и во времени и в пространстве? Насколько жизнь походит на «пожизненное заключение», как говорил Шей?¹

Тэчинг Шей: одногодные акции

Одногодные художественные акции в жанре перформанса Тэчинга Шея дают нам интереснейший материал для обсуждения вопроса о свободе и заключении, об изоляции и возможности межчеловеческих отношений. В течение пяти лет Шей разыгрывал пять «акций», две из которых нас особенно будут интересовать: «Пьеса *Клетка*» (1978–1979) и «Пьеса *На улице*» (1981–1982). Если первая включает в себя два параметра, две категории: пространство (камера) и время (год), то вторая также длилась год, однако проходила не в замкнутом, а в абсолютно лишенном границ пространстве. Она нам послужит обратным примером замкнутого пространства, как вариант опыта внаходимости «под открытым небом». Но об этом чуть ниже.

Иммигрант-нелегал в Соединенных Штатах в семидесятые годы, Тэчинг Шей не имел права войти в общество: не мог легально занимать рабочее место, не мог принимать участие в общественных процессах, в выборах, он «не присутствовал» в налоговой системе, в пенсионной системе². Он был вне системы, не имел возможности к ней подключиться. Однако будучи художником в жанре перформанса, Шей придумал себе «работу» в виде этих одногодных акций, разрешение на которые ему не надо было спрашивать ни в каких инстанциях. Как пишет критик: «Представляя уединение тела (в акции *Клетка*), он изучал лимиты социальной и политической изоляции, которые в то время отражали его нелегальный иммиграционный статус»³. Идентичность Шея была *граничная*, на границе, и по-

¹«Premise: life as a life sentence» (Heathfield A., Hsieh T. Out of Now. P. 324).

²В 1988 г. была амнистия, и Шей смог получить легальный статус.

³Garioian Charles R. Performing a Pedagogy of Endurance // Teacher Education Quarterly 29.4 (Fall 2002) P. 164.

этому постоянно напоминала ему о «временном характере» этой идентичности¹.

Что такое социальная и политическая изоляция, если не *внезаходимость*? Поэтому думая о художественной и жизненной практике Шея, хочется иметь в виду опыт Бродского, и не только в ссылке на севере. Как писал Сергей Довлатов:

Бродский создал неслыханную (в то время) модель поведения. Он жил не в пролетарском государстве, а в монастыре собственного духа. Он не боролся с режимом. Он его не замечал².

Эта модель, этот собственно художественный подход к жизни и реальности выглядит как перформанс, как длительный перформанс или же акция в несколько лет. Шей иначе думал о режиме, в котором он находился, однако результат был схожим: он должен был найти место и время, где он мог жить, своего рода «монастырь собственного духа». Как он говорил: «Я думаю об искусстве как о борьбе в жизни, а я внутри нее»³.



¹Там же. Р. 164.

²Довлатов С. Ремесло. Избранные произведения: В 3 т. СПб., 1993. Т. 2.

³Heathfield A., Hsieh T. Out of Now. P. 326.

Вненаходимость внутри: «Пьеса Клетка» (1978–1979)

Первая акция Шей, о которой пойдет речь, имеет сходство с жанром «искусства *выносливости*»¹. Критики пишут об «эстетике длительности» и «понятии временности» такой эстетики, а также о близости ее к концептуализму: Шей хотел «сделать объект искусства из самого процесса мышления об искусстве»². Для этой акции Шей написал «заявление художника» в котором объяснил параметры своего перформанса. «Пьеса Клетка» («The Cage Piece») также иногда приводится как «Пьеса Келья» («The Cell Piece»).

В 1978 г. Шей построил из толстых палок натуральную клетку у себя в квартире и там закрылся на год. Об этом перформансе он говорил, что это был «способ сотворить форму, чтобы выразить то, как я себя чувствовал <...> я был затворником в своей же студии (мастерской) и ощущал свою изоляцию»³. Сам пошел на изоляцию, сам придумал для нее все обстоятельства и потом жил ею.

В заявлении⁴ он писал:

Я, СЭМ ШЕЙ, собираюсь совершать одногодный перформанс, начало которому намечается 30 сентября 1978 г.

Затворю себя в мастерской в одиночном заключении внутри кельи размером 3.5 м x 2.74 м x 2.44 м [11'6" x 9' x 8"].

Не буду ни разговаривать, ни читать, ни писать, ни слушать радио, ни смотреть телевизор, пока я не выйду 29 сентября 1979 г.

Буду иметь еду каждый день.

Мой друг, Ченг Уэй Куонг, будет способствовать этому перформансу тем, что ответит за мою еду, одежду и отходы¹.

¹См. обзор: «Endurance Art» (photos and artists' statements) // *Performing Arts Journal* 18.3 (September 1996). P. 66–70. Здесь же описываются и документируются акции типа «Пьеса *Во след*» (Following Piece, Vito Acconci, various durations, New York City, October, 3–25, 1969), в которой художник выбирал человека и следил за ним, пока тот не входил в какое-нибудь помещение: контору, место работы, дом, и т. п. P. 68.

²Heathfield A., Hsieh T. Out of Now. P. 13–14, 319.

³Цитируется по: *Frazer W. Alien Duration: Tehching Hsieh, 1978–1999* // *Art Journal* (Fall 2006) 65.3. P. 9. «Studio» можно перевести как «мастерская» или «однокомнатная квартира», однако Шей жил в лофте и сдал часть его, чтобы выжить материально без доходов во время акции (Ward, 10). Поэтому здесь можно говорить о лофте или о студии-мастерской.

⁴Hsieh T. Cell for «One Year Performance», original piece September 30, 1978 — September 20, 1979. 2009. URL: http://www.Artstor.library-artstor-org.proxy.lib.ohio-state.edu/asset/LARRY_QUALLS_10313559204 (дата обращения: 10.04.2020).

Стоит отметить, что этим заявлением Шей не только регламентирует свои действия в течение года, но и «обязывает своего друга» этим проектом². То есть, придумав акцию самоизоляции, он все равно подключает другого человека, не остается сам по себе. Как пишет Адриан Хитфильд:

Перформанс изоляции Шея тонко заявляет о себе как основанном на дружбе и выходящем из материальной и биологической зависимости. <...> Это братство <...> есть одновременно рабство, поскольку видимо стесненный субъект сковывает другого своими телесными нуждами, тогда как видимо свободный субъект принужден заниматься основной жизненной поддержкой и обслуживанием самого низкого уровня (поставщик еды, прачка, служитель уборной)³.

Стоит также обратить внимание на календарь-афишу этой художественной акции, по которой видно расписание перформанса как выставки⁴. На календаре отмечаются даты: открытие перформанса в 18 ч. 30.06.78, закрытие перформанса в 18 ч. 29.06.79, даты, время, когда перформанс «открыт для публики с 11 ч. по 17 ч.».

То есть одногодная акция самоизоляции включает в себя не только друга, который помогает/обслуживает художника, но и зрителя, который имеет право приходить на перформанс, как в зоопарк. И друг-помощник-прислуга, и зритель являются свидетелями и сотворцами этого перформанса. Такие перформансы, как пишет критик, «испытывают — физически, эмоционально и психологически — не только художника, но и зрителя», и этим они отличаются от привычного концептуализма.⁵

¹Performing Arts Journal. P. 68. Видимо, в связи со своим иммиграционным статусом, Шей использовал имя «Сэм», чтобы оно не совпало с его легальным именем. Непонятно, насколько это было юридически нужным или полезным подходом.

²Ward F. Указ. соч. P. 10.

³Heathfield A., Hsieh T. Out of Now. C. 29.

⁴На выставках об акции Шея, как наприм.: «Confinement. Politics of Space and Bodies» // Contemporary Arts Center, Cincinnati, Ohio 22.11.2019. До 01.03.2020 висят на стенах фотографии Шея в его клетке и репродукция афиши о перформансе.

⁵Heathfield A., Hsieh T. Out of Now. P. 16.



Действие о «затворничестве» одновременно становится действием не об «изоляции», не об «экстремальной депривации», а о том, как человек, *добровольно* лишившись индивидуальной воли, становится и зверем, и предметом искусства, и курьезом, на который можно приходиться смотреть. «В те девятнадцать [выставочных] дней, я преподносил свою изоляцию публике,

пока я одновременно сохранял ее [изоляции] качество для себя», — объяснил Шей.¹

По-русски этот перформанс можно назвать по-разному: под словом *клетка* подразумевается место для домашней птицы, например, или зверя в зоопарке, *камера* же наводит мысль о тюрьме, о заключении, а *келья* напоминает о затворнике-монахе². Однако в художественную идею Шея входят все три понятия: поставив своего рода спектакль в своем (не совсем) одиночном заключении, он себя закрыл, как будто отсиживает срок; вел отшельнический образ жизни, как монах; и подвергался надзору со стороны публики и своего друга-помощника.

Здесь можно опять вспомнить Фуко, который в «Истории безумия» описывает подобные случаи прихода публики для просмотра безумных пациентов-узников. Физически Шей себя затворил, как умалишенного или уголовника, однако приглашая зрителей, он разыгрывал сцену и вроде бы оставил за собой контроль над ситуацией, одновременно отдавая тот же контроль в чужие руки (или глаза). Это и клетка, и камера, и келья. Это и зона принуждения, и зона творчества; разговор о самоизоляции и о молчании, а также о том, как можно громко говорить об общественных проблемах и законодательных вопросах (в том числе и о правах граждан, мигрантов и иммигрантов), не сказав ни слова. «Я нуждался в своем заключенном теле, — пояснил Шей, — чтобы исполнять эту работу, пока одновременно мой ум, отделенный от заключения, имел возможность думать, идти вперед. Я также свободен в клетке, как и вне ее. Моя работа состоит в том, что я сосредоточиваюсь на свободе мышления и на том, как время течет»³.

В 2019 г. куратор Валентин Уманский вспомнил о перформансе Шея «Пьеса *Клетка*» и включил его в выставку под названием «Заключение: Политика пространства и тел», которая проходила в Центре современного искусства в г. Цинцинати. Уманский пишет:

¹Там же. Р. 327. Художник Марина Адамович удивляется, что Шей «не взаимодействует с публикой. Ему даже не нужно, чтобы она там была, пока он творит. С другой стороны, ему очень важна тщательная документация, ежеминутно или ежечасно доказывая отсутствующим зрителям, что он действительно творит. Так что косвенно ему публика очень важна. Он нуждается в доказательстве» (Heathfield A., Hsieh T. Out of Now. P. 352).

² Также проблемны и другие выражения в заявлении. Например, «буду иметь еду» звучит странно не только на русском языке.

³Heathfield A., Hsieh T. Out of Now. P. 328.

В то время, когда ждем расширения прав и вольных передвижений в пространстве, заметно, как новый режим мысли и мобильности опровергает отвоеванные свободы. К идее о заключении, раскрывающемся как в физическом, так и в умственном измерениях, подходят художники, которые все представляют творчество как безопасное пространство, однако остаются обеспокоенными институциональными структурами подчинения¹.

Для этой выставки перформанс Шея и документация о нем являлись «историческими прецедентами в мастерской». Уманский хотел показать, насколько в 1960–1970-е гг. художники стремились взять под свой артистический контроль факторы, которые влияли на столкновение между художником и зрителем, на местонахождение художника во время перформанса, и на отношение самого художника к своему творчеству². Опыты Тэчинга Шея, действительно, поднимают вопросы о том, что такое «безопасное пространство» и как в нем истекает время. В своей пьесе Шей «старался соединить искусство и жизнь во времени и существовать в этом как в процессе»³. Художник находился *в* процессе, *внутри* процесса, *вне* процесса и *над* процессом. Он его создал и жил им в течение года, оставляя следы в виде ежедневных пометок на стене, фотографий, плакатов, юридических документов и, конечно, рецензий и реакций других художников, искусствоведов и журналистов⁴.

Внезаходимость *снаружи*: «Пьеса *На улице*» (1981–1982)

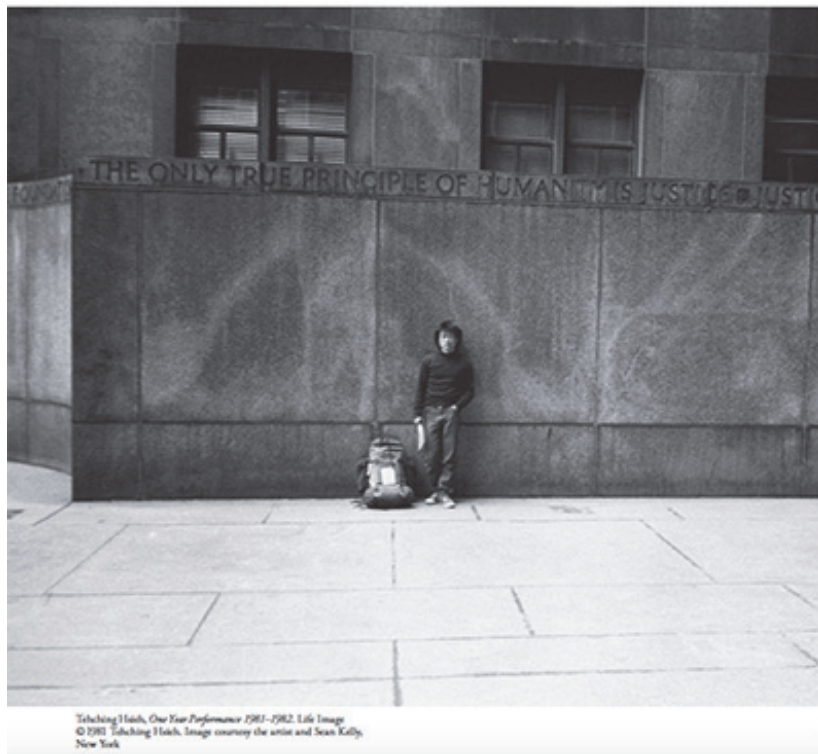
Два года спустя, в 1981–1982 гг., Шей совершил кардинально противоположную акцию. В этот раз он решил проживать вне всяких помещений, дав обет, что он «будет жить целый год на улице, не заходя ни в здание, ни в метро, ни в поезд, ни в машину, ни в самолет, ни на катер, ни в пещеру, ни в

¹ *Umansky V. A Cell and Three Pillars //Brochure, Confinement: Politics of Space and Bodies, cincusac.org.*

² На этой выставке в Цинцинати рядом с репрезентацией акции Шея выставлялись работы Ирвинга Пенна, Брюса Наумана, Нэнси Брукс Броди, и Грациелы Игурбиде. См.: URL: <https://www.contemporaryartscenter.org/exhibitions/2019/11/confinement-politics-of-space-and-bodies> (дата обращения: 20.04.2020).

³ *Heathfield A., Hsieh T. Out of Now. P. 327.*

⁴ См.: *Heathfield A., Hsieh T. Out of Now. P. 65–100. О «Пьесе *На улице*» см. документацию: P. 160–228.*



палатку»¹. Этот перечень «внутренних мест» больше говорит о способах передвижения в пространстве, нежели о местах приюта или пристанища, что достаточно интересно. Почему, думая о том, что не будет искать крова в течение года, Шей больше всего обратил внимание на средства передвижения?

В «Пьесе *Клетка*», Шей нарочно жил «внутри себя»: в ограниченном пространстве, ему не нужно было думать о кровле, о стенах, о погоде, тем более о средствах передвижений. Он ведь нигуда не выезжал, а только ходил пешком.

Чтобы сделать помещение внутри клетки больше, я относился к углу, где у меня стояла кровать, как к «дому», а к остальным трем углам как к «на улице». Я делал прогулки «на улице» и потом возвращался «домой».

¹Ward F. Указ. соч. С. 6.

Считая свою работу внутри клетки «мышлением», он и размышлял, неважно о чем¹. «Пьеса *На улице*» имела совершенно другой характер. Будучи на улицах Нью Йорка, Шей шагал по городу и тщательно отмечал на картах, где он бывал и чем занимался: где обедал, где спал, где испражнялся. На улице Шей, конечно, имел больше возможностей, чем у себя в квартире, контактировать с людьми, знакомыми и незнакомыми, с заурядными гражданами и с представителями городских властей. Однако его не видели *специально*, не приходили смотреть на него, как на зверя в зоопарке или на пациента в больнице Бедлам, и поскольку Нью-Йорк, как и все большие города, имеет свою популяцию бомжей, на него не обращали внимание. В «Пьесе *Клетка*» Шей «через свое воображение расширял стесненное, узкое место»² и принял достаточно необычный для современного общества вид отшельника, а в «Пьесе *На улице*» он походил на тысячи жителей города и не особенно выделялся.

Если верить Чарлзу Гарояну, время «одногодных перформансов» Шей проводил как беглец, непрерывно в поисках приюта, убежища, на постоянно меняющейся почве. Как иммигрант-нелегал, Шей «понимал географические и геополитические обстоятельства своего беглого тела (*fugitive body*)»³. Для нас, сегодняшних, эти два перформанса (год, не выходя на улицу и не имея физического контакта с другими людьми, и год, не входя в помещение, изоляция и бездомье) являются экстремальными ситуациями, специально созданными для максимальной *внезапности*. Мы, которые проводили много дней, недель и месяцев подряд в 2020 г. внутри своего местожительства, с трудом себе представляем, какого рода свободу Шей нашел в своих акциях. Однако, как известно, свобода не всегда зависит от физического состояния человека.

Еще будучи в Тайване, я попал под влияние духа Просвещения и нашел вдохновение в русской литературе. [...] Влияли на меня Достоевский, Кафка, Ницше, Сизиф, современное искусство и моя мать. Я интересовался философским мышлением: как себя развивать, как задаваться вопросом: «Что для меня обозначает жизнь?»⁴

Этим вопросом Шей еще поднимал целый ряд вопросов: о значении тела (и беглого, и не беглого); о пространстве, огра-

¹ Heathfield A., Hsieh T. Out of Now. P. 327.

² Там же. P. 330.

³ Garoian Ch. R., Указ. соч. P. 164.

⁴ Heathfield A., Hsieh T. Out of Now. P. 324.

ниченном и неограниченном; о времени и как оно истекает в жизни индивидуума. Здесь мы рассмотрели только два из опытов Шей: изоляцию и бездомье. Сам художник их уже не видит без связи с другими «одногодными акциями», каждая из которых раскрывает отдельную грань существования во времени и в пространстве. Хотя можно, конечно, рассматривать такие «одногодные акции» в некоей параллели с духовно-телесными практиками, присущими религиям (типа буддизм, христианство), сам Шей не призывал ни к каким определенным религиям или практикам. Через телесные испытания, придуманные им самым, он искал знаний о физическом теле и о жизни как о борьбе, и в своих интервью о поисках выхода в высшие сферы он ничего не говорит.

Искусство и жизнь совпадали почти полностью в перформансах художника в жанре «искусства *выносливости*». С одной стороны, Шей был уверен, что отличает жизнь от искусства¹, однако, с другой стороны, он жил внутри своего искусства, интересовался именно тем, до чего он сам доходил во время акции. Его занимал именно опыт: он придумывал одногодные акции как эксперимент над собой, над своим телом и духом. Поэтому мы можем предполагать, что эти одногодные перформансы не особенно рассчитаны на другого. Доказательством тому являются еще две акции Шей: год без искусства (1985–1986)² и его тринадцатилетний план «творить искусство и не выставлять его публично» с 31.12.1986 по 31.12.1999. В конце этой акции Шей заявил 01.01. 2000: «Я остался жив»³.

¹ «I don't blur art with life» («Я не смазываю грань между искусством и жизнью»). Шей цитируется по изд.: *De Jongh K. Art/Life: A Conversation with Tehching Hsieh // C Magazine 105 (Spring 2010). P. 4.*

² *Heathfield A., Hsieh T. Out of Now. P. 295–298.* Заявление Шей: «Я не творю ИСКУССТВО, не говорю ИСКУССТВО, не вижу ИСКУССТВО, не читаю ИСКУССТВО, не хожу в галереи ИСКУССТВА или музеи ИСКУССТВА в течение одного года. Я просто иду в жизни» (Там же. P. 296).

³ *Heathfield A., Hsieh T. Out of Now. P. 315.* В разделе «Lifeworks» одногодные и тринадцатилетние акции Шей представлены документацией в виде заявлений, фотографий, плакатов, карт. Каждому году «без выставления искусства» выделяется белый лист, отмеченный годом черными цифрами, например: 1987–1988 (см. Там же. P. 299–315).

Перформанс — жанр, отмеченный склонностью именно к автобиографическому материалу¹. В русском языке существует еще понятие «жизнетворчество». Во время своих одногодных акций Шей как бы выпадал из жизни, занимаясь только своим концептуальным искусством, хотя в сами пьесы были включены ежедневные жизненные действия, типа сон, еда, отправление других физических нужд. Часто рассматривают его перформансы в связи с легитимирующими категориями: документы, контракты, законы и правила. Систематичность его перформансов походит на бюрократические нормы, однако главный герой — он сам. Это не роль, которую он берет на себя, как, например, актеры и непрофессионалы, которые принимали участие в многосерийном художественном фильме «Дау» Ильи Хржановского (2019) и которым приходилось жить по легенде, им предложенной. Шей являлся и выдумщиком, и исполнителем своих акций и всегда оставался самим собой, пока они проходили.

В неотправленном письме Л. И. Брежневу Иосиф Бродский писал: «Условия существования слишком тяжелы, чтобы их еще усложнять»². Специфическое жизнетворчество Течинга Шея состояло в том, чтобы узнавать о себе, о времени, о пространстве именно через усложнение условий. В этих своих опытах он неоднократно и осознанно переходил границы табу.

¹ *Jill J. Tehching Hsieh: Art's Willing Captive // Art in America* (September 2001) P. 140.

² Письмо (неотправленное) И. Бродского Л. Брежневу от 04.06.1972 URL: <http://www.izbrannoe.com/news/mysl/pismo-brodskogo-brezhnevu/> (дата обращения: 9.12.2016).

А. М. Сердюк
*Россия, Национальный исследовательский
Томский государственный университет*

**«МЫ ВОСПИТАНЫ В КУЛЬТУРЕ НЕНАВИСТИ
И НЕПРИЯЗНИ»: СТАТУС ЗАПРЕТА
В СОВРЕМЕННОМ СТЕНДАПЕ
(НА МАТЕРИАЛЕ «НОВОГО ЧАСА ШУТОК»
А. ДОЛГОПолова)**

На сегодняшний день существует множество различных определений понятия стендап (англ. stand-up), авторами которых выступают как исследователи, так и сами комики. В наиболее общем виде стендап можно определить как жанр эстрадной комедии, сольное выступление комика с юмористическим монологом. Такой монолог, несмотря на свою комедийную природу, представляет собой не только и не столько последовательность шуток, сколько глубоко личное, персонифицированное высказывание, затрагивающее темы, значимые в равной степени как для самого комика, так и для его аудитории — в противном случае невозможно рассчитывать на успех. Такое высказывание чаще всего оказывается спорным и вызывающим, идущим вразрез с общепринятыми нормами публичного выступления, как по форме, за счет использования обценной и сниженной лексики, так и по содержанию, благодаря обращению к темам-табу различного рода и степени табуированности.

Запретные темы становятся характерным элементом стендапа уже на начальных этапах его развития и по сей день не теряют своей значимости для жанра¹. Деконструкция разного рода запретов приобретает особое значение в период расцвета стендапа, в 1960–1970-х гг., совпавший с зарождением и развитием в искусстве и общественной мысли постмодернистских тенденций. К этому времени стендап выходит из «подполья» на телеэкраны и становится привычной частью вечерних ток-шоу, но, тем не менее, сохраняет свою андеграундную природу и нередко становится платформой для контркультурных заявлений.

DOI: 10.31860/978-5-7609-1596-2-294-300

¹ См.: Schwarz J. Linguistic aspects of verbal humor in stand-up comedy: Doctoral (PhD) thesis / J. Schwarz. Universität des Saarlandes, 2009. P. 19–20.

Однако деконструкция запретов, высвечивая их конвенциональность, отнюдь не освобождает от них. На руинах традиционно сложившейся системы табу, стихийно или намеренно, неизбежно выстраивается новая, открывающая новое понимание нормы или даже лежащая в основу кардинально новой этики. Особенно отчетливо этот процесс просматривается в условиях современности, со свойственным ей метамодерным мировидением, ознаменованным новой искренностью, в рамках которого значимость постмодернистского «запрета на запреты» утрачивает свою актуальность, а понимание и сущность запрета качественно трансформируется.

Такой процесс наблюдается и в «Новом часе шуток» (2019) Александра Долгополова¹. В нем комик непрерывно обращается к традиционно табуированным темам смерти, секса, негативно девиантного поведения, насилия, политики и религии, нарушая и разрушая связанные с ними запреты. Тем не менее, контекст его творчества и отдельные элементы рассматриваемого монолога демонстрируют, что деконструкция привычных запретов здесь не является самоцелью: комик посягает на субстанциональные границы общества, на самую его суть.

В интервью, поводом которому послужило решение Долгополова покинуть страну после проверки, начавшейся по факту жалобы, направленной на него в январе 2020 г. из-за шуток на религиозную тему, комик заявляет: «Это моя позиция — у меня есть право шутить обо всем, о чем я захочу»², — провозглашая, таким образом, на первый взгляд принципиально полную свободу своего творчества. Однако, во-первых, здесь же он продолжает: «Религия насаждается, и ты чувствуешь на себе насилие со стороны государства, которое прикрывается религией, и это тем более дает тебе право шутить об этом, как ты захочешь»³ — т. е. обращение к табуированной теме происходит не по чистой инициативе комика, но становится ответом на «насилие» власти, насаждающей определенный дискурс, инструментом выражения собственной позиции. Во-вторых, кроме того, ограничение содержится и в самом этом тезисе — ограничение желанием комика; возникает элемент автоцензуры,

¹ Долгополов А. Новый час шуток. [Видео]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=V00IU6ykMr8> (дата обращения: 23.04.2020). В дальнейшем цитаты из выступления приведены в тексте по этому источнику с указанием временного кода.

² Вачедин Д. Долгополов: Верующие были ущемлены, а теперь стали угнетателями // DW. 2020. URL: <https://goo.su/1KqH> (дата обращения: 23.04.2020).

³ Там же.

важной для жанра в целом, а также подчиненности комедийной составляющей монолога прагматическим установкам его автора.

Вспоминая о детстве, Долгополов говорит: «Я был обычным ребенком, воспитанным в культуре силы. <...> Я чувствовал, как будто эти ценности патриархальные, они мне не близки, они мешают мне»¹. Со временем это осознание собственной отделенности от доминирующей на сегодняшний день в российском обществе парадигмы только усиливалось и в результате прямо повлияло на его творчество:

Одна из моих позиций, почему я занимаюсь комедией, — это потому что я хотел бы, чтобы такие люди, как я, <...> чтобы эта ролевая модель перестала считаться неприемлемой в нашем обществе. <...> Общество настолько повинистическое, что оно не оставляет выбора ни мужчинам, ни женщинам, свободы выбора, как они хотят себя вести².

Это общество построено на четких бинарных оппозициях, ясных представлениях о своем и чужом, правильном и неправильном. В этих условиях все, что выходит за границы своего, правильного, определяемого как норма, оказывается под запретом, нарушение которого тем или иным способом актуализирует закрепленные в обществе практики устыжения. Как отмечает Е. Б. Хитрук, эталоном человека в таком контексте предстает «разумный, активный мужской субъект» — богатый, белый, гетеросексуальный мужчина³. Борьба с андроцентризмом, гетеросексизмом и прочими аналогичными установками и продвижение новой, более подвижной, открытой и толерантной нормы становятся ключевыми элементами творчества Долгополова:

Комедия — это как будто бы способ объясниться перед людьми: «Эй, посмотрите, я нормальный. Посмотрите, да, посмейтесь надо мной, это, на самом деле, ничего страшного»⁴.

¹ Долгополов — депрессия, политика, секс втроем / вДудь. [Видео]. 22:46. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=mZjOHXZuRPM> (дата обращения: 23.04.2020).

² Там же. 26:41.

³ Хитрук Е. Б. Практики устыжения в социальном дискурсе // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 384. С. 53.

⁴ Долгополов — депрессия, политика, секс втроем. 28:02.

В числе основных функций стендапа западные исследователи называют функции социального комментария и социальной медиации. О последней подробно пишет Л. Минтц¹. Возможность выполнять функцию третьей стороны в разрешении конфликта исследователь объясняет исторически сложившейся особенностью фигуры комика, который, по его мнению, всегда осознавался как «дефектный», в некотором роде неполноценный — Другой, — что давало ему право на определенную маргинальность поведения, суждений и свободу выражения последних. Аналогичную оценку роли комика в истории культуры дал С. Грант, специалист в области исполнительских искусств, в одном из выпусков тематического подкаста о комедии «Laughing Dead»². Он охарактеризовал комика как «отброс общества» (ориг. *social scum*), «социального прокаженного» (ориг. *social leper*), наделив его теми же функциями, что и Минтц. Категория комического вообще среди прочего способна отражать и акцентировать противоречия общественной жизни и недостатки людей, и ее проявления могут являться специфической формой их критики. Стендап, как особая форма комического, выполняет эту же функцию. Одна из его задач — продемонстрировать обществу его недостатки. В этом контексте трансгрессивная природа комика и связанные с ней функции позволяют ему способствовать как разрешению, так и эскалации социальных конфликтов.

В своем стендапе Долгополов, как представляется, реализует обе эти возможности. С одной стороны, нарушая установленные обществом запреты на инаковость, девальвируя их, он как бы вступает в прямую конфронтацию с ним. С другой стороны, в то же время, новые запреты, в имплицитной форме вводимые в монологе, становятся частью позитивной программы выхода к качественно новому дискурсу. Стоит отметить, что в обоих случаях, комик здесь, несмотря на свою имманентную отделенность, оказывается не одинок, находя поддержку в своей целевой аудитории — представителях групп, которые в традиционном бинарном делении общества оказываются не в приоритете. Настроения, присущие этим группам сегодня, с одной стороны, порождают идеи, выражаемые Долгополовым,

¹ *Mintz L. E.* Standup Comedy as Social and Cultural Mediation. *American Quarterly* // Special Issue: American Humor. 1985. 1 (37). P. 71–80.

² *Shah S., Grant S., Stokes P.* Comedy is too serious to be funny [Podcast] // *Laughing dead*. 2016. URL: <http://www.abc.net.au/radio/programs/laughingdead/comedy-is-too-serious-to-be-funny/7949736> (access date: 18.04.2020).

с другой, становятся своего рода «встречным течением», необходимым для развития и укоренения новой нормы.

Для образа Долгополова, как, впрочем, и для жанра в целом, характерна установка на искренность, исповедальность, создание доверительных отношений между комиком и аудиторией за счет открытой демонстрации чувств и эмоций («Людам плевать на то, как ты себя чувствуешь, в большинстве своем, и меня это расстраивает» [7:07]. «Но я согласен, что это сложно — уважать людей. Мы воспитаны в культуре ненависти и неприязни» [34:32]). Аудитория способна открыто демонстрировать свою реакцию на то или иное высказывание (одобрение или неодобрение, согласие или несогласие и т. д.), а также вступать с комиком в прямой контакт и даже влиять на содержание и структуру выступления. Тем не менее, чаще реакция публики раскрывается в долгосрочной перспективе: в рефлексии зрителя, на комментариях и обсуждениях. Так формальный монолог обретает черты диалога, и находящийся на сцене оратор становится одним из собеседников¹. Статус комика как носителя некоей истины, исходя из которой он «осмеивает» или «высмеивает» действительность, снижается до одного из ее соискателей. Однако в то же время само пространственное положение комика — на сцене или на некотором возвышении, под направленным светом — и его привилегия на высказывание делает его не просто «одним из», но «первым среди равных». В «Новом часе шуток» Долгополов, кроме того, активно вводит в структуру выступления метадискурсивные маркеры, подчеркивая тем самым свое отличие от аудитории, положение «профессионала» («Я понимаю, что вы не занимаетесь комедией профессионально и для вас это странно» [19:42] «“Так вот, что она имела в виду! Как интересно!” ...,² я этот ход, ... Вас обвели, как детей, а вы и рады, ... Вы думаете, шутка про Василису Володину в блоке про, ..., политику? Шутка про Василису Володину — случайно?» [27:50]). В результате, актуализируется ораторский характер выступления, становится возможным и оправданным стремление донести собственную позицию, в случае Долгополова направленную на разрушение сложившейся нормы.

¹ Brodie I. B. Stand-up Comedy as a Genre of Intimacy // *Ethnologies*. 2008. 2 (30). P. 153–180. DOI: 10.7202/019950ar

² Здесь и далее ненормативная лексика, не имеющая принципиального иллюстративного значения, в примерах заменяется многоточием.

В обществе, построенном на бинарных оппозициях, нормальный субъект создается посредством «дискурса нормы», а противоположный ему queer-субъект — посредством «дискурса стыда»¹, т. е. устыжения, противопоставления субъекту нормальному, маркирования его как «чуждого». Важно понимать, что это процесс именно создания, а не называния идентичности:

Создается иллюзия того, что дискурс обнаруживает индивида, имеющего queer-идентичность, в то время как дискурс посредством устыжения, «заклочения в чулан» сам создает queer-субъекта, навязывая ему его аномальность в качестве организующего принципа»².

Деконструируя в своем монологе классическую дихотомию «мужское — женское» посредством нарушения запрета на неподобающее, несвойственное мужчине поведение, Долгополов не только задает новую парадигму восприятия нормы, в рамках которой любая дискриминация оказывается неприемлемой, но и создает качественно новую «нормальность» саму по себе.

Помимо прямого выражения неприятия гомофобии и мизогинии («Господи, отстаньте от геев» [14:30], «...я знаю, что у женщин в нашем обществе проблемы с тем, как общество к ним относится, женщинам не достает уважения...» [31:32] и т.д.), новые установки выражаются при помощи структур, в основе которых оказывается переосмысление того или иного социального запрета. Задающие норму практики устыжения, основанные на таких запретах, при этом либо подчеркнута игнорируются и преодолеваются («Когда мы познакомились, оказалось, что моя жена бисексуальна. Это означает, что ей нравятся не только мужчины, но и я» [28:52]), либо обращаются против носителей традиционной нормы (пародийное изображение типично маскулинного поведения [29:18]). Деконструкция нормы на комедийном, смеховом уровне, непосредственно в шутках, подкрепляется ее деконструкцией и на уровне серьезном, в «исповедальных» элементах монолога, а «дискурс нормы» и «дискурс стыда» как бы меняются местами.

Следует отметить, что, деконструируя систему запретов и связанных с ними норм, Долгополов не исключает себя из числа людей, подверженных ее влиянию. Более того, именно осознание собственной включенности в эту систему оказывает

¹ Хитрук Е. Б. Практики устыжения в социальном дискурсе. С. 53.

² Там же. С. 54.

ся продуктивным, становится первым шагом к изменениям («...если бы я об этом не сказал, это бы не значило, что я не думаю так в глубине души, и это важно признавать, чтобы становиться лучше» [38:30]). Таким образом, комик одновременно переходит черту, проведенную между ним и обществом самим комедийным дискурсом, и нарушает бинарность оппозиции между своей целевой аудиторией, чуждой представителям эталонной нормальности, и этой «нормальной» частью общества. Объединяющий потенциал такого перехода ложится в основу позитивной программы, заложенной в монологе Долгоплова.

Итак, статус запретных тем и категории запрета в стендапе на современном этапе его развития представляется амбивалентным. С одной стороны, для жанра вообще характерно нарушение традиционных табу и переосмысление связанных с ними представлений. Однако такое нарушение и даже разрушение запрета может происходить внутри существующей культурной парадигмы, никоим образом не посягая на нее саму. С другой же стороны, при несовпадении авторских установок комика с общепринятой нормой, при разрушении традиционных запретов может наблюдаться подспудное введение новых, установление новой нормы и, как следствие, критериев нормативного и ненормативного, неприемлемого поведения внутри вновь заданной парадигмы.

А. Р. Медведева

Россия, Челябинский государственный университет

**«ХОЧУ БЫТЬ ГУСЕМ!»:
КОММУНИКАТИВНАЯ СТРАТЕГИЯ КОНТРЧЕЛОВЕКА
(НА ПРИМЕРЕ КОМПЬЮТЕРНОЙ ИГРЫ
«UNTITLED GOOSE GAME»)¹**

Табу как тема художественной рефлексии сейчас является, наверное, самым востребованным элементом арт-продукции. Герой нередко соперничает с антигероем за роль протагониста (например, сериалы *Sopranos* (1999–2007, созд. Дэвид Чейз), *Breaking Bad* (2008–2013, созд. Винс Гиллиган), *Игра Престолов* (2011–2019, созд. Д. Бениофф, Д. Б. Уайсс), *Рик и Морти* (2013–наст. вр., созд. Дж. Ройланд, Д. Хармон), сюжеты об асоциальном/аморальном поведении (недавно вышедший фильм «Джокер» (2019, реж. Т. Филлипс) буквально бросают вызов норме и отражают современную потребность в переосмыслении устойчивых норм морали. Современная культура избрала своей темой *усталость* от бесконечных норм и ограничений. Именно эту усталость выражает игра «*Untitled Goose Game*».

Сама игра относится к жанру стэлс-головоломки, а ее официальное описание выглядит следующим образом:

Untitled Goose Game — это уморительная стелс-песочница. Возьмите на себя роль гуся, который страшным бедствием обрушился на деревушку. Гуляйте по городу, проникайте на задние дворики домов, в центральные магазины и цветущие сады, подстраивайте шалости, крадите головные уборы, побольше гогочите и постарайтесь испортить день всем окружающим².

После релиза игра «*Untitled Goose Game*» стала очень популярной, что выразилось в широком культурном респонсе: начиная мемами, твитами и летсплеями (Гуфовский³,

DOI: 10.31860/978-5-7609-1596-2-301-307

¹ Работа выполнена при поддержке РНФ. Научный проект № 18-18-00007 («Медиаэстетический компонент современной коммуникации»).

² *Untitled Goose Game* // Epic Games Store. URL: <https://www.epicgames.com/store/ru/product/untitled-goose-game/home> (дата обращения: 29.06.2020).

³ ГУФОВСКИЙ — ПРИКЛЮЧЕНИЯ ГУСЯ РАБОТЯГИ! // YouTube-канал «Гуфовский Стрим». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6s9CwsYchBg> (дата обращения: 29.06.2020).

KuplinovPlay¹, PewDiePie² и пр.) и заканчивая статьями в крупных зарубежных изданиях (The Guardian³, The New Yorker⁴ и др.⁵). Такой интерес к игре можно объяснить главным героем игры — гусем, который демонстрирует асоциальное поведение. Мы считаем, что эмпатия игроков к гусю выражает нарастающую потребность переосмыслить установленные нормы морали и социального взаимодействия, снять запреты.

Главный герой игры — актер, преобразующий реальность. Реальность представляется «застойной» из-за NPC (non-playable character; *неигровой персонаж*), выполняющих один и тот же набор действий, пока не вмешается гусь. Например, садовник работает в саду, а престарелый «аристократ» читает газету и пьет чай — и так весь день. С помощью игровой механики создается стабильное пространство, которое функционирует по неизменным законам. Задача главного героя — уничтожить эту систему, внося в нее элемент нестабильности. Таким образом, гусь формирует концепцию «контрчеловека» как желаемой модели поведения для аудитории, где трансформация реальности становится главной ценностью. Интересный «поворот» ожидает игрока в самом финале игры. Если до этого главная цель путешествия размыта (да и игроку, впрочем, не нужна), то на последних минутах игры становится ясно: гусь

¹ САМАЯ ВРЕДНАЯ ПТИЦА НА СВЕТЕ: Untitled Goose Game #1 // YouTube-канал «Kuplinov Play». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=PWr5zZktIUU> (дата обращения: 29.06.2020).

² Untitled Goose Game. is epic // YouTube-канал «Pewdiepie». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=q2cbCsy9gRk> (дата обращения: 29.06.2020).

³ Untitled Goose Game review — never before have I felt so appalled by my virtual acts // The Guardian. 06.10.2019. URL: <https://www.theguardian.com/games/2019/oct/06/untitled-goose-game-review-sayonara-wild-hearts> (дата обращения: 29.06.2020).

⁴ The Joy of Being a Horrible Goose in a Time of Moral Crisis // The New Yorker. 17.10.2019. URL: <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/the-joy-of-untitled-goose-game-in-a-time-of-moral-crisis> (дата обращения: 29.06.2020).

⁵ The secret to why Untitled Goose Game is such a hit is ... you // MIT Technology Review. 17.10.2019. URL: <https://www.technologyreview.com/2019/10/17/132560/the-secret-to-why-untitled-goose-game-is-such-a-hit-is-you/> (дата обращения: 29.06.2020); Untitled Goose Game is a funny video game about an asshole goose. Its power is in its simplicity // Vox. 10.10.2019. URL: <https://www.vox.com/culture/2019/10/10/20897212/what-is-untitled-goose-game-explained-nintendo-switch-pc-mac> (дата обращения: 29.06.2020).

просто хотел забрать золотой колокольчик в свою коллекцию. Систему надо сломать, чтобы достичь цели. Такое положение вещей напоминает по своей структуре и исходным данным ситуацию абсурда. Преодоление абсурдной ситуации гусем-протагонистом соответствует тому, что предлагал А. Камю. И. Б. Сазеева характеризует такой «выход» следующим образом: «Если же выйти [из ситуации абсурда] пока невозможно, значит, надо попытаться самому стать выше ситуации»¹.

Как пишет К. П. Швецов, «пластичность [системы] и есть возможность быть поверхностью, вписывать в поверхность игры что бы то ни было, чтобы тем самым наделять его смыслом, выделять в качестве специфического предмета деятельности»². В любой игре присутствует своя внутренняя логика, система, но она не всегда является жестко ограниченной для игрового опыта. Более того, при рассмотрении игр нередко встает проблема анализа не только нарратива, но и игрового механизма, который тоже может отражать определенную концепцию (а в идеале — работать на концепцию, заданную нарративом). В *Untitled Goose Game* игровой механизм становится иллюстрацией динамической системы, ее разрушения и акторно-сетевой теории.

В данном контексте теория динамических систем И. Пригожина и И. Стенгерс важна с позиций базовой характеристики:

Динамические системы подразделяются на устойчивые и неустойчивые. Маятник без трения устойчив: слабые возмущения оказывают малое воздействие на его движение, но для очень широкого класса (в действительности — для подавляющего большинства) динамических систем слабые возмущения усиливаются. В некотором смысле крайним случаем неустойчивых систем являются «хаотические системы», для которых описание в терминах траекторий становится недостаточным, поскольку траектории, первоначально сколь угодно близкие, со временем экспоненциально расходятся³.

Устойчивые динамические системы подразумевают, что законы их функционирования остаются неизменными. Под системой мы можем понимать любую организованную цепочку

¹ Сазеева И. Б. *Философия абсурда А. Камю // Неканоническая эстетика. Вып. 5: Все нелепицы мира: Абсурд в литературе и искусстве: Сб. статей.* СПб.; Тверь, 2019. С. 70.

² Швецов К. П. *Компьютерные игры как предмет философского анализа // Вестник СПбГУ. Сер. 17. 2016. Вып. 1. С. 102.*

³ Пригожин И., Стенгерс И. *Время. Хаос. Квант.* М., 1994. С. 8.

взаимодействий (будь то социальная, политическая, органическая и так далее). То есть динамика происходит по уже заданной траектории. Неустойчивые динамические системы (хаотические) допускают вероятностные отклонения от этой же заданной траектории:

Хаос привносит вероятность в классическую динамику, наиболее признанный прототип детерминистической науки. <...> Мы показали, что хаос, определяемый, как обычно, приводит к несводимому вероятностному описанию. Теперь мы обращаем это утверждение: все системы, допускающие несводимое вероятностное описание, по определению, будем считать хаотическими¹.

В рамках игры *Untitled Goose Game* внесение хаотичности в систему означает *этап понимания того, как эта система работает*. Гусь смог достичь своей финальной цели (золотого колокольчика) только благодаря тому, что нарушил привычный в этой системе алгоритм. В *Untitled Goose Game* сама механика и пластичность системы становится иллюстрацией акторно-сетевой теории Б. Латуре.

Характеризуя акторов (как силу, которая вносит изменения в сеть), Б. Латур определяет основные его характеристики:

...силы — часть отчета; им придается определенная форма; они противопоставляются другим конкурирующим силам; и, наконец, их сопровождает эксплицитная теория действия².

Имея в виду эту теорию, мы можем приложить данные характеристики к фигуре гуся-протагониста (который и является актором):

- Как характеризует силы сам Б. Латур, «вносящими какое-то изменение в положение вещей□, преобразующими некоторые А в В посредством испытания□ С». В рамках игры гусь трансформирует динамичную систему (сотканную из замкнутых действий NPC) в хаотичную путем разрушения, шалостей и вредительства. То есть использование фигуры гуся как актора привлекательно именно с позиций внесения изменений в систему социальных отношений (в данном конкретном случае).

¹ Там же. С. 9.

² *Латур Б.* Пересборка социального: введение в акторно-сетевую теорию / Пер. с англ. И. Полонской; под ред. С. Гавриленко. М., 2014. С. 78.

- Нам важно, что силой-актором в данной игре выступает не человеческое существо, а гусь. Для игрока это важно, в первую очередь, по той причине, что ему не надо иметь дело с последствиями своих действий. Вторая причина привлекательности такого протагониста вытекает из первой: дело не только в последствиях, но и в том, что, играя за гуся, нам необязательно следовать человеческой морали.

- Противники гуся в данной игре — это люди-NPC. Пока NPC действуют по заданному игрой алгоритму, гусь не может продвинуться на следующую локацию (а значит, и получить золотой колокольчик). Пакости обусловлены попыткой достижения цели (и все, что может сделать гусь в контексте игры, — это вынудить людей поменять привычный алгоритм действий).

- Гусь использует конкретную поведенческую стратегию (в принципе, ее можно назвать асоциальной).

Манифестацией этого актерного принципа становится финальный уровень игры, когда гусь попадает в мини-деревню.

Даже визуально здесь подчеркивается, насколько гусь велик по сравнению с остальными обитателями деревни. Он — в ироническом ключе — рисуется чуть ли не как высшее существо.

Если мы примем во внимание замечание Я. Богоста («Эстетики», или опыт игры, — результат взаимодействия игрока с «динамиками», а те, в свою очередь, рождаются из эмерджентного поведения механик (или правил), которые сконструированы геймдизайнером. Здесь мы обнаруживаем то же странное слияние корреспондентности и трансцендентности: реальность игры сконструирована восприятием игрока, но этот конструкт имеет и более фундаментальное основание — на глубинном уровне он связан с механикой»¹), то сама механика игры становится для игроков одной из возможных коммуникативных стратегий. Сам культурный резонанс и открытое признание игроками того, что «шкодить» — это иногда все-таки очень приятно, говорит нам о том, что поведение гуся считается как привлекательное и в чем-то даже эффективное. Но речь не совсем о том, чтобы полностью опровергнуть табу и позволить себе разрушать все, что видишь. Скорее, мы приходим к пониманию того, что игнорирование негативных эмоций — не совсем здоровая тенденция. Более того, актору (нам) важно вли-

¹ *Богост Я.* Видеоигры — это бардак // Медиафилософия X. Компьютерные игры: стратегии исследования. СПб., 2014. С. 292–319. URL: <http://mediaphilosophy.ru/biblioteca/articles/bogost/#footnote-1> (дата обращения: 29.06.2020).

ять на поведение других людей (пусть и не всегда уговорами и уступчивостью).

Для понимания того, как работает дезавуирование табу в этом конкретном случае, мы предлагаем термин «контрчеловек», обозначающий новые параметры коммуникативной стратегии:

а) отчуждение от человеческой морали;

Прежде всего, контрчеловек остро чувствует ограничения морали. Более того, такие ограничения воспринимаются как ненужная обуза, сковывающая возможности. Отсюда возрастает интерес к «нечеловеческой» философии и морали (когда легче ассоциировать себя с животными, предметами, другой органикой — non-humans' ethos).

б) влияние на реальность (быть актором);

Главная цель контрчеловека — влиять на мир и видеть последствия своих действий и решений. Это желание влияния и значимости (если частично перенести эту черту за пределы игры, то мы можем говорить, что повсеместное развитие социальных сетей как способов манифестации своей личности как раз и воплощает эту тенденцию к «оставлению следов» как презентации «Я»).

в) усталость от контроля;

Контрчеловек является оппозицией устоявшейся концепции XX в. — сверхчеловека. Главная уязвимость концепции сверхчеловека заключалась в ее уникальности. Сверхчеловек может изменить мир, но стать этим сверхчеловеком могут только единицы (другими словами — вообще никто). Концепцию сверхчеловека дополнял невроз, который строится на тирании «надо»¹. Фактически сверхчеловек может изменить мир путем глобальной личной жертвы. Контрчеловек же хочет менять мир, ничем не жертвуя. Из этого рождается желание к разрушению. Как известно, понять систему можно, только разрушив ее, вскрыв ее «внутренности».

г) новая искренность (концепция Д. Пригова)².

Новая искренность становится регулятором такого взгляда на мир. Контрчеловек не подавляет свои эмоции (в том числе и

¹ Хорни К. Невроз и личностный рост. Борьба за самоосуществление. К.: PSYLIB, 2006. URL: <http://psylib.org.ua/books/hornk03/index.htm> (дата обращения: 29.06.2020).

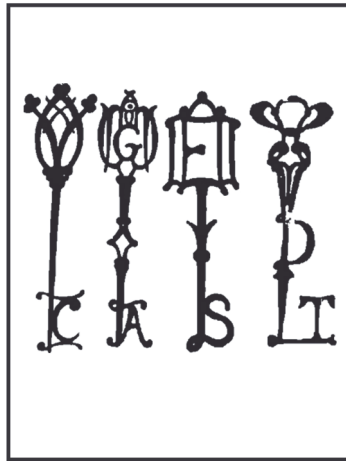
² Предупреждение к Третьему каталогу обращений Дмитрия Александровича // Сайт Фонда Дмитрия Пригова. 1986. URL: http://www.prigov.org/ru/texts/polnyy_spisok/tretiy_katalog_obrascheniy_dmitriya_aleksanycha__05.30.14.08.36.53.am (дата обращения: 29.06.2020).

негативные), а смело транслирует их в общество. Во многом контрчеловек становится подобен ребенку, который непосредственно познает мир. Для него не существует ограничений и табу. Он преобразовывает их таким образом, чтобы они перестали восприниматься как нечто запретное.

Отсюда вывод: актер (современный человек) устал от морали и пытается освободиться от запретов.

Табу становится ненужной категорией, поскольку любой запрет можно культурно обработать и облечь его в приемлемую форму (так необузданная агрессия может трансформироваться в социально приемлемое выражение недовольства поведением других людей). Пока общество находится в состоянии переосмысления собственной морали (что было крайне необходимо после циничного постмодернизма) контрчеловек скорее тяготеет к разрушению, нежели к созиданию. Но это нормальный этап развития морали и переосмысления табу. Ведь только разрушив систему до основания, мы можем понять, что именно надо в ней поменять, адаптировать под новые вызовы времени.

Пока культура всячески разрушает устои, табу и норму, мы уже можем видеть, что она построит на этих обломках. В данном контексте главным достижением контрчеловека становится преобразование коммуникативной стратегии других людей. Столкнувшись с разрушением привычной системы (а значит, стратегии), коммуникаторы вынуждены трансформировать свое поведение (а именно это и нужно контрчеловеку).



Ж. Адельсверд-Ферзен

«И МАЯК НАД МОРЕМ ПОГАС...»¹

(Глава III)

Четыре года спустя грянула катастрофа.

Г-жа Мален, чей мозг был странно истощен слишком плодовитым материнством и кризисом возраста, к тому же удрученная отношением композитора, любовные похождения которого делали шум по всему Парижу, бросилась на мужа с револьвером в руке. Г-н Мален отделался пулей в плече, немалым испугом и решением запереть жену. Г-жа Мален, пораженная манией величия, объявила себя герцогиней времен Террора. Через полгода в разрушенном семейном очаге зияла новая пробоина. Скончалась бабушка. К старости она обрела робкие, зябкие, мелкие черты канарейки. Ее знаменитая красота сохранилась почти нетронутой. Чистота очертаний осталась безупречной, тем более что бабушка Полина много заботилась о себе. Глядя на нее казалось, что это какой-то мумифицированный в веках младенец, которому оставалось лишь подарить замок Спящей красавицы...

Жерар в ту пору вышел из коллежа — меланхоличный, уже утомленный жизнью молодой человек. Внешность его утончилась; рот уже не был так велик на развившемся лице. Маленькие, близко посаженные глаза под густыми бровями стали особенно выразительны. И выражение лица было полно тоски, особено привлекательной в подростках.

Папаша Мален, в дополнение к балетам и опереттам, игравшимся и в театре Варьете, и в лондонском Аполло, и на Мадисон-сквер в Нью-Йорке, только что назначенный главным дирижером в Ковент-гарден с королевским жалованием, решил, что увезет с собой обеих дочерей, а Жерар останется в Париже изучать, что пожелает:

— Я знаю, ты палец о палец не ударишь, так вот тебе выбор, мальчик мой: будь хоть сутенером, хоть дельцом, хоть фигляр, хоть академиком. Запрещаю только гаммы. В семье одного такого хватает.

Снабженный тощеньким пенсионом, давно уже питая вкус к ваянию, которым занимался прежде, Жерар отыскал милую квартиру на Бульваре Батиньоль, одна комната, а куда де-

DOI: 10.31860/978-5-7609-1596-2-311-315

¹ Перевод выполнен по изданию: *Fersen*. Et le Feu s'éteignit sur la Mer... [Paris], 1909. P. 19–21.

ваться, досадно, конечно, отворять дверь, надевая сорочку, зато большое светлое веселое окно выходит на один из этих невероятных колдовских запущенных садов, какие, случается, забывают в Париже. По рекомендации отца, он сначала год работал с Бородиным — русским террористом — первым в мире мастером в изображении животных, который в перерывах между набросками скачущих троек, смешивал в маленьких трубках составы для взрыва дворцов. Этот Бородин сильно повлиял на подростка. Поскольку Жерар Мален мало гулял, выходя то в театр, то в музей, а его личная жизнь сводилась к мимолетным интрижкам без очарований и огорчений, а друзей у него не было, кроме пяти-шести старых лицейских товарищей, поэтов и художников, он часто появлялся вечерами у Бородина.

С видом спокойным и таинственным там собирались часам к девяти. На очень простом столе дымился чай в обычном горшке, далеко родиче самовара. Тамошний народ: хозяин — калмыцкая голова, глаза — искристые буравчики под широким лбом в густых волосах, высокие скулы, толстовский нос, усы, где все время висели крошки табаку из бесчисленных сигарет; его приемный сын Иванов, уже трижды приговоренный к смерти, белокурый, румяный, девически стыдливый, с такою милою улыбкой возвещавший новое политическое убийство; экс-княгиня Федя Александровна, не весьма привлекательная из-за плоской груди и раскосых глаз, но волнующая, воодушевленная, властительница идей и властительница толп, одним словом пророчица; бородатый татарин Рыщенко, чья дикая грубость и детское чистосердечие вызывали опаску пополам с приятностью; слепой евангелик Георгий Васильев, старуха Соня Верина, которая рассказывала о виденном ею Христе и чьи сыновья были истреблены во время одесской смуты, — все эти люди собирались и беседовали только об одном, всегда об одном и том же: о спасении чистых и угнетенных рабочих масс, об избавлении несравненных пролетариев на всех континентах, в каждой стране. Говорили долго, не уставая друг от друга, читая статьи, составляя памфлеты, обмениваясь новостями.

Даже когда они повышали голос и в язвительной ненависти желали грядущего, лишь обогреного кровью, над столом парила сладость евхаристии. Древняя мистика святой Руси дарила им почти религиозное упование и жесты ясновидцев.

В этой школе Жерар Мален ощутил благороднейшее биение сердца. Любовь была ему необходима, он искал излишний нежности, природа его обретала наслаждение в меланхолии;

любовь, ласка и меланхолия слились в необъятном порыве на встречу народу.

По совету Бородина Жерар стал посещать курсы в Народном университете, потом, расхрабрившись, взял слово и тоже стал проповедовать.

Увы! прошло совсем немного времени, и какое разочарование, какое огорчение! какая мелкая лавочка! Злословие, глупости, бесстыдные спекуляции насчет его благородства и молодости, на него вывалили все. Он встретился и с неизлечимым тупоумием, и со злою волею, ревностью своих слушателей-якобинцев, которых только самые плоские пошлости и самые банальные взгляды на жизнь хотя бы едва приводили в движение. Он узнал людей, которые говорили только затем, чтобы слушать себя и слушали только затем, чтобы перечить. Все это — весьма вульгарно. Устроенный им поход в Лувр стал решающим в его отставке. Он оставил другим заботу воспитывать массы и особенно ими пользоваться. Жерар предался одному искусству, изысканность которого ошеломляла плебеев.

Наступила новая эра. Племя друзей по коллежу, которых он поначалу бросил ради русского общества, оставалось верным ему. Эта двадцатилетняя молодежь, избегнув перенесенного Жераром кризиса человеколюбия, вся трепетала от не слишком определенного и не слишком сдерживаемого энтузиазма и с радостью приняла маленького Малена. Они стали устраивать собрания у Жерара или у тех, кто имел подобие своего дома. И начались упоенные читки Бодлера, Малларме, Верлена, Молитвы на Акрополе или На белом камне, строф Буйе и Самэна, увлечение Барресом Великолепным, причащение Гюисмансом, безумства от Метерлинка. Читали также ироничного и нежного Батайя, ароматного Тайяда, насмешливого и языческого брата Жоржа Санда — Коллету Вилли, и великую патрицианку — Жерара д'Увиля. В студии баскского композитора Эченори Фурнеса поминали изнуряющий дух Сезара Франка, вагнеровские вопли, едкое сладострастие Дюка, Дебюсси, Эгельбрехта.

Но вскоре и здесь, вопреки нескольким очаровательным связям, обнаружилось вредоносное честолюбие, глухая борьба, мелочность. В этот момент Жерар работал над Смертью Нарцисса, чем воспользовались, чтобы пустить о нем слухи, столь же лживые, сколь обидные, возникшие и от избранного сюжета и от того, что он отказывался ходить со всеми в публичные дома...

Не желая защищаться, к тому же измотанный новым опытом, юноша отделился от группы, поступил в Школу изящных

искусств, где стал общаться с учениками только во время классов. Подхваченная накануне экзаменов болезнь отпустила его только в момент призыва на военную службу. Жерар отправился служить. Он добился позволения поцеловать мать в пансионе для душевнобольных впервые со дня их расставания.

(Пер. А. О. Дёмина)

Комментарии

Террор — период массовых казней в эпоху Французской революции (1793–1794).

Варьете, Аполло, Мадисон-сквер — театры опереточного репертуара. *Ковент-гарден* в описываемую эпоху стал королевским оперным театром.

Бульвар Батиньоль — улица в популярном у буржуазии и богемы квартале Парижа.

Бородин — как и все персонажи русского кружка, посещаемого Жераром, персонаж вымышленный и собирательный.

Евангелик — член одной евангелических деноминаций протестантской церкви.

Во время одесской смуты... — имеется в виду большой еврейский погром 1905 г. в Одессе.

Народный университет — бесплатное общественное учреждение для образования представителей рабочего класса. Во Франции народные университеты переживают свой расцвет в 1880–1910-е гг.

И начались упоенные читки... — перечислены имена писателей и произведений декадентского направления, популярных у тогдашней парижской богемы. *Ш. Бодлер* (Baudelaire, 1821–1867), *С. Малларме* (Mallarmé, 1842–1898), *П. Верлен* (Verlaine, 1844–1896); *Молитва на акрополе* (Prière sur l'Acropole, 1883, роскошное отдельное издание 1899) — сочинение философа и историка, археолога и семитолога Э. Ренана; *На белом камне* (Sur la pierre blanche, 1904 в форме фельетона, 1905 — отдельное издание) — историко-философский и футуристический роман А. Франса, в конце которого описывается идеальное социалистическое будущее человечества; *Л. Буйе* (Bouilhet, 1821–1869) — поэт парнасского направления, соученик и друг Г. Флобера; *А. Самэн* (Samain, 1857–1900) — поэт-символист; *М. Баррес* (Barrès, 1862–1923) — писатель и политик, в ранних сочинениях пропагандировавший культ неприкосновенного «Я», а в начале XX в. перешедший на позиции крайнего французского национализма. Название его

книги воспоминаний «Amori et dolori sacrum» (Капище любви и боли, 1903) Ферзен поместил на фронтоне своей каприйской виллы Лисид; *Ш.-Ж.-М. Гюисманс* (Huysmans, 1848–1907) — писатель натуралистического, затем мистического направления. Его роман «A rebours» (Навыворот, 1884) — манифест французского декаданса; в романе «La-bas» (В глубине, 1891) описываются сатанинские «черные мессы», в устройении которых обвиняли затем Ферзена и которые он пародийно описал в своем романе «Lord Lyllian» (Лорд Лиллиан, 1905); *М. Метерлинк* (Maeterlinck, 1862–1849) — франкоязычный бельгийский писатель, чьи драматург декадентского направления.

Читали также... — *Батай* (Bataille), скорее, Анри (1872–1922), чем его однофамилец и современник Фредерик (1850–1946). Анри был более известен в литературных кругах как драматург и автор изысканных звучных поэтических строк. *Л. Тайяд* (Tailhade, 1854–1919) — поэт, публицист, стоявший на позициях крайнего анархизма, «аромат» его стиля происходил от резкого смешения уличного жаргона и утонченных оборотов, например, в книге «Imbéciles et gredins» («Имбецилы и жулики», 1900). Его пристрастие к опиуму также импонировало Ферзену; *Коlette Вилли* — псевдоним знаменитой романистки Г. Коlette (Colette, 1873–1954), которая в 1893–1923 гг. подписывала свои сочинения сначала псевдонимом своего мужа А. Готье-Вилара — «Willy», работая на него в качестве «литературного негра», а затем псевдонимом «Colette Willy». Поскольку ее сочинения в этот период представляли собой женские романы, то автор сопоставляет ее с другой писательницей, публиковавшейся под мужским псевдонимом, — Ж. Санд; *Жерар д'Увиль* (Gérard d'Ouille) — мужской псевдоним писательницы М. де Ренье (de Regnier, 1875–1963). Ферзен играет здесь с грамматическим обозначением пола обеих писательниц.

В студии баскского композитора... — *Эченори Фурнес*, — вероятно, вымышленное имя; *С. Франк* (Franck, 1822–1890) — французский композитор бельгийского происхождения; *вагнеровские вопли* — оперное творчество Р. Вагнера было в это время в Европе на пике популярности; *П. Дюка* (Ducas, 1865–1935) — композитор и музыкальный критик, в 1907 г. поставил свою первую оперу «Ариана и Синяя Борода»; *К. Дебюсси* (Debussy, 1862–1918) — крупнейший французский композитор эпохи; *Эгельбрехт* — слегка измененное имя Д.-Э. Ингельбрехта (Inghelbrecht, 1880–1965), французского дирижера и композитора англо-бельгийского происхождения.

Дж. Бакан
РОЩА АШТАРОТ¹

В глазах то плачет, то смеется
Любовь, наскучившая нам,
К тому, что вечно остается,
К давно почившим и к богам.
Поль Верлен

1

Мы сидели возле костра, где-то в тридцати милях севернее местечка по названию Таки, и Лоусон объявил, что собирается подыскать дом. Пару дней он уже говорил о каком-то своем желании, и я видел, что он решительно настроен что-то предпринять. Я думал, это будет новый рудник или система орошения, и был удивлен, что речь зашла об усадьбе.

— Не думаю, что возвращусь в Англию, — сказал он, пнув ногой отскочившее полено обратно в костер. — Не вижу для этого причины. Я более полезен фирме в Южной Африке, чем на Трогмортон-стрит. Никакой родни, кроме троюродного брата, у меня нет, и я никогда не стремился жить в городе. За мой мерзкий дом на Хилл-стрит я получу столько же, сколько за него и отдал — Айзексон телеграфировал на днях, что купит его с мебелью. Я не хочу ходить в Парламент, не люблю стрелять в птичек и ручных оленей. Я один из тех, кто должен жить в колонии, и не вижу причин не устроить эту жизнь так, как пожелаю. Кроме того, за десять лет я по уши влюбился в эту страну.

Он откинулся в раскладном стуле, так что холстина заскрипела, и смотрел на меня из-под полуприкрытых глаз. Помню, глядя на него, я подумал, как прекрасно он сложен. В серой рубашке, бриджах и грубых полевых сапогах он выглядел природным диким охотником, хотя всего лишь два месяца назад ездил каждое утро в город в унылой униформе, положенной его классу. Светлокожий, он великолепно загорел, и полоска от воротничка рубашки подчеркивала границу загара.

Когда я познакомился с ним несколько лет тому назад, он служил брокером. Затем уехал в Южную Африку, где, как я слышал, стал партнером в горнодобывающей фирме, разбогатевшей на северных золотых приисках. Следующим шагом стало возвращение в Лондон здорового телом и духом красиво-

DOI: 10.31860/978-5-7609-1596-2-316-336

¹ John Buchan. The Grove of Ashtaroth.

го молодого миллионера, вожака объекта девушек на выданье и их матерей.

Мы вместе играли в поло, немного охотились, но мне было понятно, что он не станет обычным английским джентльменом. Он не купил себе поместье, хотя половина домов в Англии была в его распоряжении. Он слишком занят (заявлял он) и не имеет времени сделаться сквайром. Кроме того, несколько месяцев в году он проводил в Южной Африке. Я помню, как он горячился, соблазняя меня отправиться на большую охоту куда-нибудь в отдаленный край земли. Это отражалось в его глазах, отличавшихся от обычных глаз наших светловолосых соотечественников: они были большие, карие, таинственные, и свет другой расы горел в их странной глубине. Впрочем, любой намек на это означал бы ссору: Лоусон очень гордился своим происхождением.

Сколотив состояние, он обратился в геральдическую палату для установления своего рода, и там его снабдили родословной. Оказалось, он являлся потомком рода Лоусонов или Лоуисонов, древнего и довольно сомнительного шотландского клана. Поэтому он обучался стрельбе в Тевиотдейле и распевал длинные шотландские баллады. Но... я знал его отца, финансового газетчика, не преуспевшего ни в чем, и слышал о дедушке, антикваре из Брайтона. Последний, я думаю, не изменил своего имени и все еще посещал синагогу. Отец был добрым христианином, а мать — белокурой саксонкой из Мидлэндса. Без сомнения, подумал я, поймав взгляд полуприкрытых глаз Лоусона, мой друг принадлежал к более древней расе, чем род шотландских Лоусонов.

— Где ты думаешь найти дом? — спросил я. — В Натале или на Капском полуострове? Ты мог бы купить, например, Рыбачью ферму, если согласишься.

— Рыбачья ферма пусть вешается! — ответил он сердито. — Я не хочу лепной замшелой голландской фермы. С таким же успехом можно купить дом в Роухемпtone, как и в Капской провинции.

Он встал и пошел прочь от костра по тропинке, бегущей сквозь терновник к оврагу. Луна серебрила кустарники в округе сорока милья и на три тысячи футов ниже.

— Я собираюсь обосноваться где-нибудь поблизости, — обернувшись, сказал он.

Я присвистнул:

— Тогда ты должен запустить поглубже руку в карман, старина. Здесь надо делать всё, начиная с картографии.

— Я знаю, — сказал он, — но это будет развлечение. В конце концов, почему я не могу потворствовать моему воображению? Я очень богат, и у меня нет ни ребенка, ни цыпленка, кому это все оставить. Допустим, здесь сотни миль до центрального снабжения, что с того? Я проведу дорогу, протяну телефон, предоставлю много работы местному населению. Тогда ты приедешь ко мне, у тебя будет лучшая в мире еда и питье — все, что можно положить в рот. Я запущу лох-ливенскую форель в эти воды — на 6000 футах можно сделать что угодно. У нас будет свора собак для загона кабана, а если захотим поиграть, у наших ног — игорные дома. Говорю тебе, я создам такую «усадьбу», о которой никто даже и не мечтал. Представь: человек внезапно попадает из совершенной дикости в розарии и сады! — Лоусон снова уселся на стул и мечтательно улыбнулся, глядя на огонь.

— Но почему здесь, в этих местах? — упорствовал я, не предвидя ничего хорошего.

— Я не могу точно объяснить. Думаю, это — та земля, которую я всегда искал, всегда представлял: дом на зеленом плато в тропиках, в хорошем климате. Мне нравятся, ты знаешь, тепло и яркие цвета, но я также люблю холмы и растительность — всё, что переносит меня в Шотландию. Дайте мне нечто среднее между Ориноко и Тевинотдэйл — и с Богом! Я думаю, это будет здесь!

Я с любопытством наблюдал за своим другом, вдохновенно рассказывающим о своей новой причуде, посверкивающим глазами. Две расы проявлялись в нем: одна жаждала великолетия, другая — спокойствия северных мест.

Он начал планировать, как поручит Адамсону спроектировать дом, растущий из ландшафта, словно камень из горы. В нем будут широкие веранды и прохладные залы, но с большими каминами для зимнего времени. Всё это будет очень простым и свежим («чистым, как утро», поэтично выразился он). Потом последовала другая идея, и он заговорил о перевозе Тинторетто с Хилл-стрит. «Ты понимаешь, я хочу, чтобы это был цивилизованный дом. Никакой глупой роскоши, только лучшие картины, фарфор и книги... Я выпишу простую английскую старинную мебель из натурального дерева. Ей-богу, Тинторетто — прекрасная идея, как и купленные мною вазы периода Мин. Я хотел продать их — но лучше привезу сюда».

Он говорил с добрый час о том, что сделает, и его мечты становились все интереснее и фантастичнее. Перед тем как лечь, он набросал на бумаге что-то, похожее скорее на дворец, чем на деревенскую усадьбу.

Лоусон никогда не был любителем роскоши. Сейчас он был весьма доволен чемоданом «вулзли» и беспечально брился, взбивая пену в оловянной кружке. Мне казалось странным, что столь простой в привычках человек может иметь вкус к старинным безделушкам. И подумал, что его саксонка-мамаша из Мидлэндса немного подмешала своей крови к сильному вину Востока.

Утром, когда мы поднялись, моросило, и я сел на лошадь в плохом настроении. Меня немного лихорадило, и я ненавидел это великолепное, но холодное плато, продуваемое всеми ветрами. Лоусон был, как обычно, в приподнятом настроении. Мы не охотились, лишь объезжали наши охотничьи угодья, и направились на север по краю возвышенности.

К полудню небо очистилось, и во второй половине дня цвета природы всюду соревновались в своей первозданности. Ветер преобразился в легкий бриз; солнце освещало бесконечные зеленые равнины, и влажный лес был подобен украшенной драгоценными камнями короне. Лоусон с придыханием восхищался всем этим, проезжая с непокрытой головой, галопом, по одетому папоротником склону. «Божья страна! — повторил он раз двадцать. — Я нашел ее!»

Возьмите часть саксонской низины, пустите по ней ручей в ложбине и киньте лоскуток рощи; на краю, где утесы падают в море, расстелите плащ голубого леса перед ним на тысячи футов. Возьмите алмазный воздух Горнерграта и буйство красок Западного Шотландского нагорья в конце сентября. Раскидайте повсюду цветы, что мы выращиваем в оранжереях — зонтики гераней и трубочки аронников. Это даст вам представление о местности, где мы очутились. Я начал понимать, что она была совсем не обычной.

Только перед закатом мы прибыли к горному хребту. И увидели здесь кое-что замечательное. Это была небольшая лощина, в полмили шириной, по дну ее бежал голубой ручей с водопадом, напоминающим Спин — на краю плато он рассыпался снежным каскадом в сумраке леса. Противоположная сторона бежала в пологих склонах к скалистому пригорку, открывавшему глазу благородную перспективу равнин. Ниже в лощине стояли рощицы высоких тонких деревьев, зелеными полумесяцами обрамлявшими серебристый берег и кивающие холму. Место было так приятно глазу, что мы остановились и долго любовались им.

Потом я сказал: «Дом?» И Лоусон мягко повторил: «Дом!»

Мы медленно ехали по долине в густой тени тутовых деревьев. Наши фургоны двигались за нами в получасе прибли-

жения, и у нас было время для обозрения окрестностей. Лоусон спешил и сорвал охапку цветов с заливного луга, напевая старинную французскую песенку о Кадэ Русселе и его *trois maisons*.

— Чье это все? — спросил я.

— Моей фирмы, как бы то ни было. Нам принадлежат все земли вокруг. Кто бы ни был владелец, он продаст это место. Здесь я поставлю мой шалаш, старина. Здесь, и нигде больше!

В самом центре долины, где ручей изгибался, была одна роща, даже в этом освещении отличавшаяся от других. Там были высокие, тонкие, какие-то волшебные деревья, похожие на те, что рисовали монахи в старинных книгах. Но я отклонил эту мысль: они не казались «христианскими» деревьями. Это был не «лесок», а «роща», в которой кто-то, как Диана, возможно, мелькал в лунном свете. Увиделось что-то маленькое, с темным основанием — на секунду мне показалось, что это дом.

Мы проезжали между стройными деревьями и — что за фантазии? — священный трепет объял меня. Я ощутил, что проник в теменос таинственной и прекрасной богини этой роскошной долины. Казалось, сам воздух был заклят — стояла странная мертвая тишина.

Внезапно моя лошадь встрепенулась от шелеста легких крыльев. Стайка голубей вспорхнула с ветвей, и я увидел зеленый отлив их перьев на фоне опалового неба. Лоусон, казалось, не заметил их. Я увидел, как его привлекло что-то в центре рощи.

Это была коническая башенка, древняя, заросшая мхом и, насколько я могу судить, безупречная в своей архитектуре. Вы знаете знаменитый Конический храм в Зимбабве, его изображения имеются в каждом путеводителе. Это башня была такого же типа, но совершенней в тысячу раз: высотой около тридцати футов, цельной кладки, без дверей, окон и щелей, прекрасная, словно только что вышедшая из рук старых мастеров. Снова я ощутил себя вторгшимся на священную территорию. Какое право имею я, обычный современный невежда, созерцать это совершенство среди изящных деревьев, выбранное белой богиней для своей святыни?

Лоусон прервал мои размышления.

— Давай пойдем отсюда, — сказал он хрипло, взял мою лошадь под уздцы (свою он оставил перед рощей) и вышел на открытое пространство. Я заметил, что он постоянно оглядывался, а руки его дрожали.

— Это решает дело, — сказал я после ужина. — Чего ты теперь хочешь со своими средневековыми венецианцами и китайскими вазами? Ты будешь иметь лучший в мире раритет в своем саду — храм, старый как мир, в краю, не имеющим, на верное, истории. Вдохновение не зря посетило тебя.

Я сказал уже, кажется, что у Лоусона были жадные глаза. Обычно ясные и светящиеся, сейчас же, когда он глядел на оливковые оттенки лощины, они пылали хищным огнем. Лоусон не произнес почти ни слова, с тех пор как мы вернулись из леса.

— Где я могу прочесть об этом? — спросил он, и я назвал ему несколько книг. Потом, через час, он спросил, кто были строители. Я рассказал ему немного, что знал о финикийских и сабинянских скитальцах, о ритуалах Сидона и Тира. Он повторил эти названия и вскоре отправился спать.

Обернувшись, я бросил еще раз взгляд на долину, светящуюся в темноте под лунной цветотом слоновой кости. Казалось, я услышал слабый шелест крыльев и увидел над рощицей стайку голубок. «Голуби Аптарот возвратились, — сказал я себе. — Это хорошее предзнаменование. Они принимают нового владельца». Но, засыпая, меня неожиданно пронзила мысль, что я произнес нечто кощунственное.

2

Три года спустя, в один прекрасный день, я приехал посмотреть, как же претворились идеи Лоусона в жизнь. Он часто приглашал меня в Вельевонден (так он назвал это) — не знаю, почему он дал голландское имя своему поместью, где никогда не ступала нога бура. В последнем приглашении была неясность в датах, я уточнил время моего прибытия, но ответа не получил. Все же автомобиль встретил меня на маленькой станции Таки; после долгого путешествия по сомнительному шоссе, я подъехал к воротам парка и попал на восхитительную дорогу.

За три года пейзаж немного изменился. Лоусон что-то перепланировал, посадил кусты и цветы, но мудро решил, что природа многое предусмотрела сама. Все равно, он должен был потратить кучу денег.

Когда мы подъехали к краю холма, я увидел таинственную долину и не смог подавить восторженный возглас. Дом стоял на самом высоком месте, открыт взорам, и его коричневые деревянные балки и белые оштукатуренные стены вращались в гору, будто были здесь испокон века. Долина ниже была обустроена лужайками и садами. Быстрый ручей втекал в голубое

озеро, и его берега обрамляли великолепные цвета различных оттенков. Я обратил внимание, что рощица, которую мы когда-то обследовали, стояла отдельно, вдалеке за лужайкой — так, что ее совершенство было изящно подчеркнуто. Лоусон имел превосходный вкус (или воспользовался хорошим советом).

Дворецкий сообщил, что хозяин вскоре будет, и пригласил меня выпить чаю в библиотеке, куда Лоусон в конце концов привез своих Тинторетто и вазы династии Мин. Это было длинное низкое помещение, облицованное тиковыми панелями и увешанное множеством изящных полок. Чудесные ковры на полу, но без всякого орнамента, только предохраняли паркет. На резной каминной доске стояли две старинные стеатитовые птицы из Зимбабве, а между ними на эбонитовом постаменте — алебастровый полумесяц, окруженный зодиакальными фигурами.

Он возвратился около половины седьмого — я успел выкурить две сигары и едва не заснул. Три года, конечно, меняют многих, но я не был готов к таким переменам в Лоусоне. Впервые, он разжирел. Вместо стройного молодого человека, каким я его знал, я увидел тяжелое, вялое и обрюзгшее существо. Потом, куда-то девался загар с его теперь одутловатого лица городского клерка. Он носил бесформенную фланелевую одежду, висевшую свободно даже на его жирной фигуре. Хуже всего было то, что он не был рад встрече со мной. Пробормотав что-то о моем приезде, он плюхнулся в кресло и уставился в окно.

Я спросил, не болен ли он.

— Болен? Нет! — ответил он раздраженно. — Ничего подобного, я совершенно здоров.

— Ты выглядишь не так, как должен бы здесь. Что с тобой? Хороша ли охота?

Он не ответил, но, кажется, я услышал бормотанье: «будь проклята охота». Тогда я переключился на дом. Я похвалил его несколько двусмысленно: «Нет в мире места подобного этому». Он наконец взглянул на меня своими беспокойными глазами — они выглядели удивительно семитскими на бледном лице. Я был прав по поводу его происхождения.

— Да, — медленно проговорил он, — нет в мире места подобного этому. — Он поднялся и произнес: — Пойду переоденусь. Обед в восемь. Позвони Трэверсу, он покажет тебе твою комнату.

Я переоделся в милой спальне с видом на нижний парк и долины, окрашенные лучами заката в шафрановый и голубой

цвета. Переодевался я в плохом настроении, всерьез оскорбленный обращением Лоусона и очень этим обеспокоенный. Либо он не здоров, либо выжил из ума; но ясно, что он обидится на это. Я порылся в памяти — не было ли на его счет каких слухов, но ничего не вспомнил, за исключением того, что во всех его начинаниях ему сопутствовал успех. Если Лоусон был болен или безумен, об этом никто не знал.

Обед обернулся мучительной церемонией. Лоусон, обычно не претендующий на классику в одежде, заявился в смокинге с фланелевым воротником. Со мной он почти не говорил, зато зверски орал на слуг — что меня поразило. Несчастный напуганный лакей пролил соус ему на рукав, и Лоусон выбил блюдо из рук и энергично выругался. Также он, всегда раньше воздержанный, явно злоупотреблял количеством шампанского и старого бренди.

Курить он бросил, и через полчаса объявил о своем намерении лечь спать. В замешательстве я глядел, как он проковылял наверх, потом я отправился в библиотеку и раскурил трубку. Я был настроен уехать утром. Но пока я сидел, разглядывая каменных птиц и алебастровую луну, мой гнев сменило беспокойство. Я вспоминал, каким прекрасным парнем был Лоусон, как здорово мы вместе проводили время. Вспоминал тот вечер, когда мы обнаружили эту долину и мечтали о будущем. Какая безумная алхимия превратила джентльмена в скота? Я думал о напитках и наркотиках, о бессоннице и безумии — но ничего не подходило моему другу. Я не отменил решения уехать, но намеревался немного повременить.

Сонный дворецкий встретил меня, когда я направлялся в спальню.

— Комната мистера Лоусона в конце вашего коридора, сэр, — сказал он. — Он плохо спит, и вы можете услышать его ночью. В котором часу вы изволите завтракать? Мистеру Лоусону подают в постель.

Моя комната располагалась в самом начале большого коридора, тянувшегося через весь дом. Спальня Лоусона находилась через две комнаты от меня, после свободной комнаты и комнаты камердинера. Утомленный, я разделся и быстро бросился в постель. Обычно я сплю хорошо, но тут сон все никак не мог придти. Я встал, ополоснул лицо, взбил подушки и приготовился считать овец, прыгающих через изгородь, облака, плывущие по небу, но ни один из старых способов не помог. Через час я сдался и просто лежал, уставившись в потолок и разглядывая лунные блики на стенах.

Да, это была поразительная ночь. Я встал, набросил халат и пододвинул стул к окну. Луна была почти полная; плато купалось в сиянии серебра и слоновой кости. Берега были темны, но озеро светилось большой дугой, словно горизонт, огибающий землю. Вдалеке справа я видел тонкие стволы деревьев, которые я назвал рощей Аштарот. Я вслушивался. Не доносилось ни звука. Земля, казалось, мирно уснула под луной — но все же этот мир представлялся иллюзией. Место было пронизано каким-то лихорадочным волнением.

Никакого объяснения этому впечатлению я не мог привести, но это было так. Какое-то движение происходило в этом залитым лунным светом пейзаже под маской глубокой тишины. Я чувствовал то же, что и три года назад в этой роще. Не уверен в том, что это нечто было пагубным — оно было странным и держало меня в напряжении.

Вскоре я подумал о книгах. Свет в коридоре не горел — дом был наполнен лунным светом. Я спустился по лестнице и пробрался через зал в библиотеку. Я включил было свет, но тут же и выключил: нужды в нем не было. Взял французский роман, но что-то удерживало меня, и я остался. Я расположился в кресле перед камином с каменными птицами. Очень странно выглядели они в лунном свете, напоминая доисторических больших гагарок. Алебастровый полумесяц мерцал подобно прозрачному жемчугу, и я вспомнил его историю. Древние сабиняне использовали этот камень в своих обрядах в роще Аштарот.

Тут я услышал шаги за окном. Такой огромный дом должен был охраняться, но эти торопливые шаги не имели ничего общего с мерной походкой сторожа. Шаги отдалились от окна и замерли. Я подумал возвратиться в спальню. В коридоре я заметил, что дверь Лоусона приоткрыта, и в комнате горит свет. Движимый непростительным любопытством, я заглянул внутрь. Комната оказалось пустой, кровать не расстеленной. Теперь я знал, чьи шаги слышал за окном библиотеки.

Я зажег настольную лампу и попробовал сосредоточиться на «Жесточкой загадке», но мой ум был сосредоточен на другой загадке, и глаза бессмысленно скользили по странице. Я отбросил книгу и снова уселся перед окном. Возникло ощущение, что я сижу в зрительном зале, а долина реки представилась огромной сценой, на которой вот-вот должны были появиться актеры. Нервы были напряжены до предела. Я словно ждал появления всемирно известной актрисы. Но никто не появился. Только поднявшаяся луна удлинила тени.

Силы оставили меня. И тут же тишину нарушил крик петуха и шелест деревьев. Сон овладевал мною, я вернулся в постель и снова услышал шаги снаружи. Какая-то фигура двигалась из парка к дому: это был Лоусон в пляжном халате. Он передвигался мучительно-медленно, словно в изнеможении. Я не видал его лица, но вся фигура являла собой воплощение чрезмерной усталости и уныния.

Я бросился в постель и погрузился в глубокий сон до рассвета.

3

Разбудил меня камердинер Лоусона. Пока он помогал мне одеваться, я справился о здоровье хозяина и узнал, что тот плохо спал и скоро не поднимется. И камердинер с чисто английской заботливостью добавил от себя еще немного информации. У мистера Лоусона очередной приступ (сказал он) и, пока он не закончится через пару дней, хозяин не способен ни к чему. Он посоветовал мне увидеться с мистером Джобсоном, управляющим, кто может меня развлечь в отсутствие хозяина.

Джобсон появился до завтрака. Самое его явление оказалось первым положительным моментом в Вельевондене. Большой суровый шотландец из Роксбургшира, с короткими седыми бакенбардами, обветренным лицом и пронизательными спокойными голубыми глазами, нанятый, безусловно, в подтверждение родословной Лоусонов. Я понял, почему именно в таком совершенном порядке.

Мы начали со спорта, и Джобсон рассказал мне о способах рыбной ловли и охоты. Его рассказ был деловым и четким; я видел, как он ищет глазами мои глаза. Стало ясно, что он может ответить и на другие вопросы, помимо спорта.

Я сказал, что был здесь с Лоусоном три года назад, когда тот выбирал участок. Джобсон продолжал оценивать меня с любопытством.

— Я слышао пр'вас от мистера Лоусона. Я знаю, вы его старый друг.

— Старинный, — сказал я. — И я с сожалением вижу, что это место ему не подходит. И почему — не могу представить. Он такой уже давно?

— Да, — сказал мистер Джобсон. — Раз в месяц емоу ст'новится дурна. Но и так всео плох'. Он стал с'всем другим с тех пор, как переехао сюда.

Джобсон казался очень серьезным и искренним. Я рискнул спросить:

— Так что же здесь происходит?»

Он сразу не ответил, наклонился и дотронулся до моего колена.

— Я п'лагау, это не исцеляется д'ктоурами. Взгл'ните на меня, сиа. Я всегда считался разумным челоуекоу, но если я роусскажу вам, что доумаю по этому поводу, вы сочтете меня сумасшедшиу. Но кое-что я вам скажу: п'дождем до сегодняшней ночи, и тогда снова задайте ваш вопрос. Возможноу, мы придиом к одному и тому же выводу.

Управляющий поднялся. Покидая комнату, он бросил через плечо: «П'читайте оудиннадцатую главу Третьей Книги Царств».

После завтрака я отправился на прогулку. Сначала я поднялся на вершину холма — моим глазам предстали несравненные очаровательные виды. Вдали, более чем за сто миль, тянулись в небо синие горы португальской территории. Легкий ветерок напоил воздух тысячью тонких ароматов. Я спустился и последовал по ручью в сад. Листва пуансетий и олеандров поблескивала в чащах; в воде царствовали водные лилии всевозможных цветов. Я видел подпрыгивающую в воде форель, но не думал о рыбалке. Я пытался вспомнить что-то, но не мог. Вскоре я оказался за садом, на лужайке перед рощей Аштарот.

Что-то подобное я видел на старинной итальянской картине. Только, если память не изменяла мне, пейзаж был населен танцующими нимфами и подглядывающим за ними из чащи фавном. Эта милая чудесная картинка встала перед глазами в теплом полуденном освещении. Очень осторожно я пробирался через тонкие деревья к конической башне, стоявшей в полутени. Я заметил кое-что новое: вокруг башни была протоптана дорожка, которой не было три года назад. Я помнил высокую траву у стен. Башню сделали своим святилищем кафры, или здесь происходит что-то еще более странное?

Возвратившись, я столкнулся с Трэверсом, сообщившим, что мистер Лоусон все еще у себя, но хотел бы увидеться со мной. Мой друг сидел в постели и пил крепкий чай — плохое занятие для человека в его состоянии. Я оглядел комнату, пытаюсь обнаружить признаки какой-то пагубной привычки, жертвой которой он, как я думал, был. Но комната была чистой, свежей, хорошо проветренной. Я уверился, что ни наркотики, ни напитки не имели отношения к его болезни.

Он принял меня весьма вежливо. Я был поражен его видом: большие мешки под глазами, опухшая кожа как при водянке, большие глаза горят каким-то лихорадочным блеском.

— Я очень плохой хозяин, — произнес он проницательно-тонким голосом. — Но я буду еще более неприветливым: я хочу, чтобы ты уехал. Я всех ненавижу в таком состоянии.

— Чуть, — ответил я, — тебе станет лучше. Я хочу знать, что это за болезнь. Ты показывался врачу?

Он устало улыбнулся: — Доктора не помогут. Ничего страшного не случилось; через пару дней я буду в порядке, и тогда ты сможешь вернуться. Поезжай с Джобсоном поохотиться на равнине — это будет неплохое развлечение, а я буду чувствовать себя менее виноватым.

Я, конечно, похерил эту идею, и Лоусон разозлился:

— Черт побери, мужик, — кричал он, — почему ты здесь, если я не хочу этого? Говорю тебе, мне от этого будет только хуже. Через неделю я выздоровею и только поблагодарю тебя. Но сейчас уезжай, прошу тебя!

Я увидел, что он себя накручивает.

— Ладно, — сказал я успокаивающе, — мы с Джобсоном уедем охотиться. Но я очень беспокоюсь о тебе, старина.

Он откинулся на подушки.

— Не надо беспокоиться. Джобсон сделает, что нужно, а от Трэверса ты получишь все, что хочешь. До свидания.

Я видел, что дальше оставаться бесполезно, и вышел из комнаты. Тут я вновь столкнулся с взволнованным камердинером.

— Послушайте, — сказал я, — мистер Лоусон полагает, что я должен уехать, но я хочу остаться. Сообщите ему, если спросит, о моем уезде. И, ради Бога, держите его в кровати.

Слуга пообещал, и я увидел некоторое облегчение на его лице.

Я пошел в библиотеку, вспомнив слова Джобсона о Книге Царств. Вскоре я нашел Библию и это самое место в ней. Там перечислялись грехи Соломона — я пробежал это без всяких эмоций. Начал перечитывать и зацепился за слова: «И стал Соломон служить Аштарот, богине сидонской...» Больше ничего. Очень похоже на ключ шифра. В уме пронеслось всё, что я слышал или читал о таинственном культе, совратившем Израиль с пути истинного. Я видел обожженную землю, на которой люди клялись служить Иегове. И я видел так же, как их глаза оборачиваются к одиноко стоящим роцам, башням и статуям, скрывающим злую и неизведанную тайну. Я видел суровых пророков, бичующих отступников прутами, народ, кающийся перед Богом, но снова отступающий от веры в жажде запретных радостей. Аштарот была древней восточной богиней. Возможно ли, чтобы во всей семитской крови, переда-

ваемой через многие поколения, не осталось смутной тяги к этому? Я подумал о дедушке с глухой улочки Брайтона и обо всех тех, кто обращают взоры к небу.

Я сидел и размышлял. Взгляд мой упал на непостижимых каменных птиц, знакомых с тайнами радости и ужаса. А эта алебастровая луна! Какой-нибудь темный священник носил ее на лбу, поклоняясь, подобно Ахабу, «воинству Небесному». И мне стало страшно. Я, прозаичный современный христианский джентльмен, принимающий другие религии, соприкоснулся с древней греховной тайной, намного старше, чем символ веры христианства. В моем сердце возникло что-то вроде отвращения, или опасения, а вернее — жуткого беспокойства. Роцца Аштарот представилась мне чем-то ужасным. Какая трагедия повисла в воздухе? Какую тайну скрывали сумерки?

Приближалось полнолуние, время экстаза и жертвоприношений.

Я не знаю, как прошел этот вечер. Есть не хотелось, в библиотеку, где я сидел и курил до одури, мне принесли котлету. Часы шли, и вместе с ними росло мое мужественное решение быть где-то неподалеку от моего старого друга. Вмешаться в неведомое я не мог. Я решил не ложиться и наблюдать. Приняв ванну, облачился во фланелевую пижаму и шлепанцы и занял позицию в углу библиотеки у окна так, что мне были бы слышны шаги Лоусона.

В ожидании меня сморил сон. Когда я проснулся, луна стояла высоко в небе — час был поздний. Я напряженно вслушивался в тишину, и наконец, раздалась звуки шагов, приближающихся к библиотеке. По счастью, я не включил освещение. Когда Лоусон вошел, я спрятался в темном углу.

Он был все в том же халате и двигался стремительно и тихо, словно в трансе. Я видел, как он взял алебастровую луну и положил ее в карман. Халат, как я заметил, был его единственной одеждой. Потом он прошел мимо меня к окну, открыл его и вышел наружу. Бессознательно я последовал за ним, отшвырнув мешавшие мне шлепанцы. Лоусон, странный и нелепый, быстро бежал по лугу к роцце. Я остановился, боясь быть замеченным. Пришлось лечь на землю и передвигаться ползком по влажной траве — лужайка оказалась намного шире, чем я предполагал, а мой возраст — намного больше... Я оказался в смешном положении преследователя оленя, тогда как выслеживал обычного лунатика. Наконец я достиг роцци. Мир был так тих, что, казалось, я производил много шума. Помню, слышался шелест в воздухе, и я увидел зеленых голубей, кружащихся в кронах деревьев.

Никаких следов Лоусона. В роще вся моя уверенность исчезла. Я видел сквозь тонкие стволы деревьев башенку; всё было тихо, как в могиле, если бы не шелест крыльев над головой. Ко мне вернулось невыносимое ощущение ожидания чего-то — как прошлой ночью. Нервы были напряжены до предела, но не было чувства опасности и страха, только испуг. Я предстал перед «воинством Небесным», но не был суровым израильским пророком, противостоящим ему.

Возможно, я долго пролежал в этом странном месте. Мои глаза глядели на золотое навершие башни, освещенное луной. Помню, что голова была легкой и пустой, душа стала словно бестелесной и оставила внизу брэнную оболочку. Но самым любопытным было притяжение башни, мягкое и доброжелательное, но достаточно слабое — тогда как другая сила тянула меня обратно. Я мечтал подвинуться ближе, но не смог преодолеть ни дюйма. Я не мог разрушить некое заклятие. И я не был напуган. Звезды влияли на меня, и разум дремал. Я не отводил глаз от башни — и, думаю, не смог бы отвести, даже если бы захотел.

Тогда внезапно из тени появился Лоусон. Он был совершенно наг, только алебастровый полумесяц светился на лбу. Что-то блестело у него в руке.

Лоусон бегал вокруг башни, напевая и воздевая руки к небесам. Иногда его песнопения переходили в пронзительные крики разнузданной вакханки. Я не мог разобрать слов, но звуки говорили сами за себя. Лоусон находился в каком-то адском экстазе. Бегая, он размахивал перед грудью правой рукой — я увидел, что в ней был нож.

Мне сделалось плохо — не от ужаса, а от простого физического отвращения: Лоусон наносил себе ножом порезы. Мне хотелось выбежать и остановить его, но вместе с тем хотелось оказаться отсюда за сто миль. В результате я остался на месте. Возможно, это было осознанным решением, но, быть может, просто ноги меня не слушались.

Движения танца становились все более быстрыми и резкими. Я видел, как кровь сочилась из тела Лоусона, видел его ужасное бледное лицо над порезанной грудью. И вдруг ужас оставил меня: моя голова закружилась, и через пару секунд я словно оказался в новом мире. Странные ощущения проникли в мое сердце. Мне казалось, я вижу землю, населенную существами — ни людьми, ни божествами, а чем-то бóльшим и очень желанным. Спокойный лик Природы избороздили морщины дикого знания. Я увидел мир, словно нарисованный кистью мечты, и нашел его прекрасным. Нож и кровь не каза-

лись больше жестокостью. Это была изысканная тайна поклонения, подобная утренней песне птиц. Не известно, как семиты соблюдали культ Аштарот, но, вероятно, более страстно и экзотично, чем я думал. Я видел только сладкую простоту Природы, и загадки страсти и ужаса отошли в сторону, подобно кошмарам ребенка в объятиях матери. Мои ноги обрели способность двигаться, и я сделал пару шагов из сумрака к башне.

И тут все закончилось. С криком петуха вернулись земные звуки. Я стоял дрожащий и ошеломленный, а Лоусон двигался ко мне. Инерция вынесла его к краю рощи, и он упал в обморок, выйдя из тени.

Здравый смысл вернулся ко мне вместе с физической силой. Я взвалил моего друга на спину и потащил к дому. Единственное, чего я теперь боялся — так это того, что я перестал бояться. Я слишком приблизился к «мерзости сидонской».

В дверях дома меня встретил напуганный камердинер. Вполне возможно, что он видел подобное и прежде.

— Ваш хозяин болен лунатизмом и упал, — заявил я. — Мы должны сейчас же уложить его в кровать.

Мы промыли раны, пока он лежал в глубоком оцепенении, и я прикрыл его одеждами. Единственная опасность была в его истощении, так как раны оказались неглубокими и не нанесли вреда артериям. Сон и отдых пойдут на пользу этому сильному мужчине. Я уходил — и вдруг Лоусон забормотал. Он не видел меня. Его лицо утратило странность и стало похожим на лицо моего старого друга. Тут я внезапно вспомнил об испытанном средстве — мы всегда брали его с собой в экспедицию — пилюли, изготовленные по старинному португальскому рецепту. Одна помогает от лихорадки. Две — если вы лежите раненым в чаше и вам надо забыться на несколько часов, пока подоспеет помощь. Три — приносят безболезненную смерть. Я сходил в мою комнату и принес маленькую коробочку. Лоусон проглотил две пилюли и устало откинулся на подушки. Я велел камердинеру не будить его и отправился постель.

4

Впереди было дело, не терпящее отлагательств. В семь часов Джобсон, за которым послали, ждал меня в библиотеке. В его суровом лице я увидел, что нашел правильную замену пророка.

— Вы оказались правы, — сказал я. — Я прочел 11-ую главу Книги Царств и провел такую ночь, что ни приведи Господи!

— Я знаю, что будет так, — ответил он. — Я пр'шел через это.

— Роща? — спросил я.

— Да, оноу, — подтвердил он.

Я хотел выяснить, как много он знает.

— Семейство мистера Лоусона из Шотландии?

— Да, как я п'нимаю, они шотлоундского п'бережья, — ответил он, но по его глазам было видно, что он понял подтекст.

— Мистер Лоусон мой старинный друг, — продолжал я, — и я собираюсь предпринять меры для его излечения. Я беру ответственность за все, что буду делать. Потом я все объясню вашему хозяину. Сейчас же я нуждаюсь в вашей помощи. Не откажете мне? Пусть это звучит безумно — но вы разумный человек и сможете принять это. Впрочем, смотрите сами.

Джобсон глядел мне прямо в лицо.

— Н'сомневайтесь во мне, — сказал он, — здесь творится мерзость, и я, по мере сил, хочу уничтожить ее. Он был хорошим хозяином, я же — верующий христианин. Так что г'ворите, сиа.

Ничто не сотрясло воздух. Я нашел моего пророка Илию.

— Мне нужны люди, — сказал я, — и как можно больше.

Джобсон задумался.

— Ни одних кафров п'близости неу. Но на табачной ферме работают ок'ло тридцати белых. Они помоугут, если вы компенсируете им з'траты.

— Хорошо, — ответил я, — тогда мы прибегнем к единственной инструкции, годной в нашем случае. Мы последуем примеру царя Иосии.

Я открыл 23-ю главу Четвертой Книги Царств и прочел: «И высоты, которые пред Иерусалимом, направо от Масличной горы, которые устроил Соломон, царь Израилев, Аштарот, мерзости Сидонской, и Хамосу, мерзости Моавитской, и Милхому, мерзости Аммонитской, осквернил царь; и изломал статуи, и срубил дубравы, и наполнил место их костями человеческими. Также и жертвенник, который в Вефиле, высоту, устроенную Иеровоамом, сыном Наватовым, который ввел Израиля в грех, — также и жертвенник тот и высоту он разрушил, и сжег сию высоту, стер в прах, и сжег дубраву».

Джобсон кивнул.

— П'требуется динамит. Он иесть оу меня н'складе. Я пойду звать п'рней.

Девять молодых крепких мужчин собрались у дома Джобсона и смиренно выслушали инструктаж всевластного управляющего. По моему распоряжению они принесли дробовики, лопаты и топоры, привели волов — один вез в тачке катушку с бечевкой.

В прозрачном безветренном утреннем воздухе посреди зеленых лугов губительная роща выглядела изящно и невинно. Меня пронзила острая боль сожаления — и если бы я прибыл сюда один, возможно, я бы и отступил. Но люди были здесь, и суровый Джобсон ждал моих распоряжений. Я поднял ружье и распределил загонщиков по краю рощи, наказав, что каждый голубь должен быть застрелен.

Их была небольшая стайка, и мы сразу же убили пятнадцать. Бедные птицы пытались упорхнуть к другой роще, но были остановлены выстрелами — еще семеро. Четверо расстреляны в кронах деревьев, и последнего убил я самолучно. Через полчаса грома зеленых телец валялась на траве.

Тогда мы пошли рубить деревья. Тонкие стволы не составляли труда для хорошего дровосека и один за другим рухнули наземь.

Тем временем со мной начало происходить нечто странное. Мне почудилось, будто кто-то умолял меня сжалиться. Я слышал прекрасный нежный голос, эфемерный и отдаленный, проникающий в душу, не принадлежащий живому существу, а невидимой бестелесной женщине, старинной госпоже этой рощи. Сколько горя было в нем, сколько очарования! А она принесла в этот мир только добро и совершенство, и вот теперь я уничтожаю ее последний приют...

Но сильнее всего было то, что голос казался бездомным. Когда лезвия топоров вспыхнули на солнце, лес словно похудел, и нежный дух умолял о милосердии и краткой отсрочке. Он, казалось, говорил о столетних долгих скитаниях в безжалостном и грубом мире и о последнем найденном своем прибежище. В нем не было ничего страшного, ничего греховного. Все, что для семитов было злой тайной, для меня, белого человека, оказалось утонченно-красивым и изысканным. Джобсон и остальные не слышали голос, только я, чувствующий прекрасное, улавливал безнадежную грусть его. Вселявшее в Лоусона страсть, во мне только сжимало сердце. Это было трудно вынести. Когда деревья рухнули и рабочие отерли пот со лба, я ощутил себя убийцей невинных детей и добродетельных жен. Слезы катились по моим щекам. Не раз я собирался отменить работу, но лицо Джобсона, сурового пророка Илии, удержива-

ло меня. Теперь я верил в силу пророков и знал, почему люди иногда закидывали их камнями.

Последнее дерево упало. Одинокая башенка, лишившись защиты, стояла обесчещенной святыней. Я услышал голос Джобсона: «Теперь мы должны взорвать ийю. Заложим под нийю с ч'тырех сторон д'намит. Вы нехорошо выглядите, сиа. Пойдите, присядьте на возвышении».

Я поднялся на склон и прилег. Я видел, как рабочие разбежались, и понял, что взрывные работы начались. Всё это походило на глупый сон, не имеющий отношения ко мне. Лишенная прибежища богиня все еще молила меня. Голос был мучительно невинным. Так же, должно быть, страдал добросердечный инквизитор от стонов и просьб мученицы. Я знал, что убиваю редкую и невозстановимую красоту.

Я лежал, подавленный и ошеломленный, и сама Природа, казалось, молила о своем божестве. Солнце в небесах, плавные линии холмов, синие тайны далеких равнин были пропитаны ее мягким голосом. Я горько презирал себя. Я был повинен в убийстве — нет, я был повинен в непростительном грехе. Я убивал невинную кротость, и не будет больше для меня на земле мира. Но я даже не пошевелился — более сильная власть сковывала меня. Голос слабел и замирал в невыразимом горе.

Внезапно вспыхнуло пламя, и дым поднялся к небесам. Раздались крики рабочих, и куски камней усеяли пространство. Когда дым рассеялся, башенки уже не было на месте.

Голос замолк. Мир погрузился в скорбную тишину. Меня тронули за ногу, и внизу я увидел Джобсона, протирающего глаза.

— Р'бота сделанау. Теперь будем вык'рчевывать. На выкапывание времени нет, прибегнем к дин'миту.

Разрушение продолжилось, а я возвратился к своим переживаниям. Я заставил себя быть практичным и разумным. Думая о ночном опыте и измученных глазах Лоусона, я решил превозмочь себя. Что сделано, то сделано — и это надо завершить. Вспомнился текст из Иеремии: «Как о сыновьях своих, воспоминают они о жертвенниках своих и дубравах своих у зеленых дерев, на высоких холмах». Я посмотрю, как они забудут эту рошу.

Мы взорвали корни деревьев, запрягли волов и стянули их в кучу. После чего рабочие начали разравнивать место. Я вернулся к нормальному состоянию — уверенность Джобсона передалась мне.

— Есть еще одно, — сказал я, — подготовьте плуги. Мы пойдем дальше царя Иоси».

В моем мозгу проносились тексты Священного писания — я был уверен, что еще одна предосторожность не будет лишней.

Мы снова запрягли волов и перепахали место, где была роцца. Работа оказалась тяжелой, поскольку оставалось много камней разрушенной башни, но медлительные африканские волы сделали свое дело. Еще днем все было закончено. Мы с Джобсоном взяли мешок с солью и посеяли ее в борозды.

Последним актом стал костер из груды стволов. Они горели хорошо, а наверх мы бросили тела зеленых голубей. Птицы Аштарот были преданы почетному сжиганию.

Я отпустил озадаченных рабочих и обменялся крепким рукопожатием с Джобсоном. Черный от дыма и пыли, возвратился домой и приказал Трэверсу упаковать мои вещи и вызвать машину. Камердинер Лоусона доложил, что его хозяин мирно почивает. Я дал ему необходимые наставления и отправился мыться и переодеваться.

Перед отъездом я написал Лоусону. Я изложил стихи 23-ей главы 4-ой Книги Царств. И рассказал, что я сделал и обосновал это. «Я беру всю ответственность на себя, — писал я, — я замешан во всем этом больше, чем кто бы то ни было. Я сделал это во имя нашей старой дружбы — и ты должен мне поверить, это было нелегкой задачей. Надеюсь, ты согласишься. Когда ты захочешь меня увидеть, напиши — я вернусь и буду с тобой. Я думаю, ты поймешь, что я спас твою душу».

День перешел в сумерки, когда я покинул усадьбу и направился в Таки. Костер на месте бывшей роцци еще горел, и дым расплзался облаком по верхней долине реки, наполняя пространство мягкой фиолетовой дымкой. Я был уверен, что помог моему другу и, когда он придет в чувство, он будет мне благодарен. Мой разум был спокоен на этот счет, и сердце пребывало в гармонии с миром. Но когда автомобиль достиг гребня холма и я обернулся на долину, душа моя смутилась. Поднялась луна и посеребрила дымку, через которую еще были видны языки пламени. Не знаю почему, но озеро, ручей, парк, даже зеленые склоны холма были напоены духом одиночества и осквернения.

И потом душевные страдания вернулись ко мне. Я понял, что увожу нечто прекрасное и восхитительное из его последнего пристанища на земле.

Комментарии

Аштарот — богиня, которой поклонялись некоторые семитские народы. В Вавилоне и Ассирии — Иштар, в Сирии — Атар, в Израиле — Асторет (Аштарот), в Финикии — Астарте, в Абиссинии — Астар.

В глазах то плачет, то смеется... — Из стихотворения «Grotesques» (кн. «Сатурнические поэмы»), пер. Ф. Сологуба.

Трогмортон-стрит — улица в Лондоне, на которой расположена Лондонская фондовая биржа.

Тевинотдейл — область в Шотландии.

Мидлэндс — территория в центральной Англии.

...лох-ливенскую форель... — Озеро Лох-Ливен в Шотландии, славится своей рыбалкой.

Ориноко — река в Южной Америке.

Горнерграт — ледник в швейцарских Альпах.

...напевая старинную французскую песенку о Кадэ Русселе и его trois maisons. — «Cadet Rousselle a trois maisons / Qui n'ont ni poutres, ni chevrons / C'est pour loger les hirondelles, / Que direz-vous d'Cadet Rousselle?»

Теменос — священный участок, посвященный определенному бо- жеству.

...напоминая доисторических больших гагарок. — Большая га- гарка, или бескрылая гагарка — вымершая в середине XIX в. круп- ная нелетающая птица с массивным и крючковатым клювом семейст- ва чистиковых.

«Жестокая загадка» — роман Поля Бурже «La Cruelle Enigme» (1885).

Третья Книга Царств — одна из книг Ветхого Завета. В оригина- ле указана «Первая Книга Царей» (как она и читается в англоязыч- ном изводе Библии). Мы сочли правильным здесь и далее сослаться в переводе на православный канон.

«И стал Соломон служить Аштарот, богине сидонской...» — 3 Цар. 11:5.

Ахаб — один из библейских царей Израиля.

Я открыл 23-ю главу Четвертой Книги Царств и прочел... — 4
Цар. 23:13–15.

«Как о сыновьях своих, воспоминают они о жертвенниках...» —
Иер. 17:2.

**СВЕТЛОЙ ПАМЯТИ
ВЯЧЕСЛАВА АНАТОЛЬЕВИЧА КОШЕЛЕВА**



*В Пушкинском Доме,
доклад на конференции «Все страхи мира» (2014)¹*

16 июля 2020 г. ушел из жизни доктор филологических наук, профессор Вячеслав Анатольевич Кошелев. Ушел не только известнейший филолог. Нас покинула огромная планета по имени «Кошелев».

Вячеслав Анатольевич родился 20 сентября 1950 г. в Вологде. Окончил Вологодский пединститут и заочную аспирантуру при Институте русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР. В разные годы преподавал в Вологде, Череповце, Великом Новгороде, Нижнем Новгороде, Арзамасе, часто совмещая с преподаванием административные должности. Член Союза писателей России, действительный член Международной академии наук высшей школы, член Международного Наполеоновского общества... Автор пятнадцати монографий и полутысячи научных публикаций. Его вклад в историю русской литературы и культуры неоценим.

При всех своих обязанностях, трудах и творчестве Вячеслав Анатольевич всегда деятельно поддерживал события проекта «Неканонической эстетики» и находил яркие неординарные идеи для каждой предложенной темы. Он у нас выступал с докладами и опубликовал статьи в наших сборниках:

«Мне стало страшно...» Пушкин и поэтика ужаса (2014);

«Великая тайна», которой не было (Речь Достоевского о Пушкине) (2017);

«Какой пример для нас являет это...»: парадокс абсурда (2018);

Об одном «учено-литературном обмане» (2019).

В 2020 г. он собирался выступить с докладом под названием «Как делать кейф?» (см. с. 414 наст. сб.). Оргкомитет допытывался... нет, не как «делать кейф?», а о чем именно будет доклад. Вячеслав Анатольевич снисходительно и несколько величественно отвечал: «Там в названии всё сказано». Увы, мы так этого и не узнаем. Увы, мы уже не будем вместе с ним «делать кейф»...

В нашем сборнике его друзья и коллеги, участники конференций «Неканонической эстетики» написали о нем. Светлая ему память.

Редколлегия

На конференции о табу В. А. Кошелев предполагал выступить с докладом «Как делать кейф?»

Уместно вспомнить поэтому следующее. Так случилось, что, поступив в аспирантуру Пушкинского Дома, Кошелев вынужден был, по настоянию научного руководителя, заняться изу-

чением творчества А. С. Хомякова, защитив кандидатскую диссертацию, а впоследствии издав монографию о мудром славянофиле и несколько собраний его сочинений. Но, вологжанин по рождению, Слава издавна увлекся судьбой и наследием К. Н. Батюшкова. В Пушкинском кабинете хранится машинопись его пьесы о поэте, написанная в юношеские годы. И докторская диссертация маститого ученого будет закономерно посвящена Батюшкову.

Храня благодарную память о Вячеславе Анатольевиче, вспомним прекрасно им организованную научную конференцию¹, — с посещением родового батюшковского имения в Хантонове, близ Череповца, с венками, пущенными по водной глади речки, даже с орудийным салютом и спецгалонами на вино, дарованными местной администрацией участникам конференции. По-особому остался в памяти траурный митинг у кенотафа Батюшкову; он был похоронен в Прилуцком монастыре в трех верстах от Вологды; в советское время, по заведенному обычаю, обитель была превращена в концлагерь, и потому кости поэта смешались там с останками замученных узников... И, в одном из последних стихотворений Батюшков пророчески скажет:

Жуковский, время все проглотит,
Тебя, меня и славы дым,
Но то, что в сердце мы храним,
В реке забвенья не потопит!
Нет смерти сердцу, нет ее!
Доколь оно для блага дышит!..

Сергей Фомичев

С первых дней моего знакомства с Вячеславом Анатольевичем в Череповце в 1978 г., — и тут же — со Славой — Кошелевым, он производил впечатление личности сильнейшей интеллектуальной энергетикой. Она распространялась вокруг него, образуя поля творческого общения и бескорыстного взаимобмена и взаимоодарения гуманитарными знаниями и добротой. Он с полной отдачей погружался в споры нередко парадоксально несогласуемого сопряжения. Но был столь же внимателен и серьезен, признавая достоинства противоположной аргументации. Он всегда был Большим! Поэтому, в Череповце ли, в Великом ли Новгороде, и даже на любой конференции он был важнейшей личностью, инициирующей и провоцирующий

¹ См.: Тезисы докл. к научн. конф., посвященной 200-летию со дня рождения К. Н. Батюшкова. Вологда, 1987.

то, что Людвиг Витгенштейн называл чувством «интеллектуального беспокойства». И еще, он был очень хорошим человеком. Как его теперь не хватает...

Сергей Фролов

В Вячеславе Анатольевиче поразительно совмещались ответственность администратора и вдохновенность исследователя, широта интересов и въедливость к мелочам, он бывал бескомпромиссно строгим и одновременно мягким, человеческим. Эти качества делали его идеальным научным консультантом.

Мы познакомились на конференции в Болдине в 1986 г., и с тех пор меня неизменно радовала его способность выбирать темы для докладов и их выстраивать. Из огромного массива исторических фактов, сохраненных его великолепной памятью, он всегда выстраивал простую и ясную тенденцию, объясняющую явления современности. Его многочисленные исторические комментарии к деталям текста, даже совершенно, казалось бы, проходным, открывали новые контексты и в самом прямом смысле были открытием – открытием лежащего на поверхности, но затушеванного временем. Эта четкость мысли всегда интриговала ожиданием: к чему он приведет? Когда-то в середине 2000-х гг., в разговоре о биографии Фета, он настаивал на том, что наука призвана опровергать мифы. Постепенно он пришел к исследованию собственно мифов: конкретных, из биографий Аксаковых, Фета, А.К. Толстого или из истории Новгорода, а также из истории Крыма.

На конференциях по неканонической эстетике он, как правило, углублялся в контексты, позволяющие опровергать заданную тему; полемичность была в его характере. Перпендикулярность взгляда на тему – совершенно необходимый элемент любого научного обсуждения. Своим присутствием на всех конференциях, где мы пересекались, он убедительно напоминал, что каждая гипотеза должна проверяться опровержением; чтобы объяснять произведение, нужно понимать реальность. Знание, знание и знание – и никакой интеллектуальной игры. Хотя он совсем не был ей чужд. Во всех отношениях – большой человек. Не хватает...

Илона Мотеюнайте

Мы с Вячеславом Анатольевичем знакомы были четверть века. Ко мне, в дни нашего первого знакомства совсем начинающемуся специалисту, он относился мягко, с юмором, но и с уважением как к девушке, молодой американке, смело выступающей на важной научной конференции. Мы встречались

практически только на международных конференциях. Спустя несколько лет в селе Болдино Вячеслав Анатольевич вышел покататься на лошади и, увидев мое изумление, обещал меня взять с собой в следующий раз. Подарил книжки. Звал к себе в Новгород. Познакомил с родными. Позвал домой с коллегами победать. С ним было всегда и просто, и безумно интересно, а больше всего лестно, что такой умный талантливый человек с такой теплотой и гостеприимностью принимал гостя из-за океана.

Анджела Бринтлингер

Вячеслав Анатольевич, конечно же, был «мэтром». И не только по сути своей, но и по фактуре своей. Высокий, борода-тый, статный (статуарный даже), как белогвардейский офицер — таким он предстал передо мной, аспирантом, где-то четверть века назад, таким и оставался. Немножко только время потом наложило отпечаток — седина в бороде. И что в нем подкупало сразу — не было никакой снисходительности к «молодому поколению». Была дружелюбность старшего к младшему. И это очень ценно. Редко такое бывает...

Помню, как-то я ему рассказал, что в день поминания Пушкина на Мойке, 12 прочел ерническое оруджавское «Александру Сергеевичу хорошо...», и оказалось, что он тоже читал его на могиле в Пушкинских Горах. Мы как бы шли параллельно, но далеко не всегда. Вячеслав Анатольевич был достаточно безапелляционным человеком и всегда отстаивал свою точку зрения. Когда я издал комедии и водевили Н. А. Полевого, он удивился: «Зачем ты издал эти дурацкие тексты? Лучше бы “Парашу-Сибирячку”». Я ответил, что «Парашу» и так все знают, а эти «дурацкие тексты» никто, кроме меня и не издаст. Он промолчал. Я это к тому, что переспорить его можно было, да с трудом... У него была своя система ценностей (см. его книги), но он умел слушать своих оппонентов. Слушать и слышать.

Пришло время, когда мы стали организовывать собственные конференции, и он сразу примкнул к нам. Он был искренне заинтересован в наших делах и проектах...

После него, конечно, остались книги. Но для меня, кроме книг, осталась «воздушная громада» под названием «Кошелев». И эта громада здесь рядом, со мной. И она будет всегда со мной.

Сергей Денисенко

ПРОГРАММА

Международной междисциплинарной
научной конференции

**«ВСЕ ЗАПРЕТЫ МИРА:
ТАБУ В ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ»¹**

27–28 апреля 2020 г.
Санкт-Петербург



«А вот этот маленький ключик отпирает каморку, которая находится внизу, на самом конце главной галереи. Можешь всё отпирать, всюду входить; но запрещаю тебе входить в ту каморку. Запрещение мое на этот счет такое строгое и грозное, что если тебе случится — чего Боже сохрани — ее отпереть, то нет такой беды, которой ты бы не должна была ожидать от моего гнева» («Синяя борода». Ш. Перро, пер. И. С. Тургенева)

ДЕНЬ ПЕРВЫЙ
27 апреля (понедельник)

ЗАСЕДАНИЕ ПЕРВОЕ

Александр Юрьевич Сорочан
(*Тверской государственный университет*)

Табу и трансгрессия: литература в поисках предела

Юлия Анатольевна Говорухина
(*Сибирский федеральный университет*)

Содержание и прагматика запрета в современной литературной критике

Ирина Анатольевна Лобакова
(*Институт русской литературы*)

**Можно ли обойти патриарший запрет:
Документы конца XVII — первой половины XVIII веков
о местном почитании вологодского подвижника**

Арина Ринатовна Медведева
(*Челябинский государственный университет*)

«Хочу быть гусем»: коммуникативная стратегия контр-человека

Ольга Александровна Кузнецова
(*Институт русской литературы*)

Табу и запреты в русском балете

ЗАСЕДАНИЕ ВТОРОЕ

Сергей Александрович Фомичев
(*Институт русской литературы*)

Табу в судьбе Пушкина: одесский период

Вячеслав Анатольевич Кошелев
(*Арзамасский государственный университет*)

Как делать кейф?

Джулия Джиганте
(*Брюссельский свободный университет*)

**Языковые табу и приемы растабуирования
в творчестве Ф. М. Достоевского**

Илона Витаутасовна Мотеюнайте
(*Псковский государственный университет*)

**Запрет обижать юродивых и его нарушение
в сюжетах русской литературы XIX–XX веков**

Алла Михайловна Грачёва
(*Институт русской литературы*)
**Семейное табу А. М. и С. П. Ремизовых:
реалии и отражения**

ЗАСЕДАНИЕ ТРЕТЬЕ

Екатерина Олеговна Кудина
(*Институт русской литературы*)
**«Врата драматической цензуры»:
на материале писем из архива Ю. Д. Беляева**

Александр Борисович Танхилевич
(*Московский государственный университет*)
**Нарушение культурного запрета
как сюжетный инвариант рассказов И. Э. Бабеля**

Ольга Васильевна Астафьева
(*Российский государственный педагогический университет*)
**Советская самоцензура и пасхальный хронотоп
в «Кладовой солнца» М. М. Пришвина**

Эльжбета Тышковска-Каспшак
(*Вроцлавский государственный университет*)
**«Николай Николаевич» Юза Алешковского
против запрета на телесность
в соцреалистическом каноне**

Сергей Викторович Денисенко
(*Институт русской литературы*)
Запрещенный А. А. Галич об опальных писателях

ЗАСЕДАНИЕ ЧЕТВЕРТОЕ

Ефим Павлович Беренштейн
(*Тверской государственный университет*)
**«Почему же нельзя?», или Преодоление запретов
в поэтическом творчестве В. С. Высоцкого**

Елена Наумовна Пенская
(*Высшая школа экономики*)
**Категорический императив в эстетике Всеволода Не-
красова**

Галина Владимировна Зыкова
(*Московский государственный университет*)
**«Господь Бог» / по умолчанию: некоторые особенности
проговаривания сакрального в лирике Всеволода Не-
красова**

Татьяна Сергеевна Царькова
(*Институт русской литературы*)
Запрет ценою в жизнь (поэт А. С. Морев).

ДЕНЬ ВТОРОЙ
28 апреля (вторник)

ЗАСЕДАНИЕ ПЯТОЕ

Майя Александровна Ермошина
(*Пермский государственный университет*)
**Сила запрета: к функциональному анализу
семантики повелительных конструкций
в художественном тексте (на материале романа В. Ан-
доновского
«Азбука для непослушных»)**

Анастасия Михайловна Сердюк
(*Томский государственный университет*)
**«Мы воспитаны в культуре ненависти и неприязни»:
статус запрета в современном стендапе
(на материале «Нового часа шуток» А. Долгополова)**

Станислав Федорович Меркушов
(*Тверской государственный университет*)
**Языковая и тематическая детабуизация в творчестве
М. Волохова: (пьеса и фильм «Вышка Чикатило»)**

Марина Викторовна Загидуллина
(*Челябинский государственный университет*)
**Медиаэстетизация насилия:
множественное дистанцирование как прием
(на примере фильма Ларса фон Триера «Дом, который
построил Джек»)**

Анджела Бринтлингер
(*Государственный университет штата Огайо*)
Заключенные в поисках пространства

Анна Александровна Шевцова,
Иван Александрович Гринько
(«МОСГОРТУР»)

**«Для музеев есть табу»:
запреты в корпоративной культуре российских музеев**

ЗАСЕДАНИЕ ШЕСТОЕ

Ольга Сергеевна Сапожникова
(Библиотека Академии наук)

**Немецкий медицинский трактат и табу
для русского переводчика XVI века**

Ольга Александровна Кузнецова
(Московский государственный университет)

**Не для свиней: о некоторых бестиарных запретах
в русской культуре XVII–XVIII веков**

Марина Сергеевна Егорова
(Санкт-Петербургская государственная консерватория)

**Нагота тела и одяния духа в гимнографии Василию
Московскому:**

**культурное табуирование и литературный топос
на рубеже XVI–XVII веков**

ЗАСЕДАНИЕ СЕДЬМОЕ

Владимир Николаевич Шувалов
(Тверской государственный университет)

**О (сомнительной) пользе запретов:
Устав учебных заведений 1828 года и провинциальные
реалии**

Анастасия Михайловна Васильева
(Тверской государственный университет)

**Запретные города: репрезентация провинциальной Рос-
сии
в столичных журналах 1830–1850-х годов**

Анастасия Александровна Елкина
(Тверской государственный университет)

**«Страна на цепи»: интерпретация политики сакоку
в записках русских путешественников о Японии**

Сергей Владимирович Фролов
(Санкт-Петербургская государственная консерватория)
**Запреты в творчестве композиторов третьей четверти
XIX века**

ЗАСЕДАНИЕ ВОСЬМОЕ

Анастасия Андреевна Липинская
(Санкт-Петербургский государственный университет)
«Стой, кто идет!»: логика запрета в готической новелле

Антон Олегович Дёмин
(Институт русской литературы)
Русские писатели в журнале «Akadémos» (1909)

Александр Владимирович Клименок
(Высшая школа экономики)
**Античность, маргинальный гендер и литературная тра-
диция:
«Белая книга» Жана Кокто**

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ:

- ГАВО — Государственный архив Вологодской области
ГАТО — Государственный архив Тверской области
ГЛМ — Государственный литературный музей (Москва)
ОЛДП — Собрание рукописей Общества любителей древ-
ней письменности
РГАЛИ — Российский государственный архив литературы
и искусства (Москва)
РГБ — Российская государственная библиотека (Москва)
РНБ — Российская национальная библиотека (Санкт-
Петербург)
ТОДРЛ — Труды Отдела древнерусской литературы

СОДЕРЖАНИЕ

От редколлегии
5

I

С. А. Фомичев
Табу в судьбе А. С. Пушкина: одесский период
9

А. Ф. Некрылова
Календарные запреты и народная этимология
15

О. А. Кузнецова
Не для свиней: о некоторых бестиарных запретах в русской
культуре XVII–XVIII веков
29

И. А. Лобакова
Можно ли обойти патриарший запрет: Документы конца XVII
— первой половины XVIII веков о местном почитании вологод-
ского подвижника
43

В. Н. Шувалов
О (сомнительной) пользе запретов:
Устав учебных заведений 8 декабря 1828 года
и провинциальные реалии
51

И. В. Мотеюнайте
Запрет обижать юродивых и его нарушение в сюжетах
русской литературы XIX–XX веков
59

А. М. Васильева
Запретные города: репрезентация провинциальной России
в столичных журналах 1830–1850-х годов
71

Дж. Джиганте
Языковые табу и приемы растабуирования
в творчестве Ф. М. Достоевского
78

А. М. Грачёва
Семейное табу А. М. и С. П. Ремизовых: реалии и отражения
86

А. Б. Танхилевич
Нарушение культурного запрета как сюжетный инвариант
рассказов И. Бабеля
96

А. В. Астафьева
Советская самоцензура и пасхальный хронотоп
в «Кладовой солнца» М. М. Пришвина
105

С. В. Денисенко
Запрещенный Галич об опальных писателях,
или Преодоление запретов
119

Е. П. Беренштейн
«Почему же нельзя?», или Преодоление запретов
в поэтическом творчестве В. С. Высоцкого
128

Е. Н. Пенская
Категорический императив в эстетике Вс. Некрасова:
к постановке вопроса
135

Г. В. Зыкова
«*Господь Бог*» / *по умолчанию»:
некоторые особенности проговаривания
сакрального в лирике Вс. Некрасова
143

Э. Тышковска-Каспшак
«Николай Николаевич» Юза Алешковского против
запрета на телесность в соцреалистическом каноне
159

Ю. А. Говорухина
Содержание и прагматика запрета
в современной литературной критике
174

II

А. А. Елкина

«Страна на цепи»: интерпретация политики сакоку
в записках русских путешественников о Японии

183

А. О. Дёмин

Русские писатели в журнале «Akademos»

197

А. А. Липинская

«Стой, кто идет!»

Логика запрета в нарративе готической новеллы

209

А. Ю. Сорочан

Табу и трансгрессия:

английская литература в поисках предела

217

III

С. В. Фролов

Запреты в творчестве русских композиторов третьей четверти

XIX века

229

О. А. Кузнецова

Табу и запреты в русском балете

237

В. Л. Гайдук

Биомеханика под запретом

246

М. А. Ермошина

Сила запрета: к функциональному анализу семантики

повелительных конструкций в художественном тексте

(на материале македонского языка)

257

С. Ф. Меркушов

Языковая и тематическая детабуизация

в творчестве М. И. Волохова

(пьеса и фильм «Вышка Чикатило»)

265

М. В. Загидуллина
Медиаэстетизация насилия: множественное дистанцирование
как прием (на примере фильма Ларса фон Триера
«Дом, который построил Джек»)

274

А. Бринтлингер
Заключенные в поисках пространства:
Тэчинг Шей, Иосиф Бродский и вневидимость

280

А. М. Сердюк
«Мы воспитаны в культуре ненависти и неприязни»:
статус запрета в современном стендапе (на материале
«Нового часа шуток» А. Долгополова)

294

А. Р. Медведева
«Хочу быть гусем»:
коммуникативная стратегия контр-человека

301

IV

Ж. Адельсверд-Ферзен
И маяк над морем погас... (Глава III)
(Пер. А. О. Дёмина)

311

Дж. Бакан
Роща Аштгарот
(Пер. С. В. Денисенко)

316

Светлой памяти Вячеслава Анатольевича Кошелева

337

Программа междисциплинарной международной научной
конференции
«Все запреты обманы мира: Табу в литературе и искусстве»

342

Список сокращений

347

Научное издание

**Неканоническая эстетика:
Выпуск VII**

**Все запреты мира:
Табу в литературе и искусстве:
Сборник статей**

Составитель:
А. О. Дёмин

Корректор М. С. Федорова
Верстка Д. В. Сергеев, Б.Л. Вельветов
Технический редактор С. В. Бархатов
Младший редактор Л. М. Гогеншторх
Ответственный за выпуск М. А. Кузьмина

Дизайн обложки серии «Неканоническая эстетика»:
Танка Федянина

Бумага типографская.
Подписано в печать 23.11.2020,
объем 22 п.л., усл. изд. л. 20,46.
Заказ 285.
Тираж 350 экз.