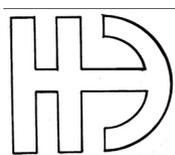


НЕКАНОНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА



ВЫПУСК VIII

ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

ПСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ТВЕРСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

**ВСЯ НЕНАВИСТЬ МИРА:
НАСИЛИЕ
В ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ**

СБОРНИК СТАТЕЙ

Санкт-Петербург – Москва
2021

УДК 7.01:179.8(082)
ББК 87.8я43 + 87.525.6я43
Н47

Редколлегия:

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

Составитель:

С. В. Денисенко

Рецензенты:

А. М. Грачева, Ю. В. Доманский

В оформлении использована графика Александра Пушкина

Н47 Неканоническая эстетика. Вып. 8: Вся ненависть мира: Насилие в литературе и искусстве: Сб. статей. — СПб., М.: ООО «Сам Полиграфист», 2021. — 294 с.

10.31860/ISBN 978-5-00166-483-3

В основе сборника — материалы VIII Апрельской междисциплинарной научной конференции, проведенной в режиме интернет-блога 26–27 апреля 2021 г. в рамках научного проекта «Неканоническая эстетика».

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

УДК 7.01:179.8(082)
ББК 87.8я43 + 87.525.6я43

ISBN 978-5-00166-483-3

© Авторы статей, 2021
© Onebook.ru, 2021

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

В сборник «Вся ненависть мира: насилие в литературе и искусстве» вошли материалы одноименной международной междисциплинарной конференции, организованной в рамках продолжающегося проекта «Неканоническая эстетика»¹ Институтом русской литературы (Пушкинский Дом) РАН совместно с Псковским государственным университетом и Тверским государственным университетом. Мероприятие состоялось 26–27 апреля 2021 г. on-line в форме блога: www.zlobaconf.blogspot.com.

Участникам конференции было предложено рассмотреть следующие локальные темы: способы и методы представления агрессии / ярости / насилия vs страдания / унижения в литературе и искусстве в синхронической и диахронической перспективе; проблему пересмотра и переориентирования эстетики насилия между прекрасным / величественным и безобразным / ничтожным; эстетизацию насилия и страдания в разных видах и жанрах искусства; риторику ненависти и агрессии: историческое развитие инвективы, обвинительной речи, призыва к войне; функционирование отдельных риторических тропов и фигур, призванных провоцировать или умирять агрессию; телеологию и прагматику возбуждения / умирения ненависти в различных видах искусства от классической словесности до современного акционизма; взаимодействие искусства с другими родами деятельности в сфере социального освоения, модификации, отторжения, смягчения или усиления агрессии; проблему «насилия над материалом» в искусстве; средства выражения агрессии в разных видах искусства, зрительную, пространственную, звуковую агрессию.

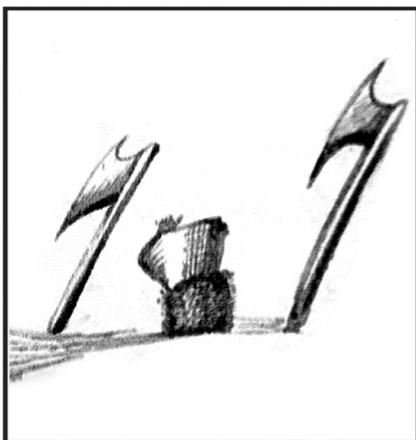
DOI: 10.31860/978-5-00166-483-3-5-6

¹ Предыдущие конференции: «Все страхи мира: Норгг 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), «Все запреты мира: табу в литературе и искусстве» (2020). На официальном сайте Пушкинского Дома в открытом доступе имеются электронные версии всех сборников «Неканонической эстетики»: URL: <http://lib2.pushkinskiydom.ru/неканоническая-эстетика> (дата обращения: 08.08.2021).

Кажется, жестокость и ненависть противоположны самой идее прекрасного, и только извращениями можно объяснить притягательность насилия. Однако жестокие стихи Олега Григорьева скрывают детскую радость открытия мира. Адриенна Рич образами насилия защищается от безумия. Художники расчлняют труп Ленина – и рождается прекрасный обряд, становящийся в один ряд с некрореалистическими откровениями Юфита и метафизическим реализмом Мамлеева. Даже американские боевики, тиражирующие образ врага, делают неизбежным появление «Охоты за Красным Октябрем» и «Враждебных вод», где Шон Коннери и Рутгер Хауэр изображают советских офицеров без страха и упрека, готовых на все ради спасения людей и торжества мира и порядка. Эскалация насилия на сцене – от «Гамлета» до «Хиросимы» – в результате ведет к размышлениям о прекрасном и яростном мире, к катарсису; и когда мы отводим взгляд от кошмарного полотна, мы зачастую воображаем то совершенство, которое скрыто в мироздании за пеленой насилия.

Авторы статей обратились к категориям «ненависти», «насилия», «агрессии» и рассмотрели их репрезентации в различных видах искусства. Мы исследовали не только содержание, но и формы насилия в визуальных и лингвистических воплощениях жестокости. В статьях обозначены основные направления работы – объяснение, интерпретация и сюжетная репрезентация агрессии.

В первом разделе рассмотрены материалы, констатирующие реальность насилия, во втором преимущественное внимание уделено «опровержению» или отрицанию насилия, а третий посвящен представлению о насилии как об ином. Это условно напоминает гегелевскую триаду; но тезис, антитезис и синтез в неканонической эстетике выглядит весьма неоднозначно.



КОНСТАТАЦИЯ АГРЕССИИ

О. А. Кузнецова

Россия, Московский государственный университет

НЕНАВИСТЬ В ФОРМЕ МЕДУЗЫ (XVII–XVIII вв.)

В XVIII в. в русскую литературу входит эмблематический персонаж, воплощающий безудержную ненависть: это змееволосая женщина, именуемая то Фурией, то Мегерой, то Медузой. Образ возникает в литературных текстах на протяжении всего столетия так часто («Димитрий Самозванец» А. П. Сумарокова, «Россиада» М. М. Хераскова, «Ода <...> на взятие Хотина» М. В. Ломоносова, поэзия Феофана Прокоповича, В. К. Тредиаковского и мн. др.), что исследовать его историю — истоки и метаморфозы — представляется небезынтересным.

В 1720-е гг. актеры, игравшие пьесу «Действие об Есфири», исполняли торжественную песнь с такими словами:

Стецгытея, музы,
Прочь, печалны медузы¹.

Риторический призыв муз с изгнанием медуз — сигнал о наступлении праздника. И если музы приносят радость, непременно сопровождаемую музыкой (как подчиненные, дочери или *другини* Аполлона), то медузы — это «антимузы» неудачи и скорби, которым более не место на сцене. Негативное значение приходит к медузам через переводные тексты и закрепляется в удачной рифменной паре.

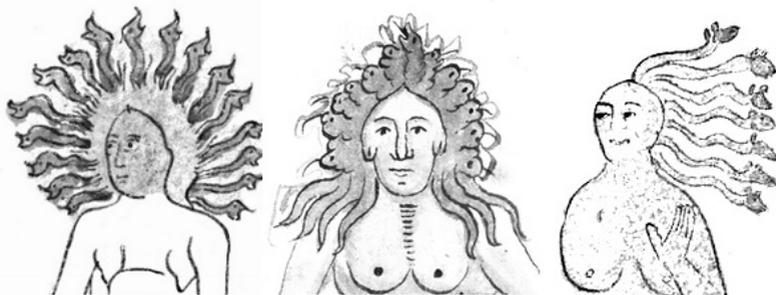
В песне речь идет, конечно, не о морских животных (которые, по-видимому, еще не были известны под таким названием), а об умноженной Медузе Горгоне, которая благодаря эмблематической комбинаторике оказалась в новом смысловом ракурсе. Становясь аллегорией и переходя из категории собственных в нарицательные, заимствованный в XVIII в. персо-

DOI: 10.31860/978-5-00166-483-3-9-22

¹ Пьесы столичных и провинциальных театров первой половины XVIII в. М., 1975. (Ранняя русская драматургия (XVII—первая половина XVIII в.)). С. 252.

наж часто умножался: например, Харибда, осознаваемая как поэтическое наименование водоворота, становилась вредоносными *харибдами*.

Собственно, змееволосая девица Горгона была хорошо известна в древнерусской литературе. Первые изложения истории о Медузе и Персее попадают на Русь через Хронику Иоанна Малалы (X в.) и затем Летописец Еллинский и Римский (XIII в.). Там появляется «Мидуса», «обуена в страшны власы глядящи»¹. Но истинная известность к Горгоне (правда, не Медузе, а именно Горгоне) приходит через «Физиолог» и «Александрию», где излагается история овладения ее смертоносной головой Александром Македонским, причем текст неоднократно иллюстрируется



Лики древнерусской Горгоны, противостоящей Александру Македонскому, XVII–XIX вв.

Параллельно с Медузой Горгоной в синодиках, цветниках и даже на фресках Древней Руси распространялся сюжет о грешнице, мучимой псами, червями и другими казнями в соответствии с ее поведением: в частности, змеи обвивали ее шею, впивались ей в голову и заменяли прическу.

¹ *Истрин В. М.* Хроника Иоанна Малалы в славянском переводе. М., 1994. Кн. 2. С. 474.



Грешница с волосами-змеями
(фрагменты старообрядческих миниатюр), XIX в.

Объяснения, отчего ей терзают змеи и *ящерицы* (обычно так называли змею, иногда с двумя лапками) дает сама грешница: «Вместо власов главы моея ящерицы»¹; «...змий же на выи моей показания ради о ней углаждения и украшения и яко многим обьимати выю мою <...>, ящерицы же мозг мой изысают ради многообразного главы моея прелестнаго украшения и урядов, и пьянства моего»². Мотив муки грешников змеями сам по себе был очень распространен в древнерусских изображениях посмертного возмездия. Он возник на стыке двух образов: *червь неумирающий* (по Мк. 9:44) и змей-дракон как ипостась дьявола. Змеи органично вписались в ряд гадов-мучителей, которые постоянно появляются в средневековых описаниях кошмарных страданий грешников в преисподней и в теме тления, *emento mori* («В гробе твоем вся гадина, / черви, мыши с легушками, // Жити будут, господине, / караулить змеи с ужами»³).

Сюжеты о Горгоне и грешнице на звере можно рассматривать в связке, поскольку демонические маркеры постоянно ис-

¹ Цветник. Шифр ГАТО: Ф. 1409. Оп. 1. № 1191. Л. 59 об.

² Там же. Л. 133.

³ Горфункель А. Х. «Пентатеугум» Андрея Белобоцкого (Из истории польско-русских литературных связей) // ТОДРЛ. М.: Л., 1962. Т. 18. С. 45.

пользовались в древнерусской культуре при изображении грешников и чужаков, «дивих людей». Мотивы волос-змей в этих случаях имеют разное происхождение, но в Средневековье они сходятся при обозначении зла¹. Недоброжелательные демонические персонажи и их провинившиеся жертвы постоянно соотносятся и на уровне древнерусских текстов. Грешников при жизни называют слугами и детьми дьявола, а после смерти они часто уподобляются бесам. Вместо запоздалого раскаяния они скрежещут зубами, ненавидят, продолжают вредить друг другу — так что даже праведники не хотят заступиться за них и радуются, что избавились от этих чудовищ («узрят злых в муках их того ради, да в том нам радость более будет, еже они от тех злых избавишися»)². С другой стороны, и дьявол вместе со своими присными не столько хозяева, сколько узники ада. Они заточены, связаны, они страдают от огня и усилий, которые им приходится прилагать, мучая людей. Конечно, и огонь, и впивающиеся змеи, и вздыбленные волосы — только формы визуализации идеи, объясняющей столь драматичный с сегодняшней точки зрения этический раскол средневекового мира на *хороших* и *плохих*: зло страдает от себя самого. Существо, впусившее в себя зло, будь то ангел или человек, пожирается им изнутри.



Всклокоченный грешник, гравированный лист (фрагмент), XVIII в.

¹ Антонов Д. И., Майзульс М. Р. Демоны и грешники в древнерусской иконографии. Семиотика образа. М., 2011. С. 47.

² Луцидариус. Шифр: ГИМ. Собр. Е. В. Барсова. № 437. Л. 110.

В начале XVIII в., когда на смену экспрессивным картинам Страшного суда приходят «более пристойные» светские ино-сказания, в русских текстах появляется персонаж по имени *Ненависть*. Ее волосы развиваются во все стороны, в руках она держит змей и сердце, в которое сама впивается зубами. Под влиянием украинских барочных пьес эта эмблема оживает на театральных подмостках под именем *Медузы*. Персонаж легко входит в русскую культуру во многом благодаря своим предшественницам, грешнице и Горгоне¹.

В пьесе Димитрия Ростовского «Рождественская драма» (1702) Медуза становится ненасытным божеством войны, раздора. Согласно ремарке, это *Вражда и Зависть* в одном лице, явно копирующая в своих репликах и атрибутах западноевропейские гравюры: она грызет сердце, ее терзает змеиный яд. Человеческие муки, приводящие к гибели, насыщают ее кровавую жажду. Говоря о себе в третьем лице, персонаж представляется Медузой:

Будет zde и невинный мечем погибати,
Будет себе самага мечем побивати.
Тако чрез сеть смертнующ поидет в ада узы,
Исцелит разтерзанну утробу Медузы².

К Медузе обращаются циклопы — демонические кузнецы. Согласно средневековым трактовкам, эти античные монстры являются бесами, которые сторожат вход в ад или мучают грешников на своей наковальне. Но в эмблематической пьесе циклопы кууют оружие для Медузы. Мечи, копыя, стрелы, цепи — это символ будущих злодейств: с их помощью Медуза утопит мир в крови руками людей, которые поддадутся ее влиянию. «Блеском кровопролитий» Медуза должна «исцелиться», поскольку она постоянно страдает.

¹ Похожая ситуация происходит с античным Цербером, воплотившимся на театральной сцене этого времени в виде пасти ада (См.: Кузнецова О. А. Пасть ада во рту Цербера: на Руси конца XVII — начала XVIII в. // Вестник РГГУ. Сер.: Литературоведение. Языкознание. Культурология. № 4. М., 2021. С. 65–75).

² Комедия на Рождество Христово // Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. М., 1972. С. 230 (Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.)).

Терзания Медузы далее по сюжету передадутся царю Ироду, который пожелает устроить чудовищное побоище, чтобы вернуть себе радость. Его прямо называют ненасытным кровопийцей в двенадцатом явлении, а впоследствии, страдая в аду, он произносит: «Змий в сердце и утробу жало угрызает»¹. В сложной, разработанной в соответствии с образцовыми риториками драматургической системе Дмитрия Ростовского, эмблема не исчерпывается персонажем, а «скользит» по пьесе, переходя от одного действующего лица к другому, как маска.

Парой десятилетий позже для театрального кавалера, изъясняющегося на модном языке на грани фарса («Действие о короле Гишпанском»), Медуза становится аллегорией *Злой фортуны*, вполне традиционным и узнаваемым для зрителя Горем-злосчастьем:

Пропадай, мой дух и весь корпус тела,
Ежели не получу сего дела.
Ах, проклятая и ненавистная медуза,
За что гонишь безумного во узы?
Гинь, проклятая, и провались, фантазия!²

Героиня Тигрина («Акт комедиальный о Калеандре и Неонилде», 1731 г.) выступает с традиционным монологом несчастной, желающей расстаться с жизнью при помощи неукротимых стихий и диких зверей, в том числе монструозных (этот мотив, как известно, попадает в песенную культуру, городские романсы, где постепенно приобретает трагикомические черты³):

Подите горы, мене днесь покрывте,
и холми, и дебри, бедну, задавите;
гидры и медузы, меня разтерзайте,
и любья аспиды, плоть мою снейдайте⁴.

¹ Там же. С. 269.

² Действие о короле Гишпанском // Пьесы любительских театров. М., 1976. С. 69 (Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.)).

³ *Перетц В. Н.* Очерки по истории поэтического стиля в России: (Эпоха Петра Великого и начало XVIII столетия). СПб., 1905. С. 29–63.

⁴ Пьесы любительских театров. М., 1976. С. 145 (Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.)).

Соотнесение гидр и медуз как чудовищных змеев («любых аспидов») идет, во-первых, от традиции западноевропейских гравюр, где оба персонажа изображались как антропоморфные существа с «букетами» змеиных голов сверху. Во-вторых, в рамках рационалистического подхода начала XVIII в. мифологические драконоподобные существа — гидры, ехидны, василиски и др. — снова (как изначально в Библии) начинают осознаться разновидностями реально существующих змей¹.



«Прямоходящая» гидра из «Книги эмблем» А. Альчиато, по рисунку Й. Брея Старшего, XVI в.

В-третьих, в эмблематической традиции умножение голов гидры при отрубании символизирует сложную нравственную борьбу, и этот мотив переходит к *Медузе*, выступающей в роли несчастья, препятствия.

¹ Поликарпов-Орлов Ф. П. Лексикон трехязычный, сиречь Речений славенских, еллиногреческих и латинских сокровище из различных древних и новых книг собранное и по славенскому алфавиту в чин разположеное. М., 1704. С. 242.



Амур спасает сердце от гидры,
«Символы и эмблемата», 1705 г.

Параллель *гидры* — *медузы* в драматургии этого времени устойчива, она появляется и в уже упомянутом торжественном контексте: «Воспойте в поход наш, приятныя музы, // Прочь подите от нас, гидры и медузы»¹.

Медузья ипостась была лишь коротким этапом в череде метаморфоз эмблемы, несмотря на явный интерес к ней у авторов пьес. Пока на сцене лютует Медуза, в эмблематических сборниках, переводимых и переиздаваемых на протяжении всего XVIII в., идет поиск адекватной формы для персонажа по имени *Invidia*.

В латинской средневековой традиции *Invidia* — один из семи смертных грехов, а именно Зависть. Чаще всего имела она вид старухи (реже — девицы) со змеями в волосах. *Invidia* грызет человеческое сердце, и часто ее сопровождает пес — еще одно эмблематическое воплощение зависти, не ставшее особенно популярным в русской культуре.

¹ Пьесы любительских театров. М., 1976. С. 239 (Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.)).



Иnvidia в западноевропейской традиции, гравюры, XVI в.

«Иконологический лексикон» О. Лакомба де Презеля, переведенный И. И. Акимовым и ставший опорой для русских знатоков эмблематики, дает такое описание:

Живописное художество, стараясь также вперить в нас совершенное омерзение к сему пороку, изображает его самыми ужасными признаками: в виде страшной престарелой женщины, у коей голова обвита змеями, груди отвисли, глаза косые в яме, кожа на ней иссохла, в руках держит змей, из коих одна грызет ея внутреннее <...> иногда представляют подле ее семиглавную Гидру. По баснословию, когда у сего чудовища отшибалась голова, то вместо оной вырастала другая. Равным образом и Зависть никакими великими услугами истребить не можно. Также представляют ее с сердцем в руках, которое она разрывает, по сторону ее стоит Собака¹.

Традиция соотносить монструозную старуху и человеческий порок идет от римской литературы, где, например, гарпии (тоже безобразные, с обвисшей грудью) становятся аллегорией скупости, а Фурии (в частности Мегера) — аллегорией клеве-

¹ [Лакомб де Презель О.] Иконологический лексикон, или Руководство к познанию живописного и резного художеств, медалей, эстампов и проч. с описанием, взятым из разных древних и новых стихотворцев / С франц. пер. Академии наук переводчиком И. Акимовым. СПб., 1763. С. 120.

ты. На Руси XVIII–XX вв. *Invidia* в контексте учения о семи смертных грехах была освоена старообрядческой культурой (правда, идея выражалась в bestiарных категориях: зависть стала змеей). Впрочем, отдельные авторы, получившие европейское образование, обращались к этой фигуре и раньше. Например, в ранней польской поэзии Симеона Полоцкого как первопричина зла появляется вполне узнаваемая Зависть, грызущая сердце: «Serdce gryżąca zajzdrość szczęśliwości // Swar, wojnę, gniewy rodzi y wsze złości»¹. Впоследствии для «Вертограда многоцветного» будет написан обширный цикл из двестишестидесяти и нескольких более длинных стихотворных текстов на тему зависти, которая предстает в различных образах: в виде пса, тени, ржавчины, червя, ехидны (то есть легендарной змеи, поедаемой изнутри своим потомством) и др. Но и эмблематическая *Invidia* с сердцем в руке – сквозной образ цикла: «Зависть сердце завистных снедает»; «Яко ржа тлит железо, тако согризает / зависть сердце злолюте»; «Зависть... гризет сердце, донде же вконец е ислити»; «Гонзай зависти, яже вся терзает / сердца, наипаче в них же ся раждает»² и т. д.

В 1690-е гг. Андрей Белобоцкий переводит поэму «Пентатеугум». Книга III, о которой идет речь, восходит к польским стихам Зигмунта Брудецкого и латинским Иоганна Нисса «О четырех вещах последних»³). VI строфа III книги, посвященной ужасам ада, содержит упоминание о смертных грехах, которые, как водится, пребывают в виде аллегорических персонажей среди демонов и грешников (подобный прием использован в «Божественной комедии», «Генриаде» и др.). Андрей Белобоцкий характеризует грызущего свое сердце персонажа словами: «Ту зависть сама гризется». Собственно, *Invidia* в исходном латинском тексте не фигурирует, но там есть другие представители этой группы: *Superbia* — *гордость*, *Ira* — *гнев*. *Tri-*

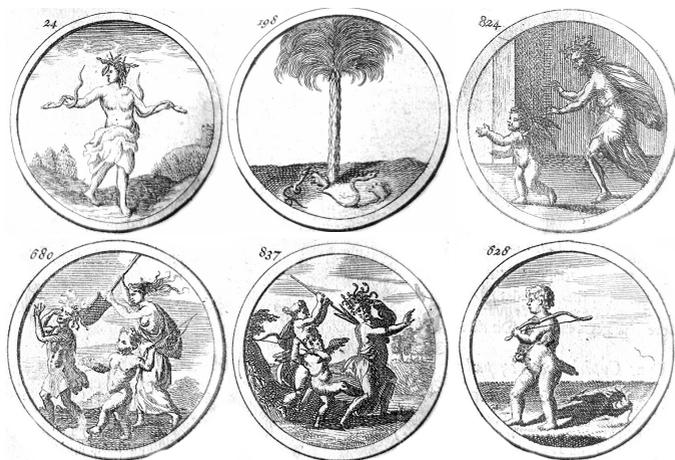
¹ Симеон Полоцкий. *Вирши / Сост., подгот. текстов, вступ. ст. и коммент. В. К. Былинина, Л. У. Звонаревой. Минск, 1990. С. 88.*

² *Simeon Polockij. Vertograd mnogocvětnyj / Подгот. текста, ст. и коммент. Л. И. Сазоновой, А. Хипписли. Köln; Weimar; Wien, 1999. Т. 2. С. 68–76.*

³ *Горфункель А. Х. «Пентатеугум» Андрея Белобоцкого (Из истории польско-русских литературных связей) // ТОДРЛ. М.: Л., 1962. Т. 18. С. 41.*

statur aemulatio становится в польском варианте *zawistna się złość*, откуда и переходит в русскую *Зависть*.

Но все же произведения Симеона Полоцкого и Андрея Белобочского относятся к высокой книжной культуре, тогда как широкой публике *Invidia* в XVII в. еще не была известна. Процесс поиска понятной формы для этого персонажа фиксируется в изданиях сборника «Символы и эмблемата» («Емвлемы и символы»); именно через эту популярную книгу, эмблемы которой отразились и в культуре дворцовых церемоний, и в народной бытовой живописи, *Invidia* обретает истинную славу. Первый переводчик (видимо, И. Ф. Копиевский) называет этого персонажа *Ненавистью*.



Invidia в сборнике «Символы и эмблемата», 1705 г.

В течение долгого времени *Invidia* воспринимается как некий обобщенный антагонист добра, любви, благополучия. В первом издании книги «Символы и эмблемата»¹ она становится *Ненавистью*, видимо, потому, что ей постоянно противопоставит Амур, божок любви, и иногда — *Добродетель* (№ 24, 837, а также № 198 и 477 со змеями на *pictura*). Только на эмблеме № 824 девиз (*inscriptio*) гласит: «Зависть укрощает Любовь». На эмблеме № 680 *Invidia* изображена гонимой *Фортуной*, так

¹ Символы и эмблемата / Сост. Я. Тесинг, И. Копиевский. Амстердам, 1705.

что с точки зрения читателя в ней можно предположить *Несчастье*, тем более что в первом издании не переведен комментарий (*subscriptio*). Очень выразительна эмблема № 628 с парадоксальным утверждением (*inscriptio*): «Ненависть — тень любви»: в духе барочной парадоксальности кудри Амура становятся змеями, а тень от лука изгибается змеей. В позднем издании «Емвлемы и символы»¹ *Invidia* в основном переводится точнее, *Зависть*, но вводное изображение № 24 снабжено более развернутым комментарием: «Фурия, или человеконенавистник» и наименованием (здесь — в качестве *inscriptio*): «Се есть Зависть и Ненависть». При соотношении *Invidia* с *Фурией* составители поздних изданий опираются на словари по эмблематике, где эти змееволосые дамы с факелами толкуются как отчаяние, гнев, ересь, клевета, мщение, неистовство, поношение, бешенство — то есть целый спектр негативной экспрессии и пороков.



Ересь в виде Фурии из «Иконологии» Ч. Рипа, 1765 г.

¹ Емвлемы и символы избранные, на российский, латинский, французский, немецкий и англицкий языки переложенные, прежде в Амстердаме, а ныне во граде св. Петра напечатанные, умноженные и исправленные Нестором Максимовичем-Амбодиком. СПб., 1788.

Интересный пример эмблематической комбинаторики с учетом уже известных метаморфоз персонажа можно видеть в перенасыщенной аллегориями школьной драме «Слава Российской» (1724). Во втором действии в качестве врагов выступают *Зависть* — *Invidia*, *Гордость* — *Superbia* и *Гнев* — *Ira* (в тексте сохранены латинские номинации всех персонажей). Эти *злости*, как они названы в ремарке, выступают под предводительством Фурии, которая грозит змеиным жалом¹.



Наполеон с сатаной и фуриями после сожжения Москвы (фрагмент), лубочная гравюра, XIX в.

В визуальной культуре более позднего времени змееволосая *Фурия* (именно это наименование постепенно взяло верх над прочими) остается знаком ненависти, ожесточения, тирании, агрессивного и вздорного поведения. Факельное шествие таких *Фурий* с драконохвостым и змееволосым дьяволом во главе символизирует несчастья Наполеона, всеобщее ожесточение против него. Того же типа персонаж участвует в лубочной бы-

¹ Пьесы школьных театров Москвы. М., 1974 С. 279–280 (Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.)).

товой сценке «Худое домоправительство», где супруги безобразно дерутся, подобно петуху с курицей, которые разбили злополучное яйцо. С помощью ручных мехов змееволосый ненавистник рода человеческого развеивает космы непокорной жены, поддерживает накал страстей.

Несмотря на появление новых номинаций в течение XVIII в., лютый змееволосый персонаж продолжает развиваться в традиционном ключе. Даже после адаптации в русской культуре многих элементов западноевропейской барочной эмблематики, происходит смешение персонажей на практике, пересечение их функций и свойств. Уязвляющая, грызущая себя *Медуза* вызывает в культурной памяти муки лохматых озлобленных грешников и демонические визуальные маркеры, оставаясь узнаваемой формой выражения негативной экспрессии для зрителей и читателей XVIII в. Поэтому попытка ранних переводчиков соотнести *Invidia* именно с *Ненавистью* как наиболее общей эмблемой, оппозицией *Любви*, торжества *Добродетели*, представляется удачным решением несмотря на неточность перевода.



Фрагмент лубочной картинки «Худое домоправительство», XVIII в.

А. Ф. Некрылова

*Россия, Институт русской литературы (Пушкинский Дом)
РАН, Санкт-Петербург*

**УДАРЫ И ДРАКИ КАК ОСНОВА
ТРАДИЦИОННОГО КУКОЛЬНОГО ТЕАТРА
«ПЕТРУШКА»**

«Брычками и пинками переполнена вся комедия, они составляют самую существенную и самую смехотворную часть для зрителей», — так охарактеризовал русскую народную кукольную комедию «Петрушка» Д. А. Ровинский в известном труде «Русские народные картинки»¹. И он был совершенно прав. Все, кому довелось видеть эту комедию в естественных условиях, — на ярмарках, народных гуляньях, во дворах российских городов и на сельских дорогах, — отмечали обилие драк, потасовок, обязательную дубинку в руках Петрушки, которой он колотил всех подряд, и сам получал немало ударов от партнеров по кукольной ширме. Драки обыкновенно проходили с шумом и восклицаниями, со звонким стуком деревянных ладошек и голов кукол, сталкивающихся лбами или ударяющихся о край ширмы.

Для головок кукол, их ручек и грядки ширмы хорошие петрушечники специально подбирали «звучащие» породы деревьев, звучащие по-разному, добивались звонкости, громкости, «веселости» ударов. Особый колорит создавался пищиком, делающим голос Петрушки пронзительным, вибрирующим. Своеобразная, экспрессивная звуковая палитра дополнялась ударами по медной сковородке, нередко висящей сбоку ширмы, а у некоторых кукольников — и брэнчанием колокольчиков на дурацком колпачке Петрушки или на острых концах его шутовского воротника. Все это сопровождалось утрированными «неприличными» звуками (фырканье, вздохи, пускание ветров, кряхтение, улюлюканье), издаваемыми кукольником

DOI: 10.31860/978-5-00166-483-3-23-40

¹ *Ровинский Д. А. Русские народные картинки: В 5 т. СПб., 1881. Т. 5. С. 226–227.*

за своих героев, и зачастую смачным соленым словом и откровенными непристойными жестами кукол.

Драки здесь нередко заканчивались убийством тех или иных персонажей. В дошедших до нас текстах комедии ремарки, описывающие поведение героев, как правило, зафиксировали лишь наиболее яркие моменты агрессивного поведения героев представления. В реальности побоев, ударов, тумачков было гораздо больше, длились они дольше. Кукольники зачастую демонстрировали в этой части спектакля буквально виртуозное владение перчаточной куклой, прибегая ко «всяческим выкрутасам».

Приведу несколько примеров типично петрушечных расправ.

Петрушка, разыгрывавший свои приключения 19 декабря 1898 г. в Троице-Сергиевом Посаде Московской губернии, бил Цыгана, убивал «до смерти» Доктора, Солдата, Старика-отца Солдата, Товарища, то есть четверых из пяти действующих лиц!¹

Петрушка у петербургских кукольников с помощью своей дубинки расправлялся с Цыганом, Доктором, двумя Арабами, Немцем, Старьевщиком, Мужичком, Капралом².

Петрушечник из Витебской губернии, летом ходивший по Прибалтике, Петербургской, Виленской, Витебской губерниям, разыгрывал сценки, в которых Петрушка палкой бил приятеля Филимошку, колотил Солдата, пока тот не падал на грядку ширмы, избивал дубинкой Доктора и Цыгана, бил и «добивал» Немца, Арапа и первого Городового, а второго Городового просто прогонял³.

Спектакль, поименованный «Автоматический театр под названием “Петрушка”», игрался в Чернигове в сентябре 1899 г.⁴ Здесь Петрушка «ловит Цыгана за чуб и ударяет об стенку», потом избивает палкой; «отдает палочные удары Доктору», бьет Полицейского.

¹ Народный театр / Сост., вступ. статья, подгот. текстов, комментарии А. Ф. Некрыловой, Н. И. Савушкиной. М., 1991. С. 235–242.

² Русские народные гулянья по рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева в записи и обработке Евг. Кузнецова. Л.; М., 1948. С. 59–62.

³ Народный театр... С. 225–235 (запись 1896 г.)

⁴ Там же. С. 251–254.

В южных губерниях Петрушка, часто называемый там Ванька Рататуй, поведением своим не отличался от собратьев из других регионов России. В станице Баталпашинская Кубанской области в апреле 1902 г., где зрителем был учитель Л. К. Розенберг, подробно записавший текст и само действие, кукольный герой с тем же усердием бил дубинкой по голове Цыгана, Доктора и Капрала, убивал Немца¹.

После расправы с персонажами Петрушка позволял себе глумиться над убитыми. Так, в записи спектакля из Чернигова (1898) Петрушка, укладывая убитых друг на дружку, приговаривал: «Вот этого крючка [квартильного] сюда (кладет его под низ). А от этого старого черта [старика] за чупрыну (дерет его за волосы), а эту крупчатку сверху (кладет Солдата сверху)». Далее, свидетельствует ремарка, выкрикивает: «Гоп, гоп, гоп» (сидя, подпрыгивает на них). Затем разбрасывает всех в разные стороны, за сцену. Торжествующий, садится на перила ящика, который представляет сцену, и поет песню «По улице мостовой»². Почти дословно это повторено в упомянутом спектакле из Троице-Сергиева Посада, а также у петрушечника Андрея Васильева Виноградова, выступавшего летом 1899 г. в Брянске³, с той лишь разницей, что у последнего Петрушка расправляется подобным образом с Городовым, Турком и старым отцом Турка.

В некоторых спектаклях Петрушка выносит мешок, запикивает туда очередную жертву, взваливает мешок за спину и, подражая уличному разносчику, весело выкрикивает: «Огурцы зеленые!», «Картофелю, картофелю!», «Астраханские арбузы!» и т. п.

К такому же роду издевательств, точнее, насмешек над убитыми, относятся вставные интермедии, представляющие собой веселые, фарсовые похороны. Пример одной из таких сценок:

За убитым немцем приходят монашки-черницы. Они закатывают его в холст, затем начинают измерять покойного и пытаться запихнуть в гроб, который в длину «оказывается короток, а в ширину узок. Три раза примеряют. Потом <...> схватывают немца, складывают, комкая его втрое». Одна

¹ Там же. С. 254–263.

² РНБ. Ф. 777 (Собр. П. Н. Тиханова). Оп. 1, № 188. Л. 18 (Далее — Собр. Тиханова). Запись сделана в Чернигове, в сентябре 1898 г.

³ Собр. Тиханова. Л. 52.

из монахинь «низко нагибается, чтобы посмотреть, удобно ли помещен усопший. Другая, по рассеянности, не замечает этого, прикрывает крышку гроба, причем заземляет голову своей товарки. Та кричит благим матом, стараясь всеми силами выбраться. Когда ей это, наконец, удается, затевает драку с рассеянной товаркой. Наконец, под звуки камаринской гроб уносят»¹.

Этому варианту сценки (кубанскому), близок вариант, зафиксированный в Московской губернии:

Старший врач и Гробокопатель приносят гроб, с которого «своею головой, вернее, лбом счищают пыль, после чего берут убитого Доктора и тащут его каждый к себе, в разные стороны, затем кладут его в гроб, причем утаптывают его в гробу каждый своею головою. Когда таким образом укладывают тело, Старший врач начинает плакать, наклонившись над гробом. В это время Гробокопатель накрывает их обоих крышкой и, садясь верхом на гроб, говорит: “Здесь не место, что такое тесно?”. Старший врач, однако, вырывается из-под крышки, причем Гробокопатель опрокидывается в сторону. Рассерженный Старший врач приходит в азарт, и у него начинается драка с Гробокопателем. После этого они мирятся, закрывают в гробу убитого Доктора и уносят его при звуках полонеза”².

Надо сказать, что драки, потасовки устраивал не только Петрушка. Например, дерутся между собой два арапа: «Перебрасывают палку, потом дерутся. Один поднимает другого на палке и убегает»³.

Нередко начинал драку вовсе не Петрушка. Зачинщиком выступал Солдат (Капрал, Полицейский) или иноземец (Турок, Немец), даже приятель Филимошка. Тогда Петрушка отвечал тем же, выходя, естественно, победителем. Смех вызвала оценка удара музыкантом и Петрушкой. В одном из спектаклей это выглядело следующим образом:

Немец, которого Петрушка прогоняет, через минуту выскакивает из-под ширмы, бьет Петрушку по голове и скрывается.

«Петрушка (*хватается за голову*). Ой, ой, ой! Что это такое?

Музыкант. Это тебя комар укусил.

Петрушка. Какой черт “комар укусил”; это вроде оглоблей зацепил...

Музыкант. Не стоит внимания, Петрушка, пой песню.

Петрушка (*поет*).

¹ Народный театр... С. 260.

² Там же. С. 238–239.

³ Там же. С. 243.

Чижик-пыжик, где ты был?
За горою водку пил.
Выпил рюмку, выпил две:
Зашумело в голове.

Является Немец и снова бьет его по голове. Петрушка быстро оборачивается и бросается на Немца. Начинается свалка. Петрушка побеждает»¹.

Дополнительный комический эффект достигался еще и тем, что слова песенки реализовывались в самом прямом смысле — в действии. Как только прозвучало «Зашумело в голове», Петрушка сразу получает палкой по голове. Следует ремарка: «В это время Черт бьет Петрушку палкой по потылице» или «Тут неизвестно кто вдаряет его по затылку палкой»².

То же происходило после спетых Петрушкой строчек «Голова ж ты моя удалая, / Долго ль я тебя буду носить?» или «Во саду ли, в огороде / Соловьи посвищут», — таким образом предсказывался удар, который во всех вариантах еще и обыгрывался последующими репликами героя: «Вот тебе и свистнул какой-то черт по затылку палкой», «Вот тебе и выпил!»³ и т. п.

Как видим, удары, избивание носили, с одной стороны, вполне шаблонный характер (сходные, традиционные у разных кукольников), с другой, были весьма разнообразны (в рамках одного спектакля), что позволяло не только избегать повторов, но и демонстрировать технику кукловождения, удерживать внимание зрителей.

Особого разговора требует отношение публики, в первую очередь постоянных поклонников комедии: рабочего люда, крестьян, солдат, извозчиков, кухарок пр. Бесконечные удары, убийства, зачастую нецензурность воспринимались простонародным зрителем как должное, как обязательная часть петрушечных представлений. Такое отношение удивляло и отталкивало образованное общество. Достаточно привести не-

¹ Там же. С. 259.

² Там же. С. 240–241. См. также: Собр. Тиханова. Л. 20 об.; Народный театр... С. 253; ИРЛИ. Р. V. Колл. 136 (Фонд И. П. Еремина). Папка 1. № 2. Л. 1–10 об. (Далее – Собр. Еремина); Собр. Еремина. № 3, Л. 10.

³ Собр. Тиханова. Л. 61 об.; ср.: Там же. Л. 26, 51; Собр. Еремина. № 8, Л. 3.

сколько высказываний, оценок, запечатленных в мемуарах, дневниках, корреспонденциях.

Из заметки в «Воронежском телеграфе» от 27 апреля 1880 г. о маленьком кукольном театре на Мясной площади Воронежа, где показывали Петрушку-Рататуя: «...Рататуй на сцене все дерется: он бьет, его бьют. В конце концов, при громком, несдержанном хохоте публики поочередно Рататуй побивает троих, выбрасывает их со сцены, раскланивается с публикой. Занавес опускается, и публике объявляется: представление кончено, и если угодно еще посмотреть, то пожалуйста немного погодя».

«Одесский листок», регулярно освещавший народные гулянья, сообщал о выступлениях традиционных кукольников на пасхальной неделе 1889 г.: «“Ванька Ру-тю-тю”, непременный участник всякого рода народных гуляний, — неистовствует в нескольких балаганах и приводит в восторг публику <...>. Ему не понятна сила разумной речи <...>; его аргументация — затрещины и сворачивание скул; он лупит направо и налево, к великому удовольствию публики...»¹.

Из дневника С. А. Толстой, запись 3 января 1891 г.: «...весь день провозилась с кукольным театром. Нашла ребят полна зала, и вышло плохо огорчительно, что Петрушка понравился особенно в те минуты, когда он дрался. Грубые, противные нравы! Устала и скучно...»²

Один из наиболее ярких примеров (правда, в необычных условиях) — строки В. М. Дорошевича о представлении «Петрушки» для каторжников Сахалина (1897). Здесь Петрушка убивает старика-отца за то, что тот просит у него денег:

Он наотмашь ударяет старика палкой по голове.

— Раз... два... три... четыре... отсчитывает Петрушка.

Старик падает и перевешивается через ширму. Петрушка продолжает его бить лежащего.

— Да ведь ты его убил! — раздается за ширмой голос «хозяина».

— Зачем купил — свой, доморощенный! — острит Петрушка.

¹ Цит. по: Кулиш А. П. Театр кукол в России XIX века: События и факты. СПб., 2007. С. 258–259.

² Дневники Софьи Андреевны Толстой: записи прошлого: воспоминания и письма. М., 1928. Ч. 1: 1860–1891. С. 162.

Это вызывает взрыв хохота всей аудитории.

— Не купил, а убил! — продолжает хозяин. — Мертвый он.

— Тянька, вставай! — теребит Петрушка отца под непрекращающийся смех публики, — будет дурака-то валять! Вставай! На работу пора!

— А ведь и впрямь убил! — решает, наконец, Петрушка и вдруг начинает «выть в голос», как в деревнях бабы воют по покойникам: «Родимый ты мой батюшка-а-а! На кого ты меня споки-и-нул! Остался я теперь один одинешене-е-ек, горьким сироти-и-нушкой!» Какой-то уж прямо восторг охватывает публику. Стон, вой стоят в театре. Топочут ногами. Женский визгливый смех сливается с раскатистым хохотом мужчин. Топно делается¹.

Самое удивительное, что и гибель Петрушки вызывает ту же реакцию зрителей: собака «съедает драчуна. Публика аплодирует собаке; раздается звонок на новое представление»².

Д. В. Григорович, наблюдавший в 1840-е гг. выступления петербургских петрушечников, запечатлел такую сценку: выскакивает собака, хватая Петрушку «за нос и теребит что есть мочи. Публика приходит в неистовый восторг: “тащи его, тащи... так, так, тащи его, тащи, тащи!...” — раздается со всех сторон»³.

Пытаясь объяснить грубость и жестокость петрушечной комедии, некоторые исследователи «оправдывали» главного героя, представляя всех остальных действующих лиц воплощением разных пороков: жена (невеста, любовница) героя представляла вероломной, приятель — пьяницей и дебоширом, чужеземец — драчуном, доктор — шарлатаном, торговец — вором и т. д. Высказывалось мнение о том, что первоначально кукольные представления не были такими кровавыми, что герои их расправлялись только с теми, кто этого заслужил, а к концу XIX в. уличный кукольный театр «испортился», народ очерствел, кукольники в погоне за заработком в угоду публике

¹ Дорощевич В. М. Сахалин. М., 1903. С. 125 (Глава «Каторжный театр»).

² Кулиш А. П. Театр кукол в России XIX века. События и факты... С. 259.

³ Григорович Д. В. Петербургские шарманщики. // Физиология Петербурга / Изд. подгот. В. И. Кулешов. М., 1991. С. 68.

стали показывать любые грубости, непристойности, лишь бы нравилось неотесанному зрителю¹.

К примеру, К. А. Дешкин, поместивший в «Одесском листке» обзор зрелищ на пасхальном гулянье 1890 г., писал:

Даже традиционный «Ванька Ру-тю-тю», этот русский полишинель, и тот изменился, опошлится до неузнаваемости <...>. Вместо чисто народного юмора, вместо народных шуток и острот, Ванька бранится непозволительным образом, выкидывает безобразные коленца, совершает с циническими комментариями несколько убийств, убивает даже самого черта и, в конце концов, уносится в преисподнюю каким-то таким замысловатым зверем, какого, наверное, не сыщешь нигде на земном шаре! Мне особенно было досадно за Ваньку, который не сумел сохранить своих первоначальных качеств и, подчинившись, очевидно, какому-то уродливому прогрессу, превратился в глупого пошляка и жалкого циника. Из всех народных забав прежде это была самая осмысленная, благодаря именно комизму, находчивости и остроумию Ваньки; теперь же это глупейшая марионетка, которая старается рассмешить публику только лишь одними пошлостями и непристойностями!²

Сотрудник газеты либо не был знаком с «прежними» представлениями петрушечной комедии, либо просто выражал мнение образованной публики, возмущавшейся грубостью и агрессивностью народного Петрушки. На самом деле не приходится сомневаться, что и раньше, и позже петрушечники не ограничивались безобидными шутками, что комедия не обо-

¹ Интересно, что подобное объяснение высказывалось и в отношении английского собрата Петрушки — Панча: «Сначала этот Пунч был веселый малый, хороший товарищ, хотя и несколько грубоватый, но затем он становится злым, безнравственным, преступным и даже убийцею. <...> Пунч бьет свою собаку, обманывает свою жену, бросает в окно своего ребенка, чтобы он не кричал, проламывает голову своей жене, зачем та требует своего ребенка, соблазняет всех встречающихся ему женщин и девушек, убивает их отцов, братьев или мужей, убивает констэбля, судью, палача и наконец убивает и дьявола своею палкою и удаляется распевая» (См.: *Газо А.* Шуты и скоморохи всех времен и народов. СПб., 1898. С. 143).

² *Кулиш А. П.* Театр кукол в России XIX века. События и факты... С. 265.

дилась без дубинки в руках Петрушки, бесконечных ударов по деревянным головам персонажей, без финальной сцены, в которой Петрушку уносит некое inferнальное существо.

Иногда в кукольной комедии видели борьбу личности с властью, говорили о сатирической направленности. Напомню известные строки Н. А. Некрасова «Хожалому, квартальному / Не в бровь, а прямо в глаз!» и определение Д. А. Ровинским сцены, где Петрушка избивает «фатального офицера», как «кукольный протест против полиции», что производило «в публике, обыкновенно, настоящий фурор»¹.

В советское время преобладало мнение о том, что Петрушка наказывает, главным образом, классовых врагов, и популярное кукольное представление возводилось в ранг «героической комедии», выражающей мечту угнетенных масс избавиться от своих угнетателей. По словам Е. С. Деммени, в «несложных по сюжетному строению сценках выявлялись действительные чаяния зрителя, мечтавшего разделаться со своими исконными врагами: барином, купцом, квартальным...»² «Петрушка во всех своих поступках — выразитель протеста, — писал В. Н. Всеволодский-Гернгросс. — Его неиссякаемая веселость, разящее остроумие и сделали его любимцем широких масс, а комедию о нем — самой популярной из всех старинных народных комедий». Петрушка ни много ни мало — «отважный ниспровергатель старой русской государственности, бунтарь, смельчак. <...> Петрушка воплотил в себе те бунтарские настроения, которые жили в русском закабаленном народе»³.

Возвеличению Петрушки до уровня народного героя-борца за справедливость способствовала характеристика, данная ему М. Горьким: «это — непобедимый герой народной кукольной комедии, он побеждает всех и все: полицию, попов, даже черта и смерть, сам же остается бессмертен. В грубом и наивном об-

¹ Ровинский Д. А. Русские народные картинки... Т. 5. С. 226.

² Деммени Евг. Предисловие // Кукольный театр: пьесы. М.; Л., 1940. С. 4.

³ Всеволодский-Гернгросс В. Н. 1) Русская устная народная драма. М., 1959. С. 115; 2) От истоков до конца XVIII века // История русского драматического искусства: в 7 т. М., 1977. Т. 1. С. 48.

разе этом трудовой народ воплотил сам себя и свою веру в то, что, в конце концов, именно он преодолет все и всех»¹.

Сегодня, опираясь на достаточно большой материал (достоверные тексты комедии, описания очевидцев), мы не можем согласиться с пролетарским писателем. Во-первых, спектаклей, где бы Петрушка побеждал черта, очень мало (и они, скорее, исключение, чем правило), а Петрушка-победитель смерти вообще не встречается. Во-вторых, любимый народный персонаж колотил, убивал, причем нередко с издевкой, отнюдь не только эксплуататоров, а старика-отца солдата, немца за то, что он не умеет говорить по-русски; арапа, пришедшего показывать «арапски пантоминь»; доктора, который, конечно, шарлатан (судя по его самохарактеристике), но всё-таки пытается осмотреть Петрушку и определить, куда его ударила взбрыкнувшая лошадь; цыгана, просто за то, что тот запрашивает слишком большую цену за лошадь (при этом, замечу, насколько не возмущается описанием никудышной клячи и радуется своему приобретению), и т. д. В то же время, в петербургских вариантах комедии, где есть сценка с барином, к которому Петрушка нанимается в услужение, этого «эксплуатора» наш герой не трогает, даже не ссорится с ним, безропотно выполняет поручения и соглашается на смехотворное жалованье.

Без ответа оставался законный вопрос — за что Собака или иное inferнальное существо утаскивало Петрушку в ад (так чаще всего понималось пространство внизу за ширмой) и почему народ, чаяния которого этот герой якобы выражал, хохотал над финальной сценой, радуясь исчезновению Петрушки в пасти странного персонажа.

Дореволюционные исследователи, бытописатели пытались увидеть в таком финале некую мораль: наказание Петрушки закономерно, он заслужил его. К примеру, Н. В. Давыдов, вспоминая о Москве 1860-х гг., называл Петрушку «личностью малосимпатичной и чрезвычайно эгоистичной», за которым является черт «в виде Немезиды» и уносит в преиспод-

¹ Горький М. О литературе. М., 1937. С. 223.

нию¹. Д. В. Григорович в очерке «Петербургские шарманщики» (1843) писал: герой комедии — «буян, сумасброд, безбожник, не может более существовать на свете; меры нет его наказанию; человеческая власть не в состоянии унять его, и потому сам ад изрыгает черта, чтобы уничтожить преступника»². Даже И. П. Еремин в книге «Театр Петрушки» (1927) утверждал: «Петрушка абсолютно аморален. <...> За все свои проделки, дебоширство, шуточки и непристойности Петрушка должен поплатиться <...>. Черт или собака Барбос (московский барашек) тащит Петрушку в ад», хватая его за длинный нос³.

Это, однако, никак не объясняло популярности Петрушки у простонародной публики и смеха, сопровождавшего избиения, убийства, которыми переполнена комедия. В советской России об этом старались вообще не говорить, вопрос не ставился и, значит, не требовал ответа⁴.

Если придерживаться сегодняшней точки зрения, «Петрушка» (как и близкие ему европейские театры и родственные герои, типа английского Панча, французского Полишинеля, немецкого Касперля) предстает явлением очень странным, алогичным, безнравственным. Современное сознание не находит художественного, эстетического начала или разумного оправдания в бесконечных драках, убийствах, в однообразном мельтешении героев на ограниченном пространстве передней планки ширмы, в нелепом (если не сказать безобразном) облике самого героя комедии, в невероятном количестве грубых шуток, непристойных жестов, откровенной брани.

Чтобы разобраться в этом, необходимо обратиться к контексту, к широкому культурному пространству, в котором существовала комедия, обнаружить ее связи с другими формами смеховой площадной культуры, учесть мифологические представления, лежащие в основе

¹ Давыдов Н. В. Москва. Пятидесятые и шестидесятые годы XIX столетия // Ушедшая Москва: Воспоминания современников о Москве второй половины XIX века. М., 1964. С. 33.

² Григорович Д. В. Петербургские шарманщики... С. 70.

³ Цехновицер О., Еремин И. Театр Петрушки. М.; Л., 1927. С. 57, 70.

⁴ Подробнее см.: Некрылова А. Ф. Загадка финала кукольной комедии «Петрушка» // Театрон. 2014. № 1 (13). С. 23-30.

практически всех театральнo-зрелищных форм, имевших место в культуре Средневековья и в трансформированном виде проявлявшихся в площадных увеселениях земледельцев и городских низов Нового времени. Нельзя игнорировать и тот факт, что комическое и трагическое в своей конкретике — историчны и этничны. Смешное у одного народа может быть абсолютно не смешным или даже оскорбительным для другого. Не все то, что веселило, растреивало, над чем смеялся или плакал человек определенной культуры, времени, социального слоя, воспринимается так же представителем другой эпохи, другой религии, иной этнической культуры, горожанином или крестьянином и т. п.

Традиционный кукольный театр, обладая собственной структурой и художественным языком, подчиняясь своим внутренним законам, в определенной мере наследует и специфической фольклорный смех и все разнообразие фольклорных «выяснений отношений» между действующими лицами комедии.

Разумеется, удары, затрецины, пинки, стучание головами кукол о край ширмы воспринимались исполнителями и «своей публикой» в комическом ключе. Примечательно, что сатира, носящая и впрямь едкий, злободневный характер, присутствовала во многих представлениях «Петрушки», но выражалась она не столько в поступках действующих лиц, сколько в словесной части комедии — в репликах Петрушки, в самохарактеристиках доктора, торговца, в приказах и ответах капрала, барина и пр.

Что же касается агрессивных действий персонажей, вызывавших смеховую реакцию, за ними стоит архаическое мировоззрение, они являются отголоском ритуальных действий, и потому, как и в других произведениях, относящихся к смеховой площадной культуре, лишены бытового, прагматического смысла. Об этом писал в свое время М. М. Бахтин: «Все удары имеют <...> символически расширенное и амбивалентное значение: это удары одновременно и умервщляющие <...>, и дарующие новую жизнь, и кончающие со старым, и зачинающие

новое», потому и все драки «веселы, мелодичны и праздничны»¹.

Исконная семантика их отчетливо выступает во многих обрядах, в частности, в аграрных праздниках, где умерщвление осуществляется ради будущего благополучия и урожая, а сама смерть, уничтожение воспринимается как необходимое условие жизни. Напомним, что и в волшебных сказках «живой воде» непременно сопутствует и предшествует «вода мертвая», а кардинальное преобразование героя (например, из Ивана-дурака в Ивана-царевича) происходит путем погружения его в кипящую воду или бросания в огонь; лечение больного в легендах и сказках сводится к тому, что сначала пациента убивают, расчлениают, а уж затем оживляют; омоложению старух в лубочной картинке способствует их «переплавка», «перековка» в плавильной печи, и т. д. Можно добавить, что в мифах, преданиях, балладах некоторые растения, даже горы, реки происходят из убитых, умерших героев-перволюдей, культурных героев, погибших воинов, расставшихся с жизнью влюбленных и пр.

Концовка с гибелью, уничтожением героя, как и феномен «веселых похорон» известны всем народам и отмечены во множестве ритуальных действий, обрядовых циклов. Примеров игрового умерщвления символов растительного мира, фигур предков и пр. — огромное количество. Достаточно напомнить о последнем дне «сырной недели», когда сжигают (хоронят) соломенное чучело Масленицы; о том, что троицкую березку сначала наряжали, опевали, а потом «терзали», «заламывали» и топили или бросали в поле; о фиксируемых еще в 1930-е гг. женских обрядах «похороны кукушки» и «похороны Костромь», о менее распространенной, но не менее показательной расправе с чучелом Кузьмы-Демьяна², о святочных играх в покойни-

¹ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 228, 230.

² В некоторых местах 1 ноября (напр., в Городищенском уезде Пензенской губернии) «кузьминки» включали в себя обычай «похорон Кузьмы-Демьяна»: «...в жировой избе девушки изготавливают чучело, т. е. набивают соломой мужскую рубашку и шаровары и придельывают к нему голову; затем надевают на чучело “чапан”, опоясывают кушаком, кладут на носилки и несут в лес, за село, где чучело

ка, сопровождаемых бурным весельем¹; сюда же можно отнести и сибирский масленичный обычай возведения и взятия (разрушения) снежного городка, и т. п. Важно, что все подобные действия непременно сопровождались плачем и смехом, восхвалением и хулением-глумлением, словами искренней серьезной благодарности и непристойными выкриками, традиционными календарными песнями и мелодиями и «дикой» музыкой и пляской «с кривляньями». Такие действия, как правило, носили игровой характер, и постепенно, при утрате исконного смысла, превращались в традиционное развлечение, сохраняющее разновременные компоненты².

Грубость и внешняя агрессивность подобных обрядов, игр, объясняются уходящим корнями в глубину столетий мифопоэтическим взглядом на мир, на бытие как вечную борьбу жизни и смерти, на удар и смех как наделяющий, исцеляющий, преобразующий магический жест или поступок.

раздевается, и на соломе идет веселая пляска» (См.: *Максимов С. В.* Нечистая, неведомая и крестная сила. СПб., 1994. С. 430–431).

¹ Ограничусь статьями: *Гусев В. Е.* От обряда к народному театру (эволюция святочных игр в покойника) // *Фольклор и этнография: Обряды и обрядовый фольклор.* Л., 1974. С. 49–59; *Морозов И. А., Слепцова И. С.* Покойник // *Духовная культура северного Белозерья: Этнодиалектный словарь.* М., 1997. С. 291–297.

² См., напр.: *Зернова А. В.* Материалы по сельскохозяйственной магии в Дмитровском уезде // *Советская этнография.* 1932. № 3. С. 15–51; *Агапкина Т. А.* Мифопоэтические основы славянского народного календаря. Весенне-летний цикл. М., 2002 (предметный указатель); *Бернштам Т. А.* Обряд «крещение и похоронь» кукушки // *Материальная культура и мифология.* Л., 1981. С. 179–203 (Сб. 37 Музея антропологии и этнографии); *Корепова К. Е.* Русские календарные обряды и праздники Нижегородского Поволжья. СПб., 2009; соответствующие статьи в этнолингвистическом словаре: *Славянские древности: В 5 т.* М., 1995–2014; в этнодиалектных словарях: *Духовная культура северного Белозерья.* М., 1997; *Традиционная культура ульяновского Присурья.* М., 2012, 2014. Т. 1–2; *Рязанская традиционная культура первой половины XX века: Шацкий этнодиалектный словарь.* Рязань, 2001, и др.

В издавна сложившейся традиции брань понималась как своего рода оберег, а завершение действия смехом служило гарантией того, что конец не наступит, и через какое-то время все возвращается на круги своя. Большое количество сведений (о разных народах, в разных традициях) о смехе, которому приписывается способность не только сопровождать жизнь, но и вызывать ее, побеждать смерть, содержится в массе исследований, в обширном фольклорном и этнографическом материале¹.

Своеобразное использование и специфическое преломление тех же древнейших представлений имеет место и в фольклорном театре. Народная драма «Маврух», по сути, представляет собой комические похороны, театрализованную игру, возникшую на основе вариантов распространенной святочной «покойницкой» игры — пародийном отпевании и оживлении «покойника», соединенной с инсценировкой песни «Мальбрук в поход собрался» и шуточной «Государь ты мой, Сидор Карпович».

«Карнавальная идея мнимой смерти», насмешка над смертью и старостью присутствует в чрезвычайно популярных эпизодах со стариками-гробокопателями, входящими с состав практически всех представлений «Царя Максимилиана». По традиции, старика вызывают, чтобы убрать «убитых» персонажей («прибрать тело, чтоб оно по всей земле не тлело»). Этот «дряхлый старик, кашляет, прихрамывает, чешется», «идет, сгорбившись и опираясь на палку; кричит, охает и издает неприличные звуки при помощи спрятанного под мышками пузыря»; подойдя к трону Царя Максимилиана, «вытягивается и отдает честь костылем: “Здорово, ваше-высоко-неперескочишь!”». Затем начинает (иногда со старухой-женой и помощницей) измерять «покойника», ощупывает его, щекочет, выворачивает карманы «убитого», наконец, ударяет по «причинному месту», отчего «покойник» (обычно сын Царя Макси-

¹ Из всей многочисленной литературы, разрабатывающей эту тему, назову лишь статью: *Пропп В. Я.* Ритуальный смех в фольклоре // *Пропп В. Я.* Фольклор и действительность. М., 1976. С. 174–204; и главу «Смерть и смех» из монографии: *Пропп В. Я.* Русские аграрные праздники» (различные изд., первое: Л., 1963).

милиана Адольф) вскакивает и убегает под громкий смех зрителей.

Невольно напрашиваются параллели со сценками из «Петрушки».

Кажется уместной и отсылка к античной греческой трагедии где, как показала О. М. Фрейденберг, «каждый протагонист либо убийца, либо убитый»¹, и вполне возможное сравнение Петрушки с трикстером (на глубинном, мифологическом уровне).

Подытоживая, следует сказать: драки, потасовки, убийства в петрушечной комедии — наследие, полученное от предыдущих эпох, переосмысленное, но сохраняющее в качестве композиционного и содержательного стержня древнейшее представление о вечной метаморфозе мира, постоянном круговороте жизни / смерти, на идее принципиальной неразьединности жизни и смерти, на переделывании, преобразении через уничтожение, на сопряженности таких понятий, как «начало» и «конец».

Одно из представлений «Петрушки» далеко не случайно завершается словами кукольника: «Кончилось дело. Петрушку собака съела. Одно кончается, другое начинается. Пожалуйте, заходите, Петрушку посмотрите!»²

Подобно тому, как в древних ритуалах (аграрных, инициационных и др.) убийство, избиение, растерзание, изгнание не подлежало оценке «хорошо / плохо», поскольку природа этих действий доэтична, доморальна, персонажи фольклорного театра (и петрушечной комедии в том числе) не укладываются в рамки положительных или отрицательных персонажей. Приведу еще одно высказывание М. М. Бахтина: «В народно-праздничной системе образов нет чистого, абстрактного отрицания. Образы этой системы стремятся захватить оба полюса становления в их противоречивом единстве. Избиваемого (и убиваемого) украшают; само избиение носит веселый характер;

¹ Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978. С. 343.

² Народный театр... С. 263.

оно и вводится, и завершается смехом»¹. В значительной степени это касается главного фольклорного кукольного героя.

Полагаю, исчезновение Петрушки в лапах или зубах нечеловеческого существа, представителя инфернального мира, приоткрывает связь самого героя комедии с миром стихийным, «докультурным». Достаточно обратить внимание на внешний вид Петрушки: практически все персонажи комедии узнаваемы, им придавались и до сих пор придаются типовые черты, характеризующие профессию, национальность, социальное положение, возраст. Петрушка стоит особняком: он не имеет и не имел прототипа в реальном быту, у него нет возраста, национальности, профессии, социального статуса. Зато он резко выделяется на фоне других действующих лиц комедии своим «странным» внешним видом: «неправильная» анатомия, наличие горба, огромный нос, сильно выпирающие подбородок и живот, преобладание красного цвета, дурацкий колпак на голове, неестественный голос на счет использования пищика. Если вновь обратиться к обрядово-ритуальной культуре, легко заметить, что в этой сфере интенсивностью движения, громкостью и необузданностью наделены персонажи нечеловеческого мира или существа, еще не сформировавшиеся. Прыгают, бегают, кричат, размахивают руками, производят отнюдь не благозвучные шумовые эффекты либо ряженые (представители мифологических предков, иного — нижнего, нечистого мира), либо дети («недовзрослые»), либо люди в состоянии опьянения, сумасшествия, аффекта. Это, с одной стороны, проясняет архаическую подоплеку и самого кукольного героя, и его действий, с другой — выявляет игровую природу, связь с эстетикой народной площадной комедии, где все всегда подается в смеховом ключе.

Можно сказать, Петрушка по-своему исповедует древнейшую аграрную «философию зерна», где гибель рассматривается как необходимое условие возрождения и улучшения. Петрушка сам — плоть от плоти рождающей земли и телесного порождающего низа. Даже удары его имеют особую направленность: он не просто бьет персонажей комедии, он буквально вбивает их в землю (под ширму). В этот темный, невидимый

¹ *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура... С. 226.

зрителю низ проваливаются все действующие лица, в том числе и Петрушка, чтобы через какое-то время вновь выскочить как ни в чем не бывало, выпрыгнуть из глубины кукольной ширмы — из ниоткуда появиться и в никуда уйти. В этом смысле и палка-дубинка в руках Петрушки — дальняя родственница волшебной палочки феи, палочке-выручалочке детских игр, потешному жезлу придворных шутов, жезлу, который нередко имеет вид фаллоса.

Обращу внимание и на то, что для петрушечных представлений характерен контраст между ничтожностью начального события и вытекающим из него последствием. Немец или арап не умеет играть на скрипке — Петрушка убивает его; у торговца нет иголок — Кашпарек точно так же расправляется с ним; заплакал ребенок — Панч разрывает его пополам и т. п. В. Я. Пропп удачно назвал такую развязку комической катастрофой, имея в виду кумулятивную сказку. Нечто похожее присутствует и в кукольной уличной комедии.

Отсюда и расправа с напарниками Петрушки по кукольной ширме, и гибель главного героя в конце комедии воспринимаются как веселый фарс, некоторая «обманка». Ведь Петрушка «воскресает» в начале каждого следующего представления, да и проваливается он под ширму, успевая крикнуть публике: «Мое почтение! До следующего представления!» В глазах народа он вовсе не нуждался в оценке, его принимали и любили именно таким — никого не боящимся, избивающим всякого, кто попадался на пути, отпускающим направо и налево соленые словечки.

Понятно, что Петрушка XIX — начала XX в. вовсе не призывал к преобразованию мира, к социальной справедливости, кукольники явно не задумывались (да и не догадывались, не знали) о древних мифологических корнях своей комедии, они просто замечательно выворачивали мир на изнанку, показывая глупость людей, неправильность отношений, фальшь, бессмысленность каких-то правил, они великолепно обыгрывали словесные штампы, многие блестяще владели всем арсеналом языковых и пластических, игровых комических приемов...

Петрушка смешил, издевался над героями комедии, убивал их, одновременно подставляя себя под удары и смех и позволяя себе весело умирать, ибо знал и принимал великую истину — бесконечность жизни и относительность всего на свете.

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

**СТРАХ — ЖЕСТОКОСТЬ — НАСИЛИЕ — СТРАХ:
ОБЪЯСНЕНИЕ ПОСТУПКОВ ИВАНА ГРОЗНОГО
В ЛИТЕРАТУРЕ XVI—XVII вв.**

Попытки представить картину царствования Ивана Грозного, разобраться в значении его деяний, объяснить «благое» и «злое» в личности царя предпринимались с конца XVI в. и продолжают донныне. В первую очередь, как представляется, такое внимание к этой исторической личности было связано с осмыслением современниками причин и последствий Смуты, осознанием разрыва родственных связей, пресечения царской династии, готовности к предательству, жестокости, ставшей обыденностью, о первой долгой гражданской войне, нашествии польско-литовских войск и захвате Москвы, о размытости нравственных норм во всем обществе¹. Уже Иван Тимофеев в начале XVII в. в своем *Временнике* отметил, что царь «зане к ярости удобь подвижен купно по естеству и за гнев»². Далее он дал свое объяснение опричнины:

От умышления же зельныя ярости на своя рабы подвигся толик, яко *возненавиде грады земля своя* вся и *во гневе* своем разделением раздвоения едины грады раздели и яко двоeverны сотвори, <...> и всю землю державы своя, яко секирою,

DOI: 10.31860/978-5-00166-483-3-41-49

¹ См.: *Панченко А. М., Успенский Б. А.* Иван Грозный и Петр Великий: Концепции первого монарха: статья первая // ТОДРЛ. Л., 1983. Т. 37. С. 55–78. *Павлов А. П.* 1) Государев двор и политическая борьба при Борисе Годунове (1584–1605 гг.). СПб., 1992; 2) Эволюция государева двора в 60-х — начале 80-х гг. XVI в. // *Правящая элита Русского государства XI — начала XVIII в.: Очерки истории.* СПб., 2006.

² *Временник Ивана Тимофеева* / подгот. к печати, пер. и коммент. О. А. Державиной. М.; Л., 1951. С. 11 («Литературные памятники»). Здесь и далее все фрагменты текста выделены курсивом мною. — *И. Л.* В приведенных цитатах буква «ять» передана буквой «е». Расстановка «еров» соответствует их расстановке в цитируемых источниках.

наполю некако разсече»¹. Т. е. в основе действия царя лежала ненависть к своей земле и ее людям. Жизнь подданных (воевод, святителей, торговых людей, ремесленников, крестьян) в глазах Ивана IV стоила чрезвычайно мало: «ниже кому от земных количество погубления людей исчести, их же число токмо Божия Суда день объявит пришествия Его»².

Самодержец, как отметил в XIX в. В. О. Ключевский, «сам для себя стал святыней и в помыслах своих создал целое богословие политического самообожания в виде ученой теории своей царской власти»³.

Вопросы о том, когда произошел переход от «добрého начала» к «кровопийственной жестокости» и что было причиной этого перехода, решались по-разному и не теряют актуальности.

Почти во всех исторических источниках читаем, что царствование Ивана Васильевича делится на два периода. Первый связан с присоединением Казанского и Астраханского царств, с работой по упорядочению церковной жизни и государственного уклада. Второй — с доведением России до нищеты, запустения, с казнями людей всех сословий, уничтожением лучших воевод, разорением целых городов (Твери и Новгорода), захватом и сожжением Москвы татарами в июне 1571 г. Свою «Историю о делах великого князя Московского» князь А. М. Курбский так и начал:

Много крат ото многих светлых мужей вопрошаем бых с великим докучанием, откуда сия приключишася так прежде доброму и нарочитому царю, многожды за отечество и о здравии своем не радяще, и в военных вещах соппротив врагов креста Христова труды тяжкие, и беды, и безчисленные поты претерпевающе, и прежде ото всех добрую славу имуще⁴.

В его Истории подчеркнута важнейшая роль Избранной рады в благом правлении царя Ивана — «лучших мужей»,

¹ Там же. С. 11–12.

² Там же. С. 13–14.

³ Ключевский В. О. Соч.: В 8 т. Т. 3. М., 1957. С. 196.

⁴ Андрей Курбский. История о делах великого князя Московского / изд. подгот. К. Ю. Ерусалимский. М., 2015. С. 16 («Литературные памятники»).

благочестивых и желающих добра государю и стране, «разумных и совершенных» людей:

Воистинну, по делом и наречение имели, понеже все избранное и нарочитое советы своими производили, сиречь, суд праведен, нелицеприятен яко богатому, так и убогому, еже бывает во царстве наилучшее. И к тому воевод искусных и храбрых мужей сопровтив врагов избирают <...>. Некоторые из них, искуснейшие, того ради и на вышние степени возводились. А паразитов или тунеядцов, сиречь, победов... отгоняемо¹.

Страшные перемены произошли после того, как «первый приживальщик царева отца» (Вассиан Топорков не назван князем в тексте по имени) дал совет приехавшему в монастырь царю, который пришелся ему по нраву:

Аще хочещи самодержец быти, не держи собе советника ни единого мудрейшаго себя, понеже сам еси всех лучши. Тако будещи тверд на царстве и всех имети будещи в руках своих².

В этом, по мнению князя Андрея Михайловича, и была главная причина «перерождения» добра во зло, так как «царь, аще и почтен царством, а дарований некоторых от Бога не получил, должен искати доброго и полезнаго совета не токмо у советников, но и у всенародных (т. е. простых. — *И. Л.*) чело-веков, понеже дар духа дается не по богатству внешнему и по силе царства, но по правости душевной»³. Лишенный нравственной поддержки разумных советников, государь перестал думать о благе государства. Он сознавал себя самодержцем, который, подобно Богу, «в своей руке» держит жизнь и смерть каждого.

Однако дело не только в том, что царь не пожелал прислушиваться к советникам и вернулся к «самоволию»: перемена стала возможна потому, что царь Иван был «злого начала». Его отец Василий Иванович, нарушив церковные правила, без вины отослал свою добродетельную, но бесплодную жену Соломонию Сабурову в монастырь, а сам женился на молодой

¹ *Андрей Курбский. История... С. 26.*

² Там же. С. 70.

³ Там же. С. 72.

Елене Глинской. По мнению А. М. Курбского, жестокость Ивана родилась «в законопреступлении и сладострастии» его отца¹. Более того, всех его предков отличали коварство, неблагодарность и безжалостность. Князь вспомнил царя Ивана III и его жену «гречанку»², которые, «забыв любовь и родство», извели ядом законного наследника — царевича Ивана, старшего сына царя от брака с княжной Марией Борисовной Тверской, позже — вдову царевича Елену Волошанку, а внука Дмитрия уморили в темнице, расчистив дорогу к трону сыну от второго брака царя — отцу Ивана Грозного. Дед царя уморил в темнице родного брата Андрея Углицкого, отправил в многолетнее заточение родных племянников, свою близкую родню: князя Михаила Верейского и Василия Ярославича Серпуховского упорно преследовал, «изведя род их» из отчин. Таким образом, в Истории князя Курбского, которая, по сути, является долгим мартирологом, основанным частью на точных сведениях, частью на слухах, впервые формулируется идея «дурной крови» как основе характера преступного человека.

Иное объяснение того, когда «превратится» государь, дает Хронограф в редакции 1617 г., вслед за которым летописные своды и летописцы XVII в. будут связывать доброе правление с именем царицы Анастасии Романовны Захарьиной-Юрьевой³. Женившись, царь Иван «изообрете бо предоброе сокровище, аки светлый бисеръ (жемчуг. — *И. Л.*) или анфраксъ (рубин. — *И. Л.*), камень драгий, всечестную отроковицу и блаженную в

¹ Там же. С. 18.

² Для князя Курбского появление иноземного («чужого») в царской семье несет угрозу: Софья Палеолог «знала зелья», мать Грозного Елену и ее родню из Литвы молва связывала с опасной способностью к чародейству.

³ Такое объяснение было важно для новой династии: свои права на престол Романовы основывали на родстве с Рюриковичами по женской линии: царица была родной сестрой Никиты Романовича, деда первого Романова на престоле. Отношение к царице Анастасии во времена правления Грозного было более сложным (см.: Сапожникова О. С. «Царицу Анастасию, вами уподобляемую Евдоксе»: Об одном уподоблении в кругу Ивана Грозного // Актуальные проблемы отечественной истории, источниковедения и археографии. К 90-летию Н. Н. Покровского: Сб. науч. тр. Новосибирск, 2020. С. 144–162).

женах Анастасию...»¹ (Л. 417). Сам молодой Иван Васильевич наделен многими добродетелями: «Он же убо имый разум благообучен, и бысть зело благоумень. Еще же и во бранех на сопротивныя изкусень, велик бе в мужестве <...> Бысть же и во словесной премудрости риторъ естествословень и смышлениемъ быстроумень, доброзраченъ же и благодерзъ в воинстве» (Там же). Все меняется со смертью царицы: «И по томъ аки чюжая буря велия припаде къ тишине благосердия его. И не вемъ, како превратися многомудренный его умъ на нравъ яръ. И нача сокрушати от сродства своего многих. Таже и от велможъ синглитъства своего <...> (Там же). Редактор Хронографа 1617 г. предпринял попытку объяснить причину появления опричнины, наиболее страшного проявления второй — жестокой — половины царствования:

Еще же и крамолу междоусобную возлюби, и во едином граде едины люди на другия поусты, и прочая оприченныя нарече, другие же собственны себе учини. И сицевых ради крамольствъ сына своего болшаго царевича Ивана, мудрымъ смысломъ и благодатию сияюща, аки несозрелый грозднъ дебелимъ воздухомъ отрясе и от ветви жития отторгну, о немже нецьи глаголаху, яко от отца своего прияти ему болезнь, и от болезни же — и смерть 7089 ноября в 19 день (Л. 417 об. – 418).

Таким образом, в исторических памятниках XVII в. ожесточение царя связано со смертью царицы², когда, согласно тексту, «нрав» Ивана подчинил себе его ум. Но создатель текста

¹ Текст Хронографа в редакции 1617 г. приводится по самой старшей из известных рукописи первой половины XVII в.: БАН. Собрание Архангельской семинарии. № 139. Гл. 161. Номера листов указаны в тексте.

² Отметим, что и сам царь в своем втором Послании к А. М. Курбскому, обвиняя бояр (всех сразу, но никого конкретно) в смерти жены, объяснял случившиеся в его правлении перемены утратой царицы Анастасии: «А и с женою вы меня про что разлучили? Только бы у меня не отняли юницы моя, ино бы Кроновы жертвы не было» (см.: Переписка Ивана Грозного с Андреем Курбским / текст подгот. Я. С. Лурье, Ю. Д. Рыков. М., 1993. С. 104 («Литературные памятники»)).

не смог назвать *причину* такой перемены в характере царя: «и не вею, како превратися».

Попытку такого объяснения находим в корпусе агиографических и исторических текстов, связанных с именем митрополита Филиппа.

Уже в Краткой (первоначальной) редакции его Жития¹, в основе которой лежали ранние записи², появляется объяснение причины жестокости царя. Повествователь возложил часть вины не только на дьявола (что традиционно для средневековых текстов), но и на вельмож:

И по неколице же времени вложи врагъ плевелы в вельможи, ненависть друг на друга злыми умышлениями, аки змии шипяху. И царя велми на гневъ подвигоша, и от техъ злыхъ советовъ *верныхъ своихъ слугъ и известныхъ сродникъ и приятелей бояшесь*, и на бояръ своихъ неукротимо гневашесь³.

Ненависть вельмож друг к другу вызывает гнев царя и *страх*: он перестает верить преданным ему людям, родным и близким, он начинает ощущать себя совершенно одиноким, окруженным ненавистью. Проснувшийся страх становится главной причиной растущего гнева царя, толкая его на разделение царства (он хотел окружить себя теми, кому мог доверять, но его доверие легко исчезало и сменялось ненавистью).

¹ Тексты всех известных к настоящему времени редакций памятника стали предметом специального анализа и были изданы (см.: *Лобакова И. А. Житие митрополита Филиппа: Исследование и тексты.* СПб., 2006). Все цитаты из Жития приводятся по этому изданию.

² О. С. Сапожникова выдвинула гипотезу о том, что в основе были записи покинувшего митрополичью кафедру Афанасия, сделанные до 1570 г. — до казни А. Басманова (в августе), суда над архиепископом Пименом Новгородским (в июле) и смерти убийцы Филиппа Малюты Скуратова 1 января 1573 г., так как все они не названы среди других указанных в редакции преследователей митрополита, понесших наказание по воле Бога (см.: *Сапожникова О. С. О ранних редакциях Жития митрополита Филиппа: Вопросы датировки и места создания // Очерки феодальной России.* М.; СПб., 2020. С. 191–192; 199–207).

³ См.: *Лобакова И. А. Житие митрополита Филиппа...* С. 151–152. Далее ссылки на текст Краткой и других редакций Жития приводятся по этому изданию в скобках в тексте статьи.

В вопросе, который Иван Васильевич задает в Житии митрополиту Филиппу, звучит тот же страх: «Не веси ли того, что *мои меня хотять поглотити?*» (С. 153). Ненависть и гнев становятся постоянным состоянием души царя, толкая его на насилие, пытки и казни. И страх расплзается по всему царству, оказываясь уделом людей разных сословий и близости к трону. Все они «себе всеконечнаго чающе погубления <...> понеже бо гроза царева всехъ обимаше: укрытися никамо же могущем» (С. 159). Так страх царя через ненависть и насилие погружает в ужас все царство. Единственный человеком, лишенным страха, остается митрополит Филипп, выступающий против разделения царства, нарушения христианских заповедей и казней: «Святый же Филиппъ зря се и никакоже устрашися сицеваго свирепства, видя в православии велико возмущение, неудобносимыя велия бесчестныя скорби и рань» (С. 153).

Важно отметить, что слова о причине перемены в душе царя — страхе, который породил насилие и жестокость, сохранены во всех редакциях Жития митрополита Филиппа: Тулуповской (С. 183), двух видах Колычевской (С. 217, 230), в трех видах Хронографической (С. 244, 254), в редакции Милютинской Минеи (С. 266) и в Проложной (С. 278), а также в Румянцевской¹.

В XVII в. на основе Жития митрополита Филиппа были созданы исторические сочинения: нам удалось обнаружить и

¹ Список Румянцевской редакции в монографии был подведен мною к тексту Тулуповской редакции в качестве разночтений, кроме того, была отмечена ее большая близость к архетипу Пространных редакций («Тулуповской» и «Колычевской») (см.: *Лобакова И. А. Житие митрополита Филиппа... С. 43*). Позже я согласилась с мнением О. С. Сапожниковой, которая пришла к выводу, что два не очень больших по объему, но важных по смыслу фрагмента, сохранившихся в тексте, позволяют считать Румянцевский вид еще одной редакцией памятника. Ее текст подготовлен и опубликован мною (см.: *Лобакова И. А., Сапожникова О. С. Еще раз о редакциях Жития митрополита Филиппа: нова ли «неизвестная прежде» редакция памятника // Очерки феодальной России. М.; СПб., 2020. Вып. 21. С. 255–299*).

вести в научный оборот Повесть и Сказание¹, составителями которых была усилена тема бедствий разделенного царства. Для нашей темы больше материала дает текст «Сказания о царе Иване и Филиппе митрополите», где составителем в качестве главных причин несчастий названы раздоры, поддерживаемые царем, его внимание к наветам и страх: «Еще же и крамолу междоусобную и слухолюбие возлюби и от всѣх нача боятися. И спроста убо рещи – на всю землю воздвиже неукротимый гнев»². Важно отметить, что в характере царя в Сказании отмечены те же черты, что называются в исторических песнях об Иване Грозном, — жадное внимание к клевете, ожесточенность, стремительное обречение на казнь, отсутствие милосердия, из-за которых появляются и развиваются драматические ситуации³. Царь в Сказании по отношению к митрополиту «еще злобу к злобе приложи»⁴, повелел казнить Михаила Колычева, а его голову доставить на блюде Филиппу⁵. Тогда заточенный в монастыре Николы Старого митрополит предупреждает царя: «Многих посылаеши в Царство небесное, блюдися самъ, да не останешия вне дверей рая того»⁶. Самая страшная для средневекового человека угроза поддер-

¹ См.: *Лобакова И. А.* 1) Историческая повесть о митрополите Филиппе: Литературные источники и их интерпретация конца XVII в. // ТОДРЛ. СПб., 2004. Т. 55. С. 301–313; 2) «Сказание о царе Иване и Филиппе митрополите» — новонайденная историческая повесть XVII в. об эпохе опричнины // ТОДРЛ. СПб., 2009. Т. 60. С. 376–393.

² *Лобакова И. А.* «Сказание о царе Иване...». С. 387–388.

³ Имеются в виду песни «Гнев Ивана Грозного на сына», «Иван Грозный молится по сыне», «Смерть царицы», «О Казанском взятии» (См.: Исторические песни XVI века. Памятники русского фольклора. М.; Л., 1958). Подчеркнем, что в исторических песнях герой не предстает в качестве идеала, он выступает как участник, а нередко и «создатель» драматической коллизии, т. е. количество песен об Иване Грозном свидетельствует не о любви к нему народа, а об осознания особых (трагичных) условий жизни во времена его правления.

⁴ См.: *Лобакова И. А.* «Сказание о царе Иване...». С. 391.

⁵ Эта отсылка к библейскому сюжету (на блюде была доставлена во дворец Ирода голова Иоанна Крестителя) в тексте Сказания показывает Грозного как царя-мучителя в соотнесенности с одним из главных библейских злодеев.

⁶ См.: *Лобакова И. А.* «Сказание о царе Иване...». С. 392.

жана заключительной фразой автора. Кратко перечислив уже наказанных Богом гонителей митрополита Филиппа, он многозначительно заметил: «Аще ли кто от нихъ и гонзль телесныхъ скорбей и земнаго царя казней, и *те вси за свои неправды възприимут во ономъ веце праведный Суд от небеснаго Царя — Христа, Бога нашего*»¹.

Эта тема грядущего наказания обнаруживается в Похвальном слове знаменитого соловецкого книжника Сергия Шелонина. Он включил в сюжет своего произведения рассказ инока Леонида о его видении ада: «Приидох, — рече, — на некую пещеру темну, слышах некоего, яко лва из среды сердца своего рыкающа, мне же вопросившу водяща мя: “Кто есть сей?” Он же мне отвеща: “Сей есть Грозный царь ваш бывый”. Самого же не виде или кое мучение страждет»². Даже богатое воображение соловецкого монаха не могло представить, каких мук достоин царь Иван Васильевич.

Личный страх царя, ставший причиной насилия, жестокости, казней, привел к тому, что чувство страха охватило все его царство, оно стало постоянным ощущением, с которым пришлось жить всем его подданным. Самодержец помещал то в опричнину, то в земщину представителей одного рода, причем члены одной семьи растаскивались в разные «лагеря», что приводило к разрыву родственных привязанностей, ожесточало всех против всех. Объяснение злодейств Ивана Грозного страхом в Житии митрополита Филиппа (и связанных с ним текстах), как это ни удивительно, почти на триста с лишним лет опередило выводы психологов о страхах (фобиях) как основах ненависти и склонности к жестокости человека³.

¹ Там же. С. 393.

² Сапожникова О. С. Слово на перенесение мощей митрополита Филиппа Сергия Шелонина // Книжные центры Древней Руси. Соловецкий монастырь. СПб., 2001. С. 418.

³ См.: Фрейд З. Лекции по введению в психоанализ. М., 1989 (первое изд. на русском яз.: М., 1922); Кернберг О. 1) Психопатология ненависти. М., 2001; 2) Агрессия при расстройствах личности. М., 2001; 3) Фромм Э. Иметь или быть? Величие и ограниченность теории Фрейда. М., 2016.

А. О. Дёмин

Россия, Институт русской литературы
(Пушкинский Дом) РАН, Санкт-Петербург

ФИНАЛ СУМАРОКОВСКОГО «ГАМЛЕТА» И «МЕРОПА» ВОЛЬТЕРА

В мировом шекспироведении есть периферийная тема, весьма, однако, важная для истории русской литературы XVIII в., а именно происхождение и художественные особенности трагедии «Гамлет» А. П. Сумарокова, первой русской пьесы на шекспировский сюжет¹.

К настоящему времени хорошо известна история публикации этой трагедии в конце 1748 г., связанная с первыми критическими отзывами на нее, — рапортами

DOI: 10.31860/978-5-00166-483-3-50-59

¹ См.: *Бардовский А.* Русский Гамлет // Русское прошлое. Пг.; М., 1923. Кн. 4. С. 138–144; *Lang D. M.* Sumarokov's «Hamlet»: A Misjudged Russian Tragedy of Eighteenth Century // Modern Language Review. 1948. Vol. 43. № 1. P. 67–72; *Toomre J. S.* Sumarokov's adaption of «Hamlet» and the «To be or not to be» Soliloquy // Study Group on Eighteenth-Century Russia Newsletter. 1981. Vol. 9. P. 6–20; Шекспир и русская культура / Под ред. М. П. Алексеева. М.; Л., 1965. С. 18–34; *Rowe E.* Hamlet: A Window on Russia. New York, 1976. P. 4–14; *Левин Ю. Д.* 1) Шекспир и русская литература XIX века. Л., 1988. С. 12–13; 2) Трагедия А. П. Сумарокова «Гамлет» // Сумароковские чтения: Материалы всероссийской научно-практической конференции. СПб., 1993. С. 45–51; *Николаев Н. И.* «Гамлет» Шекспира и «Гамлет» Сумарокова // Николаев Н. И. Внутренний мир человека в русском литературном сознании XVIII века. Архангельск, 1997. С. 92–100; *Грилич Н. В.* «Гамлет» А. П. Сумарокова // Материалы Третьей научной конференции «Наука. Университет. 2002». Новосибирск, 2002. С. 99–102; *Амелин М.* История русского «Гамлета» // Новая юность. 2003. № 4 (61). С. 34–40; *Трубицына В. В.* «Гамлет» А. П. Сумарокова как проблема жанра трагедии в русской драматургии XVIII века // Филология и культура: Сб. ст. Барнаул, 2004. Вып. 1. С. 181–187; *Горбунов А. Н.* Шекспировские контексты. М., 2006. С. 250–252; *Захаров Н. В.* У истоков русского шекспиризма: А. П. Сумароков, М. Н. Муравьев, Н. М. Карамзин: Монография. Для обсуждения на научном семинаре 29 августа 2009 года. М., 2009. С. 8–24.

В. К. Тредиаковского и М. В. Ломоносова и авторской реакцией на них. Уже первый квалифицированный читатель, Тредиаковский, без труда установил, что в основе сумароковского «Гамлета» Сумарокова лежит французский перевод одноименной трагедии Шекспира, сделанный П.-А. де Лапласом и опубликованный в 1746 г., первое полное французское переложение трагедии, где перевод в стихах и прозе чередуется с критическим пересказом. Сумароков в ответе Тредиаковскому на критику отверг зависимость своего «Гамлета» от переделки Лапласа и справедливо признал лишь самое общее сходство интриги, заимствование имен персонажей, монолога «Быть или не быть» и молитвы короля Клавдия, «Клавдиева на колени падения», как называл его он сам.

Благодаря документальной находке профессора М. Левитта удалось установить, что в период сочинения «Гамлета» Сумароков брал из библиотеки Академии наук не только перевод Лапласа, но и английское издание Шекспира¹. Этот факт независимо от того, насколько хорошо писатель знал английский язык, позволяет в некоторой мере объяснить, почему в диалог Гамлета с королевой Гертрудой в первом действии попало больше идей из оригинала сцены в спальне королевы, чем их сохранила французская переделка².

Наконец, в монографии на английском языке и в русской статье на ее основе К. А. Осповат подробно рассмотрел сумароковского «Гамлета» на фоне российской придворной политической обстановки в начале царствования Елизаветы Петровны, вскрыв черты актуальности этой трагедии³.

¹ Левитт М. Сумароков — читатель Петербургской библиотеки Академии наук // XVIII век. СПб., 1995. Сб. 19. С. 46–47.

² Подробный сравнительный анализ трагедии Шекспира, переложения Лапласа и оригинальной трагедии Сумарокова еще предстоит исследователям.

³ См.: *Ospovat K. Terror and Pity: Aleksandr Sumarokov and the Theater of Power in Elizabethan Russia*. Boston, 2016. P. 145–234; Русский сокращенный вариант главы о сумароковском «Гамлете» см.: *Осповат К. А. Трагедия и террор: суверенное насилие и политика катарсиса в «Гамлете» Сумарокова (1748) // Литературная культура России XVIII века*. СПб., 2019. Вып. 8. С. 190–227. К. А. Осповат также намечает пути сопоставительного анализа «Меропь» и сумароковского «Гамлета»: *Ospovat K. 1) Terror and Pity... P. 151;*

Представляется, что некоторые дополнительные пояснения художественных особенностей сумароковского «Гамлета» можно было бы получить, рассмотрев эту трагедию на фоне театрального творчества Вольтера 1730–1740-х гг. К этому нас должно подвигнуть, прежде всего, понимание того литературного авторитета, которым обладал Вольтер для Сумарокова. На протяжении всей литературной деятельности Сумароков не только оставлял восторженные критические отзывы о Вольтере, но переводил отрывки из его сочинений и использовал их как образцы и источники вдохновения¹.

В предлагаемой статье рассматривается вопрос о влиянии некоторых художественных особенностей трагедии Вольтера «Меропа» на трагедию Сумарокова «Гамлет».

Вольтер в своих «Философских письмах» был первым, хотя весьма сдержанным популяризатором творчества Шекспира во Франции, и в частности его трагедии «Гамлет». Он же дал французский стихотворный перевод монолога «Быть или не быть», отразившийся и в трагедии Сумарокова². Более того, Вольтер много размышлял о том, как применить яркие, но слишком резкие драматургические приемы Шекспира именно из «Гамлета» на французской сцене, и плодом этих размышлений стали несколько драматургических опытов, завершивших-

Основат К. А. Из истории русского придворного театра 1740-х гг. // *Memento vivere: Сб. памяти Л. Н. Ивановой.* СПб., 2000. С. 9–36.

¹ Тема значения творчества Вольтера для Сумарокова подробно рассмотрена А. Юингтон (в русских источниках имя автора часто транскрибируется: Эвингтон) в ее монографии «Вольтер для России»: *Ewington A. A Voltaire for Russia: A. P. Sumarokov's journey from poet-critic to Russian philosophe.* Evanston, Illinois, 2010.

² Этот благожелательный отзыв и перевод содержится в «Философских письмах» (1730). Том критического издания сочинений Вольтера, содержащий «Философские письма», и в частности письмо об английских трагедиях, где находится рассуждение о «Гамлете» и перевод монолога «To be or not to be», еще не опубликован, поэтому с текстом приходится знакомиться в других изданиях, например, в электронной версии полного собрания сочинений Вольтера, подготовленной Вольтеровским обществом по разным источникам: URL:

<https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/toutvoltaire/navigate/134/1/25/> (дата обращения: 09.08.2021).

ся созданием трагедии «Семирамида» (1748). Ее издание предварено пространным рассуждением о театральном приёме древних и новых народов, и в частности, Шекспира в «Гамлете» (*Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne*)¹.

«Семирамида», однако, — одна из целого ряда трагедий Вольтера, где разрабатывается сюжетное столкновение следующих персонажей:

- вероломно убитый царь, действующий в виде воспоминания, сна или сценического призрака;
- царица-вдова в той или иной мере причастная к убийству, страдающая муками совести;
- убийца-узурпатор, притязующий на престол;
- и наконец, законный наследник-мститель за смерть отца.

Впервые драматург реализовал эту расстановку персонажей в трагедии «Эрифилы» (1731)², первой трагедии, написанной им по возвращении из Англии и незадолго до публикации знаменитых «Философских писем», где в частности обсуждается шекспировский «Гамлет». Эта трагедия не была напечатана при жизни Вольтера, но была хорошо известна в постановке в Комеди Франсез. Вскоре после постановки «Эрифилы» Вольтер познакомился с итальянским маркизом и литератором Шипионе (Сципионом) Маффеи и принял решение перевести его трагедию «Меропа». В результате вышла «Меропа французская», как значилось на афишах и на титуле, которая стала подлинным триумфом Вольтера-драматурга в 1743 г.³ Следу-

¹ Исследование творческой и сценической истории трагедии «Семирамида», а также критическое издание текста, подготовленное Р. Никлаусом см.: *The Complete Works of Voltaire*. Oxford, 2003. Т. 30–А. Р. 37–254.

² Исследование творческой и сценической истории трагедии «Эрифилы», а также критическое издание текста, подготовленное Р. Никлаусом см.: *The Complete Works of Voltaire*. Oxford, 1998. Т. 5. Р. 309–529.

³ Исследование творческой и сценической истории трагедии «Меропа», а также критическое издание текста, подготовленное Дж. Р. Фрооаном и Дж. Годден см.: *The Complete Works of Voltaire*. Oxford, 1991. Т. 17. Р. 91–387.

ющим обращением этой же сюжетной коллизии стала «Семирамида». Все три трагедии объединяются не только общностью сюжета, но и конкретными заимствованиями. Автор щедро оснащал «Меропу» и «Семирамиду» отдельными строками и целыми тирадами из неизданной «Эрифилы», превращая их, таким образом, в своеобразный цикл. «Меропа», игранная в Петербурге по случаю воспоминания коронационных Елизаветы Петровны в 1746 г. актерами труппы Ш. Сериньи, была прекрасно известна Сумарокову, который написал о ней похвальные слова в примечаниях к «Эпистоле о стихотворстве» (1748)¹, а затем и в позднем «Мнении во сновидении о французских трагедиях»². Именно ее эффектный кровавый, но счастливый финал, как представляется, отражен в финале сумароковского «Гамлета».

Действие в трагедии «Меропа» начинается пятнадцать лет спустя после насильственной смерти мессенского царя Кресфонта. Все это время страна погружена в вызванные убийством царя гражданские войны, которые сумел усмирить полководец и его подданный Полифонт. Для довершения победы над смутой Полифонт требует руки вдовой царицы Меропы. Та, однако, надеется на возвращение без вести пропавшего сына, законного престолонаследника. Большая часть сценического времени проходит в перипетиях узнавания. Неизвестный юноша, попавший в Мессену, оказывается подлинным царевичем Эгисфом, а полководец Полифонт — убийцей старого царя. В конце происходит вооруженное столкновение Эгисфа и Полифонта в храме, где последний намеревался насильно взять в жены царицу Меропу.

В сумароковском «Гамлете» мы видим сходную диспозицию в предыстории: убийство старшего Гамлета отнесено за год до начала сценического действия, Клавдий не брат короля, но один из его подданных. Гертруда, увы, знала о преступлении и

¹ См.: Сумароков А. П. Избранные произведения / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. П. Н. Беркова. Л., 1957. С. 121, 126 («Библиотека поэта», Большая сер., второе изд.).

² См.: Сумароков А. П. Мнение во сновидении о французских трагедиях // Сумароков А. П. Полн. собр. всех сочинений в стихах и прозе <...>. М., 1781. Ч. 4. С. 355–456. Похвала «Меропе» завершает «Мнение» и переходит в славословие ее автору.

даже была его соучастницей, и это роднит ее не только с шекспировской Гертрудой, но в большей степени с вольтеровскими Эрифилой и Семирамидой: те содействовали преступлению и были влюблены не в брата короля, а в его военачальника не царских кровей. Пособником Клавдия выступает подлец Полоний, как пособником Полифонта становится злодей Ерокс.

Мизансцена финала, описанная в речах действующих лиц: в рассказе Исмении и в репликах Меропы, близко напоминает мизансцену финала в сумароковском «Гамлете», описанную в рассказе принца-победителя. Действие разворачивается в храме рядом с гробницей убитого царя: Гертруда ожидает там исхода схватки Гамлета с Клавдием; Мeroпа от гробницы идет к алтарю, где ее ожидает ненавистный жених Полифонт, ее сопровождает Эгисф, который в момент бракосочетания убивает тирана. В рассказах подробно описывается кровавое смятение народа в храме. В обоих случаях в схватку вмешивается подлый клеветчик узурпатора: Ерокс — при Полифонте, Полоний — при Клавдии, Ерокс погибает сразу, Полоний лишает себя жизни в темнице. В завершении Эгисф с Меропой, Гамлет с Гертрудой восходят на омытый кровью, но спасенный трон.

В свете рассмотренных элементов сходства между «Меропой» и «Гамлетом», финал трагедии Сумарокова оказывается менее оригинальным и во многом зависящим от художественного решения Вольтера. На его фоне оригинальным можно считать изобретенное Сумароковым соперничество между Гамлетом и Клавдием за руку Офелии. Сумароковский Клавдий, видя раскаяние Гертруды и тяготясь общим преступным прошлым, решает избавиться от несчастной королевы и взять за муж Офелию, к вящей радости отца ее Полония. Для Гамлета опасность утратить возлюбленную становится дополнительным стимулом к действию. Однако этот любовный четырехугольник (Гертруда — Клавдий — Офелия — Гамлет) находит свой прототип в упомянутой выше трагедии Вольтера «Семирамида». Ассур, сообщник Семирамиды в убийстве царя Нина, надеется взойти на престол вместе с наследницей вавилоских царей Аземой, которой он добивается, охладев к стареющей и раскаявшейся в преступлении Семирамиде. Однако на руку и сердце Аземы претендует и скифский воин Аршак, а в нем к середине действия все узнают спасенного от резни законного наследника престола царевича Ниния. В результате мы видим

не только сходство диспозиций основного сюжета (месть наследника узурпатору трона и убийце отца) но и любовного четырехугольника (Семирамида — Ассур — Азема — Аршак).

Сочинение, премьера и издание трагедии «Семирамида» находятся в большой хронологической близости от создания сумароковского «Гамлета». Трагедия Вольтера написана в мае 1746 г., впервые представлена в Комеди Франсез 29 августа 1748 г., вышла из печати в 1749 г.. Сумароков внес рукопись своего «Гамлета» в Канцелярию Академии наук 8 октября 1748 г., получил рецензию Тредиаковского 10 октября, рецензию Ломоносова — 11 октября, 14 октября снова подал трагедию в Канцелярию, вымарав все пометки, сделанные в ней Тредиаковским, с просьбой печатать как есть, и уже 1 декабря, она была издана¹. Однако эта же хронологическая близость справедливо отталкивает исследователей от рассмотрения вопроса о сходстве Вольтеровой «Семирамиды» и сумароковского «Гамлета»: ведь не могло быть прямого влияния из Парижа в Петербург за такой короткий срок. На этом основании от сопоставления этих двух трагедий, например, отказался К. А. Осповат².

Между тем стоит внимательнее присмотреться к творческой истории «Семирамиды», чтобы не отказываться столь решительно от столь важной исследовательской работы³. Трагедия была заказана Вольтеру французским двором для церемонии воцерковления (*relevailles*) дофины, испанской инфанты Марии Терезии Рафаэлы, то есть возвращения ее через сорок дней после родов к церковной жизни после предписываемого традицией отрешения⁴. Родины ожидалась в конце июня

¹ Сводку сведений о сочинении и издании «Гамлета», составленную Т. Е. Абрамзон и М. А. Амелиным, см.: *Сумароков А. П.* Избр. соч. в стихах. М., 2017. С. 804–805; Текст трагедии в новом издании см. там же (С. 644–694); Подробнее см.: *Амелин М.* История русского «Гамлета» // Новая юность. 2003. № 4. С. 34–40.

² *Ospovat K.* Terror and Pity: Aleksandr Sumarokov and the Theater of Power in Elizabethan Russia. Boston, 2016. P. 155.

³ Творческая история «Семирамиды» изложена в статье Р. Никлауса, см.: *The Complete Works of Voltaire.* Oxford, 1998. Т. 5. P. 37–103.

⁴ Двумя годами ранее Вольтеру были также заказаны либретто комедий-балетов для церемонии бракосочетания испанской инфанты с наследником престола Людовиком Фердинандом.

1746 г. Уже в конце мая 1746 г. Вольтер отправил своему приятелю и талантливому писателю моралисту Л. де Вовенаргу текст трагедии для первого чтения. Дофина благополучно разрешилась от бремени 19 июля, но через три дня скоропостижно скончалась, церемония воцерковления более не предвиделась, постановку и напечатание «Семирамиды» пришлось отложить, но Вольтер не собирался держать ее втайне от всех. Траур по дофине длился недолго, королю требовались наследники, осенью началось рассмотрение претенденток на место новой дофины, и под влиянием маркизы де Помпадур выбор пал на саксонскую принцессу Марию Иосефу. Многолюдное свадебное посольство во главе с новоназначенным маршалом герцогом Л.-Ф.-А де Ришелье следовало в Дрезден через Берлин (хотя Война за австрийское наследство еще продолжалась, Пруссия уже вышла из нее). Вольтер тоже собирался, но по всегдашнему своему нездоровью предпочел остаться в Париже, и вот уже 19 декабря старый друг король Фридрих писал ему: «Похоже, дофин женится лишь затем, чтобы испытывать Ваш гений. Семирамида производит столько же шума в Германии, сколько новая дофина во Франции, позвольте же мне судить о той и о другой и присоединить мой голос голосам всей Версалии»¹. Последовал обмен эпистолярными любезностями, и 24 апреля следующего 1747 г. философ прислал королю рукопись трагедии с такими словами, что Фридрих вообразил, будто Вольтер готов предоставить ее для постановки в Берлине: «Так Вы написали Семирамиду не для Парижа? Не стоило же трудиться над трагедией, чтобы оставить ее стареть в портфеле». Автор, однако, берег свое новое любимое детище для Комеди Франсез. Хлопоты о постановке затрудняла подготовка собрания сочинений у дрезденского издателя Георга Конрада Вальтера и придворные интриги (Вольтера обвинили в тайной переписке с новой дофиной Марией Иосефой), которые вынудили его уехать к лотарингскому двору отца королевы, смещенного польского короля Станислава Лещинского, в Люневиль. Там Вольтер зимует с 1747 на 1748 г., и там его возлюбленная мадам Э. дю Шатле устраивает любительские придворные спектакли, так что некоторые справочные издания даже упоминают Люневиль местом первой постановки «Семирамиды». В

¹ Здесь и далее перевод мой. — А. Д.

действительности, однако, в феврале 1748 г. в Люневиле Вольтер начинает переписку о постановке «Семирамиды» в Париже, и послания его к разным корреспондентам на этот предмет множатся с приближением дня премьеры. Он посылает актерам правки реплик, обсуждает постановочную часть, трепещет, что пьесу напечатают без его ведома по неисправной копии, в общем, всеми силами создает ажиотаж. Таким образом, европейская слава «Семирамиды» начинается задолго до первого выхода ее на подмостки. К сказанному следует добавить, что в 1745–1746 гг. Вольтер успешно хлопочет не только об избрании во Французскую, но и в Петербургскую академию, в надежде получить заказ русского двора на сочинение истории России при Петре I. Избрание в Петербургскую академию он начинает с посылки через посла Айона императрице Елизавете подносного экземпляра своей «Генриады» с дарственной надписью в стихах, где именует монархиню «Семирамидой Севра»¹.

И все же знание об известности «Семирамиды» Вольтера в России и связях ее автора с Петербургской Академией наук не может дать нам уверенности в том, что с ее текстом был знаком Сумароков. Действительно, в «Гамлете» нет следов такого знакомства: заимствования строк, тирад из «Семирамиды». Тем важнее нам представлять, так сказать, долгую творческую историю этой трагедии, чтобы верно оценить пути и виды ее возможного влияния на творчество первого русского трагика.

Скорее всего, у Сумарокова также была возможность получить сведения о неопубликованной «Эрифиле». Это было нетрудно при наличии французской труппы, недавно прибывшей к русскому двору и осведомленной о событиях сравнительно недавней театральной жизни французской столицы. Именно предыстория событий «Эрифилы» отражается в предыстории сумароковского «Гамлета»: Клавдий не брат короля, а безродный узурпатор, который обольстил королеву и постепенно убедил ее стать пособницей в покушении на мужа, убитого в спальне мечом, а не ядом, как у Шекспира. Такова история отношений Эрифилы и Гермогида. Время убийства

¹ Подробнее об избрании Вольтера в Петербургскую академию см.: *Lizé E.* Quand Voltaire était élu à l'Académie de Saint-Petersbourg. *Lettres présentées // Dix-Huitième Siècle.* 1984 (16). P. 207–210.

отнесено не к предыдущему месяцу, как у Шекспира, а ко времени юного возраста Гамлета, как во всех трех рассматриваемых трагедиях Вольтера. Ради справедливости стоит отметить, что в отличие от рассматриваемых трагедий Вольтера в сумароковском «Гамлете» разрыв между сценическим действием и убийством короля в предыстории составляет не пятнадцать лет, а один год, хотя королева Гертруда ссылается на молодость Гамлета и его неспособность править, когда обосновывает свое решение выйти замуж за Клавдия: «Когда б ты не был млад и мог бы царством править, // Хотела ль бы я, князь, вдовство свое оставить?» Представляется, что эта несогласованность между кратким сроком, прошедшим со дня убийства, и указанием на юный возраст принца — рудимент ориентации Сумарокова на образцы Вольтера, скорректированной обращением непосредственно к шекспировскому оригиналу. Приведенные детали особенно важны, поскольку в «Семирамиде» Вольтер отказался от идеи любовной связи между Семирамидой и Ассуром и вернулся к шекспировскому мотиву отравления короля, а у Сумарокова сохраняется мотив убийства мечом. Таким образом, предполагаемые известия о новой трагедии Вольтера при русском дворе, по понятным причинам отрывочные и расплывчатые, могли стать, скорее, катализатором творческого замысла сумароковской трагедии о Гамлете, куда вошли детали из уже известных автору трагедий Вольтера на сходный сюжет.

Итак, в качестве вывода следует заметить следующее. Для полноты историко-литературного комментария трагедию Сумарокова «Гамлет» — при всей оригинальности ее замысла, опоре на трагедию Шекспира и на ее французскую переработку Лапласом — стоит рассматривать также в контексте театрального творчества Вольтера 1730–1750 гг. и конкретно на фоне его трагедий о мести наследника за убийство царственного отца: «Эрифиль», «Меропь» и «Семирамиды». Это поможет в дальнейшем оценить оригинальность сумароковского подхода к сюжету и выявить более точно его творческие связи с великим французским современником.

А. Ю. Сорочан

Россия, Тверской государственный университет

**ВИКТОРИАНСКАЯ ПОРНОГРАФИЯ,
ЭДВАРДИАНСКАЯ ЭРОТИКА, ГЕОРГИАНСКИЙ
ФЕТИШИЗМ: НАСИЛИЕ И ЖЕСТОКОСТЬ
В ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКЕ ЖАНРА**

Социологический анализ, редкие исторические экскурсы и гендерные модели – вот все подходы, исчерпывающие литературоведческое осмысление порнографической литературы. Довольно значительное внимание привлекает либертинаж; и о литературе XVIII в. есть немало интересных работ – здесь порнография связывается и с философией, и с социологией, и с культурологией¹. Однако за многочисленными работами о де Саде и его современников теряется порнография XIX и XX вв., литература, посвященная БДСМ и фетишистским практикам, а в особенности тексты, объединяющие садомазохистские мотивы и различные фетиши. В настоящей работе я предлагаю на этом материале своего рода набросок исторической поэтики порнографической литературы второй половины XIX и первой половины XX вв., сосредотачиваясь на текстах, связанных одновременно с насилием и фетишизмом².

Традиционное представление о викторианской порнографии как продукте закрытого общества тиражируется во многих научных и популярных трудах, начиная с известной книги Монтгомери Хайда «История порнографии» (1966)³.

Первый, наверное, пример БДСМ-эротики в английской литературе – «Фанни Хилл» (1759) Джона Клееланда. Как известно, это жизнеописание девицы легкого поведения, которое завершается торжеством буржуазной морали и браком; текст нельзя назвать порнографическим – не только потому, что он

DOI: 10.31860/978-5-00166-483-3-60-73

¹ См., например: Искусство жить либертена. Французская либертинская проза XVIII века. М., 2013.

² Все переводы выполнены автором настоящей статьи, если не указано иное. А сам этот сюжет возник в процессе работы над томом эдвардианской порнографии для серии издательства «ВРС» «Улицы красных фонарей». Книга так и не вышла в свет.

³ Рус. пер.: Хайд М. История порнографии. М., 1997.

не содержит непристойных слов, но и потому, что изображение сексуальных сцен – не самоцель, а средство демонстрации позиции автора-моралиста. Фанни во всем признается Чарльзу, он ее прощает, и они женятся. Фанни начинает вести жизнь добродетельной домохозяйки:

Вот так я наконец благополучно добралась до уютной обители, где, окруженная добродетелью, пожинала лишь неиспорченные и сладкие плоды и, оглядываясь на путь порока, который прошла, сравнивая его гнусность с бесконечно возвышенной радостью целомудрия, я не могу не сожалеть о тех, кто погряз в неумной чувственности и глух к Добродетели... Если я и расцвела Порок всеми красками, то для того лишь, чтобы он выглядел настоящей жертвой, торжественно приносимой Добродетели¹.

Клеланд использовал весь арсенал приемов эротической литературы, чтобы удержать интерес читателя и – в полном соответствии с определением порнографии – стимулировать сексуальные желания. Мы можем найти в книге сцены насилия, соблазнения, совокупления, гомосексуализма и флагелляции наряду с советами, как изобразить девственницу.

Если в XVIII в. БДСМ-практики описываются в романах, посвященных жизнеописаниям «развратных» героев и героинь, то в следующем столетии сексуальные перверсии становятся более «закрытыми», и рассказ от первого лица предполагает определенную маскировку. В XIX в. поток эротической порнографии в Англии был огромен, особенно между 1820 и 1840 гг. и после 1860 г. Но среди этих текстов очень немногие посвящены БДСМ и фетишизму.

Одной из самых популярных книг викторианской эпохи был «Роман о наказании», впервые вышедший в 1866 г. с восемью литографиями Т. К. Дагдейла². В книге речь идет об ученице Бельведера, училища для юных аристократок. Автором книги был Джордж Сток, отставной лейтенант королевской гвардии. Именно в этой книге впервые высказывается принципиальное для БДСМ-порнографии утверждение о том, что женщина, секущая другую женщину, также получает удовольствие и возбуждается:

¹ Клеланд Д. Фанни Хилл, мемуары женщины для утех. М., 1997. С. 191.

² St. George H. Stock. The Romance of Chastisement. London, 1866.

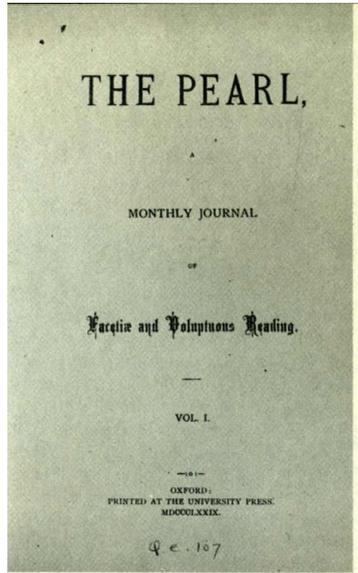
Как правило, женщины редко бывают готовы прибегнуть к розге. Одни слишком мягкосердечны, другие – стеснительны, но, если уж возмездие неотвратимо, они не знают меры в жестокости и дают волю страсти¹.



Фронтиспис второго издания
«Романа о наказании» (1876)

В том же 1866 г. вышли в свет сочинения Эдварда Селлона с литографиями, где одной из основных тем стало употребление розги в домашнем обиходе. Употребление розги дома обсуждалось в газетах и журналах того времени, даже в весьма почтенных изданиях. «Домашний журнал англичанки» выпустил приложение с подборкой писем на тему: «По поводу порки девочек и телесных наказаний детей в целом» (апрель-декабрь 1870 г.). Стоило это издание недорого и продавалось очень хорошо. После этого вырос спрос на собачьи плетки, причем, как замечали продавцы, многие покупатели не были собачниками.

¹ Цит. по: *Хайд М.* История порнографии. С. 176.



Обложка журнала «The Pearl»

В июле 1879 г. появился первый номер журнала «Pearl» («Жемчужина»), содержавшего образцы флагаеллянтской порнографии: задача этих текстов – описание возбуждения героя и возбуждение эротических желаний читателя. Журнал выходил до декабря 1880 г.; печаталось всего 150 экземпляров, и стоило издание 25 фунтов – гораздо дороже всех аналогичных публикаций. Иллюстрации содержались только в двух специальных выпусках. Издателем, редактором и одним из авторов был Уильям Лэзенби¹. Несколько произведений предоставил Э. Ч. Суинберн. В журнале, помимо романов с продолжениями, печатались письма, рассказы, подборки новостей и даже пародии на «Домашний журнал англичанки». Некоторые переводы были сделаны с немецкого (в Германии флагаеллянтская порнография уже получила широкое распространение). После «Жемчужины» Лэзенби выпускал еще три порнографических журнала. Но первый его проект остался самым попу-

¹ См. о нем: *Sigel Lisa Z. International Exposure: Perspectives on Modern European Pornography, 1800–2000.* Rutgers University Press, 2005. P. 70–74, 93–96.

лярным – говоря о викторианской фетишистской порнографии, исследователи прежде всего ссылаются на тексты, выпущенные в 1879–1880 гг.¹

Лэзенби обращался к самым разным темам – от суфражизма до быта турецких гаремов; огромное количество разных «сексуальных приспособлений» упоминается или описывается на страницах «Жемчужины». Элементы либертинажа в журнале также очевидны – многие лимерики, сатирические оды и рассказы содержат более чем ироничные упоминания о политических и общественных деятелях, от Э. Берка до У. Гладстона. Современные исследователи, впрочем, чаще пишут не о порнографических текстах, а о таких сочинениях, как «История моей бабушки» – по сути, это было первое «взрослое» повествование о рабстве в Америке; с точки зрения *slavery studies* перед нами очень важный текст.

Роман «Леди Покингем», в котором чахоточный инвалид рассказывает о своих сексуальных приключениях, сидя в инвалидном кресле, стал известен благодаря необычному для порнографии изображению скоротечности бытия, телесного распада и смерти; адепты *trauma studies* использовали этот текст для опровержения теории Стивена Маркуса, согласно которой вся викторианская порнография изображает порнотопию:

Мы умылись, и пара стаканов на каждого безмерно оживила наши угасающие силы. У меня был хороший маленький собачий хлыст с длинным охвостом. Поэтому, приказав мальчишкам приподнять занавески на кровати, я начал бить удивленных и робких красавиц так удачно, что успел нанести только с полдюжины ударов, прежде чем они выскочили из своего укрытия и с криками побежали по комнате, а я последовал за ними и ловко провел хлыстом по их нежным ягодицам. Вид тонких рубцов, которые каждый удар оставлял на их нежной коже, крики боли и румянец на лицах и задницах так взволновали нас, что у мальчишек тут же встали дыбом члены, и мне захотелось увидеть, как эти два пажа насилуют их как можно грубее.

Да, признаюсь, что в тот момент я чувствовал себя ужасно жестоким и хотел бы видеть, как они будут страдать от самых ужасных мук...¹

¹ *Sigel Lisa Z. Governing Pleasures: Pornography and Social Change in England, 1815–1914. New Brunswick: Rutgers University press, 2002. P. 8–16.*

Самый объемный и традиционный роман из числа опубликованных в журнале – это «Признание мисс Кут», с обстоятельным описанием ритуалов в духе де Сада:

И вот Председатель берет самый крепкий прут из толстой связки длинных березовых розог, изящно перевязанных красными и синими лентами, и, подав знак, Джейн и Мэри с помощью еще четырех или пяти человек набрасываются на жертву, тащат ее к лестнице и, несмотря на отчаянную борьбу, связывают обе лодыжки и запястья веревкой, пропущенной через кольца лестницы, и мисс Мария оказывается совершенно беспомощной, прежде чем осознает, что ей предстоит.

Председатель, приближаясь к жертве с железом в руке:

– Ах! Я вижу, что это случай серьезного упрямства; сорвите с нее платье и задерите юбки, чем скорее мы начнем ее посвящение, тем лучше.

Все помогают сорвать платье и т. д., жертва краснеет от стыда и кричит:

– Ах! О! Умоляю, не надо, меня обманули, я вовсе не девушка, не облачайте меня, – и слезы стыда текут по его щекам.

Президент, внушительно:

– Тогда кто же ты, самец или гермафродит?²

Считается, что садомазохистская литература конца викторианской эпохи и более поздних времен обширна, но однообразна. Но на самом деле конец века приносит несколько новых тем и оригинальных вариантов описания БДСМ-практик. Самый яркий пример этого рода – «Гинекократия, или Изложение приключений и психологического опыта Джулиана Робинсона (впоследствии виконта Ледивуда) под женской властью, написанное им самим»³. Книга вышла в 1893 г. в трех томах; печатали ее, как полагает М. Хайд, в Ливерпуле. Это одно из самых обстоятельных и подробных описаний жизни мазохиста, интересное и с психологической, и с эротической точки зрения и не лишенное художественных достоинств. Великий психиатр Магнус Хиршфельд считал книгу просто образцовой.

¹ Lady Pokingham, Or They All Do It; Giving an Account of her Luxurious Adventures, both before and after her Marriage with Lord Crim-Con // Pearl. № 14. August 1880. P. 35.

² Miss Coote's Confession, Or The Voluptuous Experiences of an Old Maid // Pearl. № 9. March 1879. P. 28.

³ Gynecocracy, a narrative of the adventures and psychological experiences of Julian Robinson (afterwards Viscount Ladywood). Under petticoat rule, written by himself. Liverpool, Paris, Rotterdam, 1893. Vol. 1–3. (сплошная нумерация страниц)

*Gynocracy: A NARRATIVE OF
THE ADVENTURES AND PSYCHOLOGICAL
EXPERIENCES OF JULIAN ROBINSON
(AFTERWARDS VISCOUNT LADYWOOD)
UNDER PETTICOAT RULE, WRITTEN BY
HIMSELF*

THE FIRST OF THREE VOLUMES

LONDON: PRINTED FOR DISTRIBUTION AMONGST
PRIVATE SUBSCRIBERS ONLY: MDCCCXCIII

«Гинекократия». Первое издание

После того как герой позволил себе непристойные вольности со служанкой, его передают под начало гувернантки, которая занимается с тремя его кузинами. Джулиану приходится носить женскую одежду; под именем «Джулия» он подвергается частым бичеваниям, как и его двоюродные сестры, на одной из которых он позже женится, вступая в постоянные отношения доминирования-подчинения.

Но не следует думать, что сочинитель «Гинекократии» (это был английский адвокат, Станислас Мэтью де Роудс (1857–1932); его же перу принадлежит более традиционный роман «Автобиография блохи») ограничивается описаниями наказаний и переодеваний. Перед нами текст, в котором описание страданий и описание возбуждения чередуются, это порнографический роман, но содержащий «психологические» вставки, тем самым прежняя порнография воспринимается уже как «эротика» – не описание секса ради возбуждения, а описания чувственных ощущений и их анализ:

– Я бы сделала это, не снимая с него брюк, – холодно продолжала она, притягивая меня к себе с твердостью, перед которой я не мог устоять, особенно когда ее проявляла девушка, – но раз они спущены, тем лучше. Иди сюда, поближе ко мне... Так... Теперь ложись. Да, спиной вперед, через колени. Сядь ко мне на колени и откинься на подлокотник. А теперь без глупостей, – продолжала она с очаровательной властью, положив левую

руку мне на грудь и решительно подталкивая меня назад в описанное ею положение. Я испытывал самые странные и неприятные ощущения, когда оказался лицом вверх в объятиях незнакомой девушки, моя одежда была в беспорядке, и все мое тело было открыто ей, а ее пухлая круглая рука прижимала меня к земле. Склонившись надо мной, с раскрасневшимся лицом и горящими глазами, она заставила меня широко расставить ноги, поочередно раздвинув колени.

– Наказание становится куда сильнее, – объяснила она, взглянув сначала на мадемуазель, а затем на мгновение заглянув мне в глаза (я заметил, что ее глаза затуманились), – когда они видят, кто это делает¹.

Речь в романе идет не только о смене гендерных ролей, но о влиянии фетишей на сексуальную жизнь в целом:

Физические удовольствия так многочисленны и так велики. Есть удивительная роскошь и чувственность в том, что тебя заставляют склоняться перед женщиной и выполнять ее приказы, чего не испытываешь, когда сам проявляешь инициативу.

Чулки и панталоны миледи, надетые на меня, возбуждают меня всякий раз, когда мне напоминают, что я их ношу. А что касается управления делами, то моя жена справляется с ними гораздо лучше, чем я.

И все же что-то убеждает меня, что мужчина создан не только для нижних юбок. Этот мир – место женщин, и он весь полон юбок. Их властью вершится все вокруг².

Позднее де Роудс напечатал роман «Главенство женщин, или Женская месть»; в 1903 г. вышел написанный в том же стиле роман «Госпожа и раб», автор которого остался неизвестным (возможно, изначально текст был написан по-французски).

Но уже книга «Домашнее обучение» (First Training), вышедшая в конце 1890-х гг., при исключительной откровенности содержит гораздо меньше, строго говоря, порнографических эпизодов. Задачи автора – характеристика механизма возбуждения, в первую очередь возбуждения женского. Но этот роман издан на русском и откомментирован³, так что вдаваться в подробности я не буду.

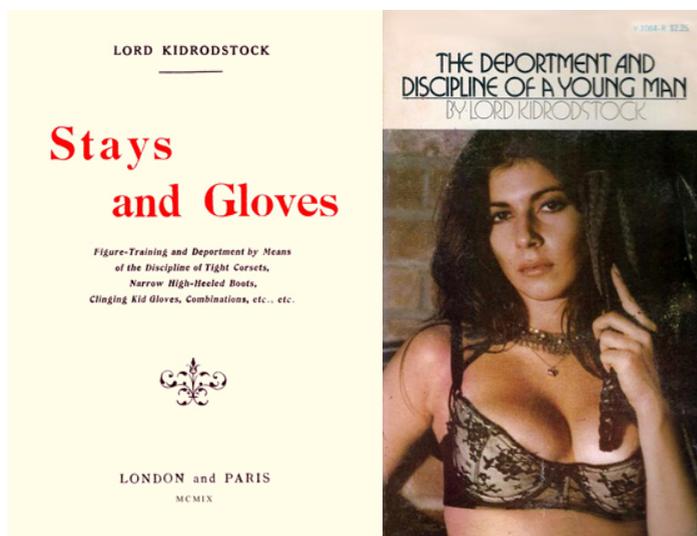
Но далее наступает эпоха фетишистских текстов – строго говоря, в большинстве из них уже нет традиционных описаний сексуальных актов; возбуждение вызывает не сам секс, а опи-

¹ Gynecocracy. P. 183.

² Ibid. P. 413.

³ Анонимный автор. Домашнее обучение. М., 2002.

сание предметов, с ним ассоциирующихся. В качестве примера можно привести книгу, вовсе лишенную сексуальных коннотаций – сочинение лорда Килдростока «Юбки и перчатки: Обучение и воспитание с помощью дисциплины тугих корсетов, узких сапог на высоких каблуках, тонких лайковых перчаток, комбинаций и т. д.»¹.



Первое издание книги Килдростока и обложка переиздания

Джо Сандерсон оказывается весьма непослушным юным джентльменом, поскольку не желает признавать новый брак матери. Отчим отправляет Джо в пансион леди Флейскин, в стенах которого существует очень странная философия: с помощью тугого корсета, корсетов и длинных лайковых перчаток молодые джентльмены и леди узнают, что такое настоящая дисциплина. За малейшие провинности и нарушения следует наказание розгой и кнутом. Следует учесть, что публичным унизительным наказаниям подвергаются дети; в позднейших переизданиях 12-летнего мальчика заменили 18-летним, в

¹ *Lord Kildrostock. Stays and Gloves: Training and Department by Means of the Discipline of Tight Corsets, Narrow High-Heeled Boots, Clinging Kid Gloves, Combinations, etc., etc. 1909.*

итоге текст стал более конвенциональным и – парадоксально – оказался куда ближе к традиционной порнографии, поскольку возбуждение в этой версии выходит на первый план и порождает соответствующую реакцию читателей; роман был существенно дополнен – за счет порнографических эпизодов. В первоначальной же версии достаточно лишь описаний одежды и наказаний – в финале торжествует добродетель, а злобные начальники школы изгнаны и посрамлены...

Конечно, наибольшей известностью в ряду фетишистских текстов пользуется роман «Мисс Высокие Каблуки, история богатого женоподобного юного джентльмена, находившегося под властью хорошенькой сводной сестры и ее тетки, написанная им самим по распоряжению сестры, с описанием наказаний, платьев, которые его заставляли носить, его окончательного подчинения и любопытной судьбы»¹ (время написания неизвестно, встречаются самые разные указания; первое «официальное» издание вышло, вероятно, в 1929 г., а на английском – в 1931 г.; но встречаются упоминания о копиях книги 1910-х и даже 1890-х гг.). В книге анонимного автора дается обстоятельное описание чувственных перверсий:

Я боролся с этими причудами, потому что чувствовал, как они обесценивают, делают меня женственным и, вероятно, подавляют мою волю. Я высмеивал их как нелепые. И все же они остались частью моей природы, они возвратились, и теперь они стали реальностью, очаровывая и овладевая мной в тысячу раз сильнее, чем когда-либо. Если во мне пробуждались странные восхитительные эмоции, когда я воображал себя одетым в роскошные платья модной девочки, выносящим наказания, оскорбления и изящные пытки в руках смеющейся красивой женщины, глухой к моим молитвам, то насколько более был я взволнован и возбужден теперь, когда сон стал явью, как он стал явью теперь!²

¹ Miss High-heels: the story of a rich but girlish young gentleman under the control of his pretty step-sister and her aunt. London, <б. г.>.

² Miss High-Heels. P. 18.

Miss High-heels

The story of a rich but girlish young gentleman under the control of his pretty step-sister and her aunt: written by himself at his step-mother's order, with an account of his punishments, the dresses he was made to wear, his final subjection and his curious fate.



PRIVATELY PRINTED
PARIS
1911

«Мисс Высокие Каблуки»
Обложка первого (?) издания, 1931

Конечно, это садомазохистский текст – но и садомазохизм здесь уступает место фетишизму; самым страшным наказанием для переодетого героя становится не порка, а пытка блохами и слизняками, пожирающими роскошные кружева:

– Какое восхитительное наказание для милой девочки! – воскликнула она. – Связать ее в кресле в роскошном вечернем платье и затем отдать ее ноги в атласных туфлях и стройные маленькие лодыжки в изящных чулках блохам, чтобы причинить боль и наказать! Я думаю, что вы замечательно умны, мисс Деверел...

– Правда, Дениз? Я не позволяю молодым леди использовать такие слова, говоря о наказании, которое считаю своим долгом применить. Если блохи настолько отвратительны для ваших тонких чувств, что, интересно, вы скажете об этом?

В верхней части стеклянных ящичков были небольшие серебряные коробки, одна над каждой рукой в перчатке, одна над каждой ногой в атласных туфлях. Элен коснулась задвижки в каждом из этих отделений и нижние их части, которые были внутри стеклянного ящика, опустились вниз на длинных стержнях.

И к моему невыразимому отвращению из каждой коробки

вывалился ужасный жирный, большой, слизистый червь. Их было четыре. По одному на ладонь каждой руки в лайковой перчатке, по одному на вышитый жемчугом носок каждой туфельки. Я издал пронзительный крик ужаса.

Я полагаю, что это было очень по-женски, но я не мог сопротивляться этому инстинкту.

Один вид омерзительных жирных червей на моих симпатичных перчатках и ботинках наполнил меня тошнотой. Я дрожал. Я чувствовал, что меня сейчас вырвет.

– О, снимите их! Снимите их! – орал я. Я тряс руками и ногами в панике. А черви начали ползать! О, это было невыносимо... Они ползали по ногам, оставляя отвратительный, слизистый, коричневый след среди великолепного блеска моих белых туфелек. Они поднимались к застежкам и бантам. Они ползли к моим открытым чулкам....

– Это замечательное наказание, – сказала леди Хартли. – Оно воздействует на воображение и на тело разом. Тьфу! Слизь на изящных туфлях и сияющих тугих белых лайковых перчатках! Стыдитесь, Дениз!¹

Огромную популярность роман «Мисс Высокие Каблуки» приобрел во Франции, где появился сиквел этой книги, автором или переводчиком которого стал Бернар Валонне, а позднее к нему присоединился Жан де Ажерур. Огромное количество переделок романа создает в Испании Дон Бреннус Алера. Впрочем, как удалось выяснить, под всеми этими громкими именами скрывается один человек – Ролан Бреванн. Последняя публикация под псевдонимом Ажерюр датирована 1914 г.; а Ролан Бреванн выступал в качестве автора, а возможно, и переводчика, с 1903 до 1939 г. Весьма вероятно, что Бреванн с основанием серии Select-Bibliothèque выступал и в качестве издателя. В серии было выпущено 98 книг фетишистского содержания. Впрочем, существуют сведения о том, что роман «Мисс Высокие Каблуки» печатался и до 1912 г.; нижеприведенная иллюстрация взята из этого издания².

¹ Miss High-Heels. P. 123.

² Информация о деятельности Бреванна собрана в «тематических» журналах. См.: Ms Bob, Carol Kleinmaier. Drama Queen // Lady Like. № 48. P. 31–35; Rhodes D. On Literature on Transvestism // Turnabout. 1966. № 7 (Summer). P. 3–12.



Иллюстрация к изданию 1911 г. (?)

Роман «Мисс Баклс» (Miss Buckles) рекламировался как прямое продолжение – но действие там происходит в начале 1920-х гг., и фетишистские «девайсы» становятся все более сложными и изысканными. Мы приводим несколько иллюстраций из изданий Бреванна¹.

BERNARD VILONNBS (traduit de l'anglais)

MISS HAUTS-TALONS



SELECT-BIBLIOTHÈQUE N° 61

Don Brennus Aléra

FRÉDÉRIQUE

Histoire véridique d'un adolescent changé en fille



Издания Select-Bibliothèque

¹ См. также: ULR: <http://petticoatpunishmentart.com/docs/cjart035.html> (дата обращения: 10.06.2021).

В Германии порнографическая литература претерпевает сходные трансформации: место флагеллянтских порнографических сочинений второй половины XIX в. занимают «психологические» эротические БДСМ-романы, первым и самым известным из которых становится «Венера в мехах» Л. Захер-Мазоха, а затем – и очень быстро – фетишистские сочинения вроде романов Р. Бремека («Под бичом красавицы»), в которых эротические переживания уже опосредованы предметным рядом, и описание бича гораздо важнее, чем описание красавицы, которая его держит.

Именно этот переход от порнографии к фетишизму и позволяет некоторым исследователям рассуждать о смерти порнографии в XX в.¹; место возбуждающего действия занимает «возбуждающая вещь». Можно говорить об отчуждении эмоций и разрушении чувственности – но процесс оборачивается вспять по целому ряду причин. Однако фетишистская порнография 1960–1980-х гг. – особое явление и тема для особой статьи.

¹ Кузнецов С. Литературная порнография: памяти умирающего жанра // НЛЮ. 1996. № 22. С. 423–439.

С. В. Денисенко

*Россия, Институт русской литературы
(Пушкинский Дом) РАН, Санкт-Петербург*

**АГРЕССИВНЫЙ ПЕРСОНАЖ
В СЮЖЕТНОМ ПОЛЕ «СПОКОЙНОГО» ТЕКСТА
(ТАРАНТЬЕВ В «ОБЛОМОВЕ» И. А. ГОНЧАРОВА)**

*«...Тарантьев мерзавец, мазурик,
ком грязи, скверный бульжник
сидит у него в груди вместо сердца,
и Тарантьева мы ненавидим так,
что, явись он живой перед нами, мы
бы почли за наслаждение побить его
собственноручно»¹.*

А. В. Дружинин



С. Соколов. Тарантьев

Гончаров И. А. Обломов. М., 1985

DOI: 10.31860/978-5-00166-483-3-74-83

¹ Дружинин А. В. Из статьи «Обломов», роман И. А. Гончарова: Два тома, СПб., 1859 // И. А. Гончаров в русской критике: Сб. ст. М., 1958. С. 176.

Многие критики писали, что в романе «Обломов» «почти вовсе нет действия» (Н. А. Добролюбов), что роман «беден драматическим интересом» (Н. Д. Ахшарумов), что «содержание романа может быть рассказано в двух, трех строках», роман «беден драматическим действием» (Д. И. Писарев) и т. д.¹

Приведем злоязычное, но в чем-то справедливое замечание М. Е. Салтыкова-Щедрина о замедленном действии в романе:

...прочел Обломова и, по правде сказать, обломал об него все свои умственные способности. Сколько маку он туда напустил! Даже вспомнить страшно, что это только день первый! и что таким образом можно проспять 365 дней! <...> Но если нам, читателям, делается тяжело провести с Обломовым два часа, то каково же было автору проваландаться с ним 9 лет! И спать с Обломовым, и есть с Обломовым, и все видеть перед собой этот заспанный образ, весь распухший, весь в складках, как будто на нем сидел антихрист! (Из письма к П. В. Анненкову от 29 января 1859 г.)².

Действительно, в «Обломове» практически ничего не происходит.

Вся первая часть отдана описанию «парада гостей», своеобразному гомеровскому «списку кораблей». Посетители (Волков, Судьбинский, Пенкин и Алексеев) равнодушно пытаются соблазнить Обломова поехать на гуляние в Екатерингоф и уклоняются от обсуждения его насущных проблем (письмо старосты, переезд на новую квартиру). А следом за ними появляется агрессивный герой, Тарантьев³, который тут же начинает играть важную роль в жизни

¹ Роман И. А. Гончарова «Обломов» в русской критике: Сб. ст. Л., 1991. С. 35, 162, 71.

² Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20 т. М., 1975. Т. 18. Кн. 1. С. 209.

³ Заметим, что фамилия персонажа «говорящая». Ср. в «Словаре» В. И. Даля: «ТАРАНТИТЬ, говорить бойко, резко, скоро, торопливо; тараторить. ТАРАНТА кто тарантит, бойкий и резкий говорун, болтун» (Даль В. И. Толковый словарь: В 4 т. М., 1882. Т. 4. С. 401). Земляк Обломова происходит из села ШУМИЛОВСКОЕ, и это некоторым образом «дублирует» его фамилию, потому что глагол «тарантить» входит в синонимический ряд глагола «шуметь»

Обломова, а в сюжете романа «продвигать действие вперед». Агрессивного персонажа нет в первом романе Гончарова «Обыкновенная история», в «Обломове» — это второстепенный, но значимый для сюжета персонаж, в «Обрыве» функции агрессивного поведения переходят к одному из главных действующих лиц, Марку Волохову¹.

Итак, Тарантьев, единственный из гостей, читает письмо старосты и моментально решает «квартирный вопрос». «Завтра переезжай на квартиру к моей куме, на Выборгскую сторону» (45)², — едва ли не приказывает он. И Обломов уже готов подчиниться, так как он «смутно и предвидел неизбежность переезда, тем более что тут вмешался Тарантьев» (95).



Л. Красовский. Обломов, Тарантьев и Захар
Гончаров И. А. Обломов. Л., 1967

¹ Это наблюдение обязано беседе с С. А. Васильевой в ходе обсуждения доклада на одноименной конференции.

² Здесь и далее цитаты из романа «Обломов» приводятся в тексте в скобках с указанием страниц по изд.: *Гончаров И. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 4. СПб., 1998.*

В исследовательской литературе Тарантьева обозначали «трикстером»¹ и даже «суррогатом Штольца»². Не будем это опровергать и останавливаться на этом в статье. Отметим только, что в целом к образу Тарантьева исследователи обращались весьма редко. Мы рассмотрим фигуру Тарантьева как персонажа, активно изменяющего сюжетный ход романа и, соответственно, жизнь Обломова.

Образ Тарантьева, на наш взгляд, восходит к гоголевскому Ноздреву³. Этого не было отмечено в исследовательской

¹ См.: *Смирнов К. В.* Дихотомия добра и зла в романе «Обломов» *И. А. Гончарова* // Вестн. Костром. гос. ун-та им. Н. А. Некрасова. 2015. № 3. С. 71–76.

² *Ребель Г. М.* Обломов и другие // Вопросы литературы. 2012. № 6. С. 158–187.

³ Ср. характеристики этих персонажей у Гоголя и Гончарова:

«Лицо Ноздрева, верно, уже сколько-нибудь знакомо читателю. Таких людей приходилось всякому встречать не мало. Они называются разбитными мальми, слынут еще в детстве и в школе за хороших товарищей и при всем том бывают весьма больно поколачиваемы. В их лицах всегда видно что-то открытое, прямое, удалое. Они скоро знакомятся, и не успеешь оглянуться, как уже говорят тебе: ты. Дружбу заведут, кажетя, навек; но всегда почти так случается, что подружившийся подерется с ними того же вечера на дружеской пирушке. Они всегда говоруны, кутилы, лихачи, народ видный. Ноздрев в тридцать пять лет был таков же совершенно, каким был в осьмнадцать и в двадцать: охотник погулять. <...> Ноздрев во многих отношениях был многосторонний человек, то есть человек на все руки. В ту же минуту он предлагал вам ехать куда угодно, хоть на край света, войти в какое хотите предприятие, менять всё, что ни есть, на всё, что хотите» (*Гоголь Н. В.* Мертвые души // *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1951. Т. 6. С. 70-71).

«Тарантьев был человек ума бойкого и хитрого; никто лучше его не рассудит какого-нибудь общего житейского вопроса или юридического запутанного дела: он сейчас построит теорию действий в том или другом случае и очень тонко подведет доказательства, а в заключение еще почти всегда нагрубит тому, кто с ним о чем-нибудь посоветуется. Между тем сам, как двадцать пять лет назад определился в какую-то канцелярию писцом, так в этой должности и дожил до седых волос. Ни ему самому и никому другому и в голову не приходило, чтоб он пошел выше. Дело в том, что Тарантьев мастер был только говорить; на словах он решал всё ясно и легко, особенно что касалось друзей; но как только нужно было двинуть пальцем, тронуться с места —

литературе¹. Именно с появлением агрессивного персонажа жизнь Чичикова начинает кардинально меняться и с ним связаны последующие кульминационные точки и развязка «спокойного» до того сюжета. Благополучную покупку «мертвых душ» нарушает приезд Ноздрева, «разоблачающего» на светском вечере Чичикова и приводящего к краху его «предприятие».

Роль Тарантьева в сюжете Гончарова не менее значима. Он занимает важное место в экспозиции: придает динамичное движение вялотекущему действию, а также обеспечивает завязку романа «Обломов». Отмечалось, что биографиями в романе Гончарова наделены только три персонажа: Обломов, Штольц и Тарантьев². Но антипод Обломова, «деятельный» Штольц, практически не участвует в сюжете: «он возражает Обломову то словом, то делом, стыдит, упрекает его – более ничего»³. Правда, Штольц знакомит Обломова с Ольгой, иницилируя любовный «роман в романе», но в этой же сюжетной точке, «в одно прекрасное утро Тарантьев перевез весь его <Обломова> дом к своей куме, в переулок, на Выборгскую сторону» (193), чем предопределяется будущий финал всей истории.

словом, применить им же созданную теорию к делу и дать ему практический ход, оказать распорядительность, быстроту, — он был совсем другой человек: тут его не хватало — ему вдруг и тяжело делалось, и нездоровилось, то неловко, то другое дело случится, за которое он тоже не примется, а если и примется, так не дай Бог что выйдет. Точно ребенок: там не доглядит, тут не знает каких-нибудь пустяков, там опоздает и кончит тем, что бросит дело на половине или примется за него с конца и так всё изгадит, что и поправить никак нельзя, да еще он же потом и браниться станет» (38).

¹ Благодарю за консультацию библиографа Гончаровской группы ИРЛИ А. В. Романову.

² *Бершова Е. В.* Некоторые вопросы композиции романа Гончарова «Обломов» // Учен. зап. Калнингр. пед. ин-та. 1959. Вып. 6. С. 98–125. Для сравнения отметим: фамилия Штольца в романе звучит 359 раз, Тарантьева — 184.

³ *Ахшарумов Н. Д.* Обломов. Роман И. Гончарова. 1859 // Роман И. А. Гончарова «Обломов» в русской критике... С. 162.



Н. В. Щеглов. Заговор в трактире
Гончаров И. А. Обломов. М., 1978

Таким образом, можно сказать, что Тарантьев, будучи второстепенным героем, одновременно является персонажем, на которого автор возлагает сюжетную функцию. В разгар любовного увлечения, во время «возрождения» Ильи Ильича вновь появляется Тарантьев.

Обломов сиял, идучи домой. У него кипела кровь, глаза блистали. Ему казалось, что у него горят даже волосы. Так он и вошел к себе в комнату — и вдруг сияние исчезло и глаза в неприятном изумлении остановились неподвижно на одном предмете: в его кресле сидел Тарантьев. <...> Тарантьев в одно мгновение сдернул его будто с неба опять в болото. <...>

— Да мне не нужна квартира, — говорил Обломов, — я еду за границу...

— За границу! — перебил Тарантьев. — Это с этим, немцем? Да где тебе, не поедешь!

— Отчего не поеду? У меня и паспорт есть: вот я покажу. И чемодан куплен.

— Не поедешь! — равнодушно повторил Тарантьев. — А ты вот лучше деньги-то за полгода вперед отдай (288-289).

И читатель понимает, что все усилия Штольца и Ольги тщетны. Что это начало конца «возрождения» Обломова, начало конца любовного романа. Что победа — за сюжетообразующим персонажем Тарантьевым, и что Илья Ильич скоро переедет в домик на Выборгской стороне. Любовная линия в романе еще не завершена, но сюжет, благодаря «земляку» главного героя, продолжает двигаться вперед. Следует сцена заговора в трактире, где вокруг Обломова (который еще «жених») плетутся гнусные интриги.

И Мухоморову (и читателю, который, быть может, еще надеется на счастливый финал любовного романа), Тарантьев с уверенностью говорит: не женится Обломов, волноваться не о чем: «Он женится! Хочешь об заклад, что не женится? — возразил он. — Да ему Захар и спать-то помогает, а то жениться!» (362).



Г. Новожилов. Заговор в трактире (шмуцтитул)
Гончаров И. А. Обломов. М., 1969

В результате изменения вектора сюжета действие романа продолжает стремительно развиваться (а «любовный роман» уже завершен): Обломова и Агафью Матвеевну ввергают едва ли не в нищету и проч. Опять, как волшебный помощник,

является Штольц и каким-то непостижимым образом всё улаживает: нейтрализует гнусных интриганов Тарантьева с Мухояровым и устраняет их ставленника Затертого, управляющего именем друга. (Штольц вообще деятельный человек в противовес Обломову, но его деятельность настолько туманно описана автором, что ее профессиональная составляющая (равно как и область применения) не совсем понятны читателю.) Это — не характерная для реалистического романа, внятно обозначенная предметная деятельность, а, скорее, некая сказочная функция. Негодяй Тарантьев приходит в ярость и желает разведаться с Обломовым.

И здесь наступает кульминация романа. Илья Ильич, не способный даже самостоятельно одеться, вдруг отвешивает явившемуся «обругать» его Тарантьеву оплеуху. Это единственный на протяжении всего романа яркий и всецело самостоятельный поступок главного героя. Заметим, что произошедшее кульминационное событие связано с агрессивным персонажем (а в кульминации «любовного романа» Обломов ведет себя как «голубиная душа»):



Л. Красовский. Оплеуха
Гончаров И. А. Обломов. Л., 1967

В комнате раздалась громкая оплеуха. Пораженный Обломовым в щеку, Тарантьев мгновенно смолк, опустился на стул и в изумлении ворочал вокруг одуревшими глазами. <...>

— Вон, мерзавец! — закричал Обломов, бледный, трясясь от ярости. — Сию минуту, чтоб нога твоя здесь не была, или я убью тебя, как собаку!

Он искал глазами палки (445-446).



Н. Горбунов. Обломов выгоняет Тарантьева
Гончаров И. А. Обломов. Пермь, 1984

На этом, собственно и заканчивается сюжет романа «Обломов».

«После этого Тарантьев и Обломов не виделись никогда» (446). Следует еще пятьдесят страниц развязки сюжета о медленном угасании Ильи Ильича и проч.

Сюжет романа «Обломов» хорошо известен. Нам хотелось рассмотреть какова роль в данном сюжете второстепенного и единственного агрессивного персонажа. Кажется, в таком узко сфокусированном ракурсе, вызванном темой нашего сборника, этого никто не делал. Мы намеренно рассматривали только сюжет, игнорируя «художественный мир» и собственно поэтику

романа. В русской литературе роман Гончарова «Обломов» стоит особняком, так как по-настоящему активная роль в его повествовании (учитывая, что главный герой «лежит на диване») отведена... Тарантьеву, второстепенному персонажу-негодяю, на которого возложена сюжетобразующая функция¹. И если предположить, что эта роль была бы оставлена автором исключительно за Штольцем, то получился бы очередной любовный роман — не было бы в литературе «вечного типа» Обломова и знаменитой темы «обломовщины».



Г. Мазурин. Тарантьев

Гончаров И. А. Обломов. М., 1989

¹ Несколько слов об иллюстрациях к статье. Основные темы иллюстраторов романа «Обломов» — это портрет лежащего на диване Обломова, противостояние Обломова и Штольца, любовная история Обломова и Ольги и жанровые сцены из «Сна Обломова». Второстепенный персонаж Тарантьев (или сюжет «Заговор в трактире») изображался художниками намного реже. Экспрессивная «оплеуха», приведенная нами выше, встречается только в творчестве Л. Красовского.

О. В. Минкина

Россия, Псковский государственный университет

НАСИЛИЕ В МАЛОЙ ПРОЗЕ В. М. ШУКШИНА

Тема насилия в творчестве В. М. Шукшина никогда не рассматривалась специально в философских и литературоведческих работах, хотя она разнообразно представлена в сюжетах его рассказов. В самом общем виде проявления насилия, отраженные писателем в соответствии с его пониманием человеческой природы, можно разделить на физическое и психологическое.

Описанное Шукшиным насилие совершается по разным причинам и с разными последствиями. Наиболее распространенная группа рассказов показывает насилие стихийное, «без умысла», совершенное в порыве охвативших человека сильных эмоций. Герои действуют, чтобы сбросить напряжение или что-то доказать («Гена Пройдисвет» (1973), «Версия» (1973)), выместить на ком-то обиду или злость («Материнское сердце» (1969), «Обида» (1971)) или даже просто заняться чем-нибудь от скуки («Вечно недовольный Яковлев» (1974)). Выбор жертвы в данной ситуации не принципиален – «кто под руку подвернется»:

Были рядом с ним *какие-то* подпившие мужики, трое. Один сказал ему: – Там же люди могут сидеть. Витька растегнул свой флотский ремень, намотал конец на руку – оставил свободной тяжелую бляху как кистень. Эти трое *подвернулись кстати*. Трое пошли на него, Витька пошел на троих... Один сразу свалился от удара бляхой по голове, двое пытались достать Витьку ногой или руками, берегли головы (5, 36. Курсив мой. – О. М.)¹.

Нападающий и защищающийся действуют по законам боя: «Азарт схватки враз опалил его, подчинил своим законам: он действовал, как всякий нормальный боец, – вроде не соображая, но очень рассудочно и точно» (6, 118). Как правило, по-

DOI: 10.31860/978-5-00166-483-3-84-93

¹ Здесь и далее цитаты из произведений В. М. Шукшина приводятся по изд.: *Шукшин В. М.* Полн. собр. соч.: В 9 т. Барнаул, 2014 – с указанием тома и страницы в тексте.

добные стихийные выплески агрессии не оставляют последствий:

Потом дядя Гриша вытирался, а Генка мылся до пояса над шайкой, Нюра поливала ему из ковша. Потом она дала им свежие рубахи из сундука и из сундука же достала бутылку перцовки. Выпили втроем огневой славной перцовки... Посидели молча. Отошли (6, 120).

Стихийные драки у Шукшина довольно часты, умышленные же подаются как исключение:

Ванька зажмурился от боли... Упал, скрючился. Из рта по нижней губе пробился тоненький следок крови... Капало с подбородка на застиранную Ванькину рубаху. Мерзкое искусство бригадира ошеломило всех: так в деревне не дрались. Дрались хуже – страшней, но так подло – нет (6, 14).

Другая группа рассказов отражает насильственные действия представителей органов власти, это насилие «по долгу службы». Представители правопорядка реагируют на жалобы населения в рассказах «Критики» (1964), «Стёпка» (1964), «Волки» (1967), обычно выступая миротворческой стороной, иногда убергая от худших последствий:

Милиционер взял Ивана под руки и повел из избы. На улице остановились, закурили.

– Ну не паразит ли! – все изумлялся Иван. – И на меня же попер.

– Да брось ты его!

– Нет, отметелить я его должен.

– Ну и заработаешь! Из-за дерьма.

– Куда ты меня сейчас?!

– Пойдем, переночуешь у нас... Остынешь. А то себе хуже сделаешь. Не связывайся (3, 57).

Исключение здесь составляет рассказ «Ванька Тепляшин» (1972), где вахтер в больнице (в данном случае представитель власти), не пустил мать, приехавшую из деревни навестить своего сына. Мать униженно просила вахтера пустить ее, и увидевший это сын (Ванька Тепляшин), испытывая стыд за унижение матери, попытался вежливо объяснить ситуацию

красноглазому (другого имени вахтеру автор не дает). Но вахтер остался безучастен и применил силу. Промышляющий взяточничеством, он оказался неспособен понять, что чувствуют мать и сын после долгой разлуки.

У Шукшина есть всего один рассказ, в котором персонаж вступает в драку с представителем правоохранительных органов: в «Материнском сердце» герой во время уличной драки ударил по голове милиционера. В описании драки характерна авторская ремарка «сдуру». Примечательно, что драка в этот момент прекращается:

Витька отмахивался. Милиционеров пропустили вперед, и Витька сдуру ударил одного по голове бляхой. Бляха Витькина страшна еще тем, что с внутренней стороны, в изогнутость ее, был налит свинец. Милиционер упал... Все ахнули и оторопели. Витька понял, что свершилось непоправимое, бросил ремень... (5, 37).

Названная черта шукшинского мира связана, возможно, с прививаемым с детства и пронесенным через всю советскую жизнь уважением к представителям органов власти.

Выделяется и группа рассказов, в которых насилие становится ответом на внешние воздействия. Оно мотивировано необходимостью ответить на обиду и его можно назвать местью. Подобные ситуации описаны в рассказах «Сураз» (1970), «Ораторский прием» (1971), «Привет Сивому» (1974), «Как Андрей Иванович Куренков, ювелир, получил 15 суток» (1974), «Други игрищ и забав» (1974). Несмотря на то, что насилие в них направлено на конкретного человека, оно ситуативно; совершившие его герои, в целом, не оцениваются отрицательно.

В описанных случаях совершаемое героем насилие показывается как эпизод, наряду с другими характеризующий общий склад его натуры. Однако в корпусе рассказов Шукшина выделяются такие, в которых акт насилия становится главной темой и организует его сюжетный финал. К таковым относятся «Боря» (1973) и «Охота жить» (1966). В первом герой, называемый автором «гориллой», издевается над душевнобольным человеком и хвалится этим. Узнавшие об этом обитатели больницы единодушны в своих реакциях:

Мы молчали. Когда вот так вот является хам, крупный хам, и говорит со смехом, что он только что сделал гадость, то всем стано-

вится горько. И молчат. Молчат потому, что разговаривать бесполезно. Тут надо сразу бить табуреткой по голове — единственный способ сказать хаму, что он сделал горько (7, 36).

Когда администрация больницы выписывает «пацана» за нарушение режима, пациенты решают преподать ему урок: «Четверо, кто полегче на ногу и понадёжней в плечах, поднялись и пошли наперерез “пацану с веселой душой”» (7, 37).

Избиение героя воспринимается справедливым наказанием; читатель испытывает в финале эмоциональное облегчение. Такое насилие можно назвать «карающим».

В отличие от реакции на «Борю», после прочтения рассказа «Охота жить» читатель испытывает глубокое недоумение, несогласие и даже ужас: беглый преступник убивает в спину старика, оказавшего ему помощь и фактически спасшего его. Здесь Шукшин обращается к однозначно осуждаемому немотивированному насилию, показывая циничность и бессовестность поступка и оставляя преступника без возмездия: «Он упал лицом в снег. И ничего больше не слышал и не чувствовал. Не слышал, как закидали снегом и сказали: “Так лучше, отец. Надежнее”. <...> Когда солнышко вышло, парень был уже далеко от просеки. Он не видел солнца, шел, не оглядываясь, спиной к нему. Он смотрел вперед» (3, 105).

Этим рассказом Шукшин акцентирует тему присутствия в природе человека склонности к насилию. Все случаи физического насилия в рассказах автора призваны показать широту натуры его «промежуточного героя».

Шукшинские рассказы предоставляют материал и для разговора о психологическом насилии. Его воздействие внешне не проявляется, но последствия бывают более разрушительны, чем при физическом насилии. Поскольку рассказы разнообразно иллюстрируют сложности коммуникации, в них часто отражается провокация, приводящая к насилию в случае описания супружеских взаимоотношений, причем тема в таком случае гендерно окрашена. Делая героем мужчину, Шукшин показывает его страдания от психологического насилия жены в рассказах «Жена мужа в Париж провожала» (1971), «Алеша Бесконвойный» (1973), «Ночью в Бойлерной» (1974), «Чудик» (1967), «Одни» (1963). В рассказе «Жена мужа в

Париж провожала» показана молодая советская семья, в которой супруги познакомились заочно по переписке. Жена – москвичка, хорошо зарабатывающая потомственная портниха, а муж – из Сибири, только что мобилизовавшийся и не получивший специальности деревенский мужик Колька. Разница социального статуса стала причиной постоянного давления на Кольку. Невозможность что-либо в жизни изменить (он очень привязан к дочери) привела его к самоубийству. Упоминание аналогичной трагедии есть и в рассказе «Алеша Бесконвойный». В этих рассказах Шукшин показывает разрушительную силу психологического насилия, вводя в сюжет мотив самоубийства.

Глубина переживаний героя из-за супружеских ссор показана и в рассказе «Ночью в бойлерной»: «– Душу запродам черту!.. – у профессора у самого, кажется, начиналась истерика. – Только бы не этот визг. О, господи!..» (7, 98).

Не менее тесно связана с насилием и тема влияния идеологических стереотипов на человеческие судьбы. В рассказах «Капроновая елочка» (1966), «Бессовестные» (1970), «Хмырь» (1971) убежденные в своей правоте героини драматично вмешиваются в жизнь других людей, разрушая их счастье. Узость их взглядов объясняется принятием единых для всех правил и убежденностью в их универсальности. В «Капроновой елочке», например, два человека решают поучаствовать в судьбе одинокой женщины (вдовы Нюры) и отвадить от нее женатого ухажера, так как сама она по «бабьей слабости» сделать этого не может. Им удается задуманное, но автор в финале акцентирует горе «облагодетельствованной» Нюры и ее «ухажера» и ограниченность благодетелей:

– Спасибо тебе. Позаботился. А то сидишь одна – и никому-то до тебя нету дела. А ты вот пришел... позаботился... – Нюра отвернулась к окну, кашлянула.

– А чего? – не понял Павел.

– Ничего. Спасибо... – Голос Нюры задрожал. Она вытерла уголком платка слезы.

– Пошли, – сказал Федор.

– А ты чего, Нюра? – все хотел понять Павел.

– Пошли, – опять сказал Федор. И подтолкнул Павла к двери. Вышли.

- А чего она?
– Зря, – сказал Федор. – Не надо было.
– Чего она, обиделась, что ли?
Федор не ответил (3, 52).

Кузнецу Федору удалось увидеть пагубность единых моральных стереотипов, а кладовщик Павел остался при своем мнении:

- Павел постоял еще немного в раздумье. Плюнул в сердцах и тоже пошел домой.
– Пошли вы все!.. Им же, понимаешь, лучше делаешь, а они... строят из себя. Я же виноват, понимаешь. Народ! (Там же).

Отдельно отметим рассказы «Кляуза» (1974) и «Обида» (1971), в которых писатель показывает психологическое давление продавцов и мелких чиновников, во многом связанное с социальными проблемами советского общества. Рассказ «Кляуза» повторяет сюжет рассказа «Ванька Тепляшин», отображая душевные переживания самого писателя, оказавшегося в роли человека, к которому хамоватая вахтер-взяточница не пускает в больницу семью и друзей. Акцент сделан на всеилии мелкой служащей, которой система, несмотря на наличие пропусков, позволяет вершить самоуправство. В рассказе «Обида» Шукшин показывает работников магазина – продавцов, мясника, заводителю, которые легко обижают людей, чувствуя безнаказанность. И если человек проявит упорство в поиске справедливости, система его ломает: «Эту стенку из людей ему не пройти» (5, 159). Герой рассказа Сашка Ермолаев не смог восстановить душевное равновесие после незаслуженно нанесенного оскорбления, и обида привела его к психологическому надрыву, который, если бы не жена, мог закончиться убийством. Проблема сформулирована в рассказе «Боря», в котором повествователь замечает: «Я боюсь чиновников, продавцов и вот таких, как этот горилла» (7, 36).

Осмысление темы насилия и природы человека концептуализирована в рассказе «Непротивленец Макар Жеребцов» (1969). Отсылка в названии к толстовской традиции позволяет Шукшину высветить собственную позицию. В первых же предложениях рассказа намечена его проблематика: «Всю неделю

Макар Жеребцов ходил по домам и обстоятельно, въедливо учил людей добру и терпению. Учил жить – по возможности весело, но благоразумно, с “пониманием многомиллионного народа”» (5, 28).

Начальная фраза – «всю неделю» – имплицитно указывает на противоречивость героя, исповедующего противоположные взгляды в рабочие и выходные дни. Имя героя так же включает в себя спорящие друг с другом оттенки смысла: «Макар» означает «блаженный, счастливый», вызывает представление о благе и доброте, а «Жеребцов» ассоциируется с молодостью, диковатой силой и норовистостью. Содержание учения Макара «добру и терпению» снижается характеристиками способа учения «обстоятельно» и «въедливо», намекая на разрушение добра. Финальное замечание «с пониманием многомиллионного народа» звучит пафосно и саркастически. Таким образом, толстовская идея о непротивлении злу насилием у Шукшина проблематизируется с самого начала повествования.

Макар работает почтальоном, что отдаленно связано с мифологическим смыслом его фамилии: конь – вестник из другого мира. Однако повествователь в первых же строках отказывает герою в сакральной функции: «...не стыдился, что он, здоровый, пятидесятилетний, носит письма и газетки. Да пенсию старикам» (5, 28). Аналогичное отношение односельчан выражено словами деда Кузьмы: «Работа – не бей лежачего. И не совестно ведь! – искренне изумлялся дед. – Неужель не совестно? На тебе же пахать надо, а ты...» (5, 32).

Негативное восприятие героя доминирует в рассказе, поскольку в поучениях Макара по будням, в его проповеди смирения и терпения обнаруживается бесчеловечность и неуважение к людям, созвучное государственной идеологии. Например, когда односельчане сетуют на задержку пенсии, Макар наставительно «успокаивает» их:

Спокойно. Тебе государство задержало пенсию на один день, и ты уже начинаешь возвышать голос. Сама злишься, и на тебя тоже глядеть тошно. А у государства таких, как ты, – миллионы. Спрашивается, совесть-то у вас есть или нету? Вы что, не можете потерпеть день-другой? Вы войдите тоже в ихнее-то положение (5, 28).

Кроме того, он всем давал «благоразумные» советы, хотя его совета никто не спрашивал: «Иван и в самом деле взял почта-

льона за шкуру, подвел к двери и дал пинка под зад: – За совет!» (5, 30).

Эта черта Макара отчасти сближает его с другими уверенными в своей правоте героями шукшинских рассказов, однако специфично для него другое: двойственность. Макара в деревне не любили, считая «пустозвоном», потому что «путал» он людей. Его моральная проповедь по будням в воскресенье менялась на противоположное – подбивание людей на пакости: «Подсказывал, как можно теще насолить, как заставить уважать себя дирекцию совхоза» (5, 31).

Сам Макар объяснял это так:

Вот говоришь – путаю людей. Я сам не знаю, как мне их: жалеть или надсмехаться над ними (5, 22).

Так вот ходишь неделю, тыкаешься в ихные дела... Потом придет воскресенье, и я вроде отдыхаю. Давайте, думаю, черти, – гните дальше. А я еще какую-нибудь пакость подскажу (5, 33).

Двойственность, заложенная в имени героя, проявляется в разные дни недели: его «непротивленчество», отраженное в первой части имени (Макар), обнаруживается по будним дням, а противоположная, бунтарская сторона, ощутимая в прозвище Жеребцов, актуализируется по воскресеньям. Поскольку символический смысл воскресенья (этимологически религиозный) – победа жизни над смертью, то именно в «пакости» природы героя, по Шукшину, обнаруживается его истинная человеческая природа. В ее основе гордыня – самый страшный грех. Дьявольские ассоциации автор зашифровывает. Например, «нога у дьявола – конская», – говорит он, напоминая о фамилии героя *Жеребцов*. В другом месте он отмечает: «Макар шагал дальше, и сердце его сосала, сладко прикусывая, жирная, мягкая змея, какая сосет сердце всех оскорбленных проповедников» (5, 29).

Из контекста рассказа следует, что основная характеристика змеи у Шукшина – способность отравлять. Отравленное человеческое нутро не может нести истину, оно будет отравлять все вокруг. (Не случайно, видимо, жена Макара все время болеет.) Желание Макара давать советы основано не на душевном порыве помочь, а на жажде поучать: «...у меня какой-то зуд на советы, охота учить, и все, хоть умри» (5, 33). Слово

«охота» осмысливается Шукшиным в рассказе «Охота жить», где желание красиво жить привело к убийству, можно сделать вывод, что «охота»-желание берет в шукшинском мире верх, когда в человеке доминирует животное, биологическое.

Осмысление насилия в контексте толстовской идеи непротивления продолжается в рассказе «Верую»:

Зло? Ну – зло. Если мне кто-нибудь в этом великольном соревновании сделает бяку в виде подножки, я поднимусь и дам в рыло. Никаких – «подставь правую». Дам в рыло, и баста.

– А если у него кулак здоровей?

– Значит, такая моя доля – за ним бежать (5, 228).

Созвучны этому и слова в рассказе «Боря» о том, что хама нужно просто «бить табуреткой по голове» (7, 37), потому что по-другому он не понимает. Толстовская идея непротивления, таким образом, осмысливается Шукшиным как мало свойственная широкой натуре его героя, в глубине которой есть склонность к насилию.

Представление Шукшина о том, что для человеческой природы до определенной степени естественно насилие, подтверждается и следующей деталью. Шукшин отрицал возможность изображения драк в кино, поскольку азарт дерущихся не поддается искусственному воссозданию, это явление совсем другого плана. Киновед Валерий Фомин вспоминал об этом, цитируя слова Шукшина: «В любом кино я терпеть не могу двух вещей. Когда дерутся – это всегда туфта! И когда кто-то умирает – тоже искусственно»¹.

Тема насилия в творчестве Шукшина не является основополагающей. Тем не менее, анализ рассказов писателя показывает, во-первых, что он признавал присутствие в природе человека склонности к насилию и агрессии, считая ее биологической составляющей природы. Во-вторых, он по-разному отно-

¹ Фомин В. Две России Шукшина. О чем не говорил режиссер и писатель в своих интервью // АиФ. Санкт-Петербург. 25 июля 2017. URL: https://kino.rambler.ru/movies/37485576/?utm_content=kino_media&utm_medium=read_more&utm_source=copylink (дата обращения: 15.04.2021).

сился к физическому и психологическому насилию. Второе он считал большим злом, убивающим душу. Именно поэтому он постоянно изображает конфликтные ситуации в человеческом общении.

М. В. Загидуллина

Россия, Челябинский государственный университет

**МИЗАНТРОПИЯ КАК МЕТАФОРА:
«МЕЛАНХОЛИЯ» ЛАРСА ФОН ТРИЕРА
И «ДУША» ПИТА ДОКТЕРА**

В статье рассматривается мизантропия – ненависть к человечеству в целом – как объект художественного изображения. В исследовании Йена Джеймса Кидда, посвященном философским аспектам мизантропии, отмечается, что сам этот феномен не был предметом пристального изучения в философской мысли; мизантропические мотивы «размыты» в истории идей и искусства¹. Но в последнее время выходят монографические исследования, посвященные мизантропии, и концепт «человеконенавистничества» становится все более конкретным и ясным (см., например, исследование Д. Купера²).

В киноискусстве мизантропия исследуется в разных этических измерениях, что позволяет видеть многомерность самого этого феномена. Для анализа возможных интерпретаций в статье предполагается рассмотреть две противоположные художественные стратегии: «победительную» мизантропию Ларса фон Триера (на примере «Меланхолии», 2011) и «преодолимую» мизантропию Пита Доктера (на примере анимационного фильма «Душа», 2020).

Киноязык каждого произведения в определенном смысле «материализует метафору», придает ей конкретизацию в действиях персонажей и общей атмосфере произведения. При этом мизантропия исследуется обоими авторами как символическое пространство означивания душевных устремлений – эмоций – и связанной с ними интеллектуальной рефлексии. В каждом из произведений тема мизантропии решается персонацентрично (как и в прежних обращениях к этой теме у Шекспира или Мольера, например). Герой – носитель мизантропической идеи – помещается в ситуацию вызова его выбору

DOI: 10.31860/978-5-00166-483-3-94-102

¹ *Kidd Ian James*. Philosophical Misanthropy, *Philosophy Now // Future Shock*. 2020. № 139 (August / September). P. 28–31.

² *CooperDavid E*. *Animals and Misanthropy*. Routledge, 2018.

(ненависти к людям), проходит ряд испытаний и преобразуется в финале каждой из картин.

Так, у Ларса фон Триера героиня фильма Жюстин проходит путь от слабости (в том числе и слабоумия), беспомощности, физических расстройств к полному расцвету своего внутреннего «я», метафоризируя счастье, которое испытывает мизантроп в ситуации приближения человечества к полной гибели. Две части фильма (первая посвящена свадьбе Жюстин, вторая – переживанию героями приближения Меланхолии, небесного тела, которое уничтожает Землю) связаны темой бессмысленности земной жизни и счастья и глубоким смыслом смерти, выхода за пределы земного. Тема ненависти к людям в целом, без их разделения на «хороших» и «плохих» реализуется в фильме через события «аристократической» свадьбы (где все элементы свадебного сценария продуманы сестрой Жюстин и выполнены по самым высоким стандартам – начиная от лимузина, в котором приезжают на свадьбу жених и невеста, и завершая гигантским тортом). Замок, окруженный ухоженным парком, комнаты для гостей, оркестр – все это одновременно «означивает» ситуацию как «счастливый конец сказки» (свадебный пир, венчающий усилия героев и восстанавливающий нарушенную в сказке справедливость) и художественную провокацию: Жюстин не может быть счастлива «простым человеческим счастьем», поскольку она ненавидит людей (как следствие – и себя, просто за то, что она тоже человек). Именно поэтому история Жюстин рассказывается «между делом» в первой части как история полного успеха – она успешна в карьере, и карьера эта творческая, ее жених – «идеальный мужчина» (высокий, стройный, молодой, тоже успешный и обеспеченный, а также, очевидно, любящий свою невесту), ее сестра берет на себя все хлопоты по организации роскошной свадьбы, на которой Жюстин именно «важный гость», а не хозяйка, ответственная за все события. Однако поверхностная идиллия последовательно в первой части разрушается, и разрушение это сделано фон Триером через «ключ» мизантропии: люди, собравшиеся в прекрасных интерьерах дома-замка, объединены исключительно формальными конвенциями «торжества», а не искренними желаниями быть вместе, разделить счастье Жюстин и т. п. Из всех гостей выделяются двое – родители Жюстин и Клэр, которые давно развелись. Тост матери, содер-

жащий слова ненависти, – это экспликация темы человеконенавистничества. Отец Жюстин, прожигающий свою жизнь среди случайных «подружек», демонстрирует, что это не распущенность, но именно позиция – его собственный способ ухода от пустоты, когда льнувшие к нему и жадные до его денег женщины объективируются в общий образ «используемого материала». Его бывшая жена понимает, что и она для него часть этой «биомассы», и несет свою уязвленную гордость, артикулируя общее состояние именно как ненависть. Тема ненависти как эстафета передается и дальше – Жюстин тоже произносит слова «Я тебя ненавижу» (адресуя их своему боссу). Для фон Триера важно показать, что мизантропическая тема пронизывает сюжет, наполняет его определенной эстетической атмосферой, которая выполняет функции «ловушки»: свадебные радости и торжества оборачиваются спектаклем, изнанку (закулисы) которого нам постоянно показывает режиссер. Жюстин и ее мать покидают праздник, но их уединенная беседа лишь продолжает тему взаимной нелюбви и неприятия даже самых близких людей¹.

Выходя за пределы «межличностной драмы», фон Триер поднимается на уровень «коллапса космогонии»: человечество, задуманное творцом как коллективная духовная сила, не реализует этот статус ни в одном элементе своего уклада, а потому и должно быть признано ошибкой, которую надо стереть².

¹ В исследовании творческого амплуа Марлен Дитрих С. В. Денисенко указывает на различные формы «скрытой» мизантропии: исполняя свои роли, Дитрих «материализует» внутренний нерв картины, где ее персонажи строят собственную (и иногда полную) автономию от «горизонта ожиданий» их окружения (см.: Денисенко С. В. Феномен Марлен Дитрих: псевдо-рацио в псевдоромантическом мире кинематографа // Все истины мира: Разум в литературе и искусстве: Сб. статей. СПб., Тверь, 2016. С. 213–217).

² Это один из сквозных мотивов творчества Ларса фон Триера. «Меланхолия» стала для него поводом заявить о своих симпатиях к Гитлеру (эту симпатию он реализует и позже, например, в «Доме, который построил Джек»). Эту симпатию он выражает именно к человеку, который не был убийцей, но именно практически пытался расправиться с огромными массами людей. Тема «массовизации» смерти (в «Доме...») реализована через эксперимент с убийством десятка жертв одной пулей с цельнометаллической оболочкой) в

М. Хейккила полагает, что тема апокалипсиса у фон Триера в этом фильме представлена диалектически, как постоянное переключение с планов единичного, личного, к планам всеобщего: конец также является частным концом каждого определенного существа и, как таковой, уникальным: он случается с каждым конкретным существом в определенный момент времени. Это основа, которая создает фундаментальное напряжение в апокалиптических видениях фильма, связывающих во едино такие глобальные темы, как природа, время, конечность и бесконечность, множественность и уникальность конца, страха и смерти¹. Но следует добавить, что логика фильма, разворачивающегося от первой части «Жюстин» ко второй «Клэр», в определенном смысле, вопреки их названиям, соотношенным с самими героинями (и в первой, и во второй части действия и появления сестер сбалансированы, в то же время в каждой из частей благодаря ряду художественных приемов доминирует Жюстин, Клэр воспринимается только как второстепенный персонаж), в то же время отвечает прямому смыслу имен сестер: первая часть устанавливает справедливость (*justice*) апокалипсиса (люди слишком плохи, чтобы надеяться на их преобразование в будущем), а вторая проясняет (*clare*), как осуществится мизантропический идеал.

Э. Эптер предполагает, что разделение фильма на две части, названные «Жюстин» и «Клэр», создает контраст между днем и ночью, двумя фазами луны, голубой планетой (Земля) и красной планетой (Меланхолия), эйфорией и депрессией. Но при этом все «позитивное» здесь приходится отнести именно к Жюстин (Эптер говорит о ней так: «блондинка, энергичная и своенравная»), а Клэр оказывается «носителем» темы «тьмы» («смуглая, рецессивная и властная»). По мнению Эптер, здесь мы встречаемся с «перевертышами» (или «оборачиванием иным»): Жюстин становится похожа на застреленного человека, и пуля, пройдя сквозь ее тело, втягивает ее психику в орбиту Меланхолии, а сама героиня, попав в это космическое сило-

«Меланхолии» возведена в абсолют – уничтожению подлежит вся планета, то есть и человечество, и его дом.

¹ *Heikkilä M. H. Ends of the World in Lars von Trier's «Melancholia» // Lindberg S. Sá Cavalcante Schuback M., editors. End of the World: Contemporary Philosophy and Art. Vol. 2017. London, 2017. P. 187–199.*

вое поле, становится планетарным аватаром (Э. Эптер приводит ряд эпизодов из «увертюрь» фильма, а также сосредотачивается на сцене из второй части, где обнаженная Жюстин наслаждается ночным пейзажем с двумя «лунами», одна из которых – Меланхолия)¹.

Однако тема меланхолии как мизантропии позволяет рассматривать конструкцию фильма в рамках именно эволюции персонажей, их преобразования. Жюстин сильна и активна в первой части, и мизантропический апофеоз здесь – сцена изнасилования. Насильник – Жюстин, ее жертва – молодой человек, который весь вечер пытается выполнить задание босса и получить от Жюстин интересный ответ на вопрос. Сбежав от супруга из спальни «первой брачной ночи», Жюстин распоряжается своим телом вопреки какому бы то ни было «укладу». В этой сцене инверсия работает как многослойный прием: меняются местами жених и невеста, подменяется жених (при этом меняя и роль, становясь невестой), однако это не отношения «суженых» (как бы они ни менялись местами), но именно насилие, совершенное над случайно подвернувшейся жертвой. В этом эпизоде Жюстин занимает позицию сверху распростертого на земле «псевдожениха», ее свадебное платье накрывает его с ног до головы, порождая аллюзии к инвертированным библейским сценам (в том числе к непорочному зачатию). История человечества будто бы «раскручивается назад», символически возвращаясь к точке «анти-Христа» (эта тема также важна в творчестве фон Триера, как и весь комплекс его богорборческих идей, «инквизиции бога» и идеи религии в целом).

Во второй части мы видим Жюстин в состоянии тяжелого психического расстройства. Зрителю дается понять, что с ней такое случается не впервые. Клэр терпеливо выводит ее из этого состояния (и предстает перед зрителем как любящая, терпеливая, всепрощающая и не держащая никакой обиды на близкого человека Сестра). Казалось бы, во второй части тема мизантропии отступает, сменяется темой природы как общего дома человечества, глобального предчувствия конца, а также сглаживается «гуманистическим искуплением» (выражение Эмили Эптер): Жюстин в конце картины заботливо готовит

¹ *Apter Emily*. Planetary Dysphoria // Third Text. 2013. № 27 (1). P. 131–140. DOI: 10.1080/09528822.2013.752197.

родных к смерти, облегчая им путь. Однако изменение, которое переживает Жюстин, символично: в параллель сцене ненависти (изнасилование) появляется сцена любви и ожидания физической близости, полная неги. Клэр со страхом и тревогой наблюдает ночью за Жюстин, которая лежит на камнях в лучах света Меланхолии, обнаженная, изнемогающая от любви и ожидания. Ее поза (обратная позу в сцене насилия) – это позиция «снизу», сверху же к ней приближается безликое светящееся тело планеты Меланхолии. Жюстин здесь символизирует всю Землю как чрево, ожидающее совокупления, которое и будет последним мигом Земли. Следующий за этим эпизод – утренний завтрак – показывает, что Клэр глубоко подавлена, она не может есть, у нее нет сил даже сдвинуться с места, когда сын приносит ей «прибор» для слежения за Меланхолией, а Жюстин, напротив, излучает довольство, полноту жизни, с аппетитом ест, как счастливый человек, чья жизнь полна физической и духовной гармонии. Сестры меняются местами, однако суть такой перемены не отменяет главного: Клэр просто перестает «зацикливаться» на повседневном, «простом», она неожиданно для себя обнаруживает, что весь мир, в котором она живет (ее дом и усадьба), так же не защищен от Меланхолии, как и большой мир вокруг. Отчаяние Клэр, мечущейся по парку с сыном в попытках хоть что-то противопоставить страшному открытию о «Танце Смерти Меланхолии и Земли» (она нашла эту информацию в интернете, хотя Джон, ее супруг, запрещал ей вести там поиск), есть отчаяние человека, не сумевшего *подняться* до понимания *счастья конца*. Жюстин как раз и олицетворяет такое счастье. В ее действиях по подготовке к концу (когда вместе с сестрой и племянником она строит «шалаш» из ветвей) есть отсылка к ритуалу захоронения (они сидят в позе «фараонов», а шалаш напоминает по форме египетскую пирамиду – и будет разрушен взрывом так же легко, как и сами эти пирамиды, простоявшие на Земле века). «Прямой» мизантропический смысл финальной сцены (воспринятой как аллегория: Справедливость, Ясность и Ребенок, гибнущие, взявшись за руки, в очистительном огне Меланхолии) может быть прочитан именно как *философия мизантропии*: ненависть к человечеству распространяется и на ненависть самого мизантропа к себе, это именно тотальная и бессильная ненависть, ждущая помощи извне. Меланхолия и

становится такой внешней силой, которая избавляет ненавидящего от мучений и депрессии, поскольку очищает вселенную от человечества вообще. Поэтому здесь само человеконенавистничество обретает статус добродетели и «правильной» (этически оправданной) стратегии героя (и автора).

Петер Доктор вынужден «маскировать» мизантропическую концепцию своего героя под флером инфантильности, который исчезает, когда героиня, которую зовут «душа 22», оказывается в ситуации востребованности. Фильм «Душа» пока не попал в область научной рефлексии, но для целей исследования мизантропического комплекса как предмета художественного выражения он подходит как никакой другой.

По сюжету фильма душа главного героя – учителя музыки и музыканта – попадает «на тот свет», организованный как постоянный обмен опытом между нерожденными душами и душами, пребывающими в пространстве между земной и вечной жизнью. Основные визуальные решения фильма помогают понять концептуальные моменты: «окончательная» смерть представлена в виде огромного светящегося шара, куда души умерших улетают в виде безликих «светлячков», чтобы слиться с другими воедино. Утрата персональности, конкретной уникальности – это и есть смерть, вернее, вечная жизнь. Когда главный герой видит светящийся шар, то, даже не обладая никаким опытом, он понимает, что обратного пути оттуда нет¹.

¹ Интересно, что «шар из капель» во сне Пьера Безухова в «Войне и мире» является точным ориентиром этого визуального решения (умереть – раствориться и исчезнуть в огромном светящемся шаре, подобном глобусу): «Вся поверхность шара состояла из капель, плотно сжатых между собой. И капли эти все двигались, перемещались и то сливались из нескольких в одну, то из одной разделялись на многие. Каждая капля стремилась разлиться, захватить наибольшее пространство, но другие, стремясь к тому же, сжимали ее, иногда уничтожали, иногда сливались с нею. – Вот жизнь, – сказал старичок учитель. “Как это просто и ясно”, подумал Пьер. “Как я мог не знать этого прежде”. – В середине Бог, и каждая капля стремится расширяться, чтобы в наибольших размерах отражать Его. И растет, сливается, и сжимается, и уничтожается на поверхности, уходит в глубину и опять всплывает. Вот он Каратаев, вот разлился и исчез» (Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 12 [Война и мир. Т. 4]. М., 1940. С. 158).

Если Жюстин смотрит на приближающуюся Меланхолию (огромный светящийся шар) как на суженого, как на обещание близкого счастья, то Джо Гарднер (герой «Души») в ужасе взирает на приближающуюся вечность. В фильме Доктера мизантропическим комплексом наделен не главный герой, но «навязанный» ему (на так называемом Семинаре Душ) «подопечный» – «душа 22». Как выясняется, душа 22 находится в «домире» тысячелетия – она не может найти «искру», необходимую для того, чтобы отправиться на Землю и воплотиться в одном из новорожденных. В фильме Доктера упор сделан на то, что 22 и не хочет обретать эту искру: даже сквозь «чайлдификацию» философского плана мультфильма автор проводит мысль о «праве на мизантропию» как одну из личностных стратегий.

Джо Гарднер, в тело которого попадает 22, с удивлением обнаруживает, как быстро она адаптируется к самым разным событиям: самостоятельно ведет разговоры с его родными и близкими, принимает решения, высказывает независимые суждения. Но люди неинтересны 22: она увлечена земной жизнью как интересным калейдоскопом, однако не вникает в особенности человеческих взаимосвязей. Эта тонкая нить мизантропического отказа от гуманистических ценностей (в самом главном смысле – отказа признавать человека «мерилом всех вещей») становится заметнее к финалу произведения: личность имеет все права находиться на Земле и строить свою жизнь так, как считает нужным, в том числе и вне человеческого общества. Поэтому символом «права на Землю» оказывается «самолетик» ясеня и солнечные лучи (а не люди и отношения с ними).

Другой аспект ненависти как базиса мизантропического отношения к людям показан в эпизоде, где 22 смешивается с заблудшими душами, впадает в тяжелое состояние экзистенциальной затерянности. Визуально тема затерянности решается Доктером как смена цвета и размера: маленькое светящееся создание превращается в черного уродливого монстра, готового пожрать Джо, причинившего 22 страдания. В этом эпизоде ярко обозначен еще один узловый момент, возможно, типологически значимый для художественного воплощения темы мизантропии в целом – изображение депрессии. И Ларс фон Триер, и Пит Доктер ищут способы обобщить и художественными

средствами обозначить сущностные черты этого состояния (так, увертюра к «Меланхолии» может быть воспринята как амплификация попыток найти «код» депрессии: вязкость, движение без цели по зыбкой почве, запутанность и необходимость продираться сквозь дебри, загнанная лошадь, одиночество среди дикой природы и т. п.). Доктор прямо указывает на то, что депрессия заставляет человека «увязнуть» между двумя мирами, лишая его определенности каждого из них. Но мизантропия и депрессия – не одно и то же. В каждом из фильмов мизантропический комплекс изображается как «право личности», а не как «заблуждение» или «ошибка».

Использование кодов пейзажа в фильмах фон Триера и Доктера позволяет исследовать мизантропические мотивы в контексте «альтернативного пути»: права на отшельничество среди людей, права на жизнь на планете без людей. Однако фон Триер избирает глобальный апокалипсис (гибель планеты Земля). А в картине Доктера осенние городские пейзажи даны именно как возможность смотреть на мир сквозь специфический фильтр: не замечая окон многоэтажных домов, асфальта, машин и людей (эпизод, когда крупным планом дается крутящийся «самолетик» ясеня). В этом смысле также интересна тема «реинкарнации»: душа самого Джо Гарднера попадает не в его тело (которое занимает 22), а в тело кота. Эта «размытость» человечности (или, иными словами, условность духовности, обителью которой может быть кто угодно и что угодно) неоднократно исследовалась самыми разными средствами и в самых различных видах искусства. В картине Доктера эта тема остается маргинальной, но она явно присутствует в художественной логике фильма.

Сопоставление двух абсолютно разных визуальных решений темы мизантропии как ненависти к людям позволяет обнаружить некие универсальные узлы этой темы: концептуализм историй о мизантропах базируется на симпатии авторов к таким героям как носителям неконформистских индивидуальных идеологий. В то же время сам факт появления темы мизантропии в кинопродукции для детей говорит о все более значимом месте этих мотивов в современной культуре.



ПРЕОДОЛЕНИЕ АГРЕССИИ

С. А. Фомичев

Россия, Институт русской литературы
(Пушкинский Дом) РАН, Санкт-Петербург

СКАЗКА ПУШКИНА О ДОБРОМ МУЖИКЕ И ЗЛОЙ СТАРУХЕ

Фабульной основой «Сказки о рыбаке и рыбке» Пушкина стала «Сказка о рыбаке и его жене» братьев Grimm. Пушкин исключил из названия упоминание о жене рыбака, но именно этот персонаж был осмыслен им иначе, нежели в фольклорном оригинале, что и предопределило новаторское истолкование традиционного сказочного сюжета.

Последнее намерение старухи здесь стало высшим проявлением зла. Она пожелала завладеть «окияном-морем» – чудесным обиталищем золотой рыбки. В сущности, в сказке предугадывалась не что иное, как агрессия: попытка «захвата чужой территории с целью порабощения»¹. Ср. с пожеланием старухи: «Чтоб служила мне рыбка золотая / И была б у меня на посылках» (Пушкин, III, 539)².

Сразу же оговоримся, что слово «агрессия» – сравнительно новая в русском языке лексема, в «Словаре языка Пушкина» не зарегистрированная.

В значении «нападение» слово функционировало, впрочем, в сфере дипломатии и военного права с XVIII в.: «Что может ручаться, чтобы она <Порта> не почла бы нашего на сих последних <татар> наступления непосредственно на себя агресию»³. В переносном же смысле впервые это понятие употребил А. И. Герцен в 1866 г. в «Былом и думах»: «На Гауга имел влияние один Карл Фогт с своим светлым практическим взглядом;

DOI: 10.31860/978-5-00166-483-3-105-111

¹ См.: Словарь современного русского литературного языка: В 17 т. Т. 1. М.; Л., 1950. С. 48.

² Здесь и далее пушкинские цитаты приводятся по изд.: Пушкин. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1937–1959 – с указанием: Пушкин, том, страница.

³ См.: Биржакова Е. Э., Войнова Л. А., Кутина Л. Л. Хронологический и этимологический словарь иноязычных заимствований // Очерки по истории лексикологии русского языка XVIII века. Л., 1972. С. 334.

он поступал агрессивно: осыпал его насмешками, кричал, — и Гауг его слушался»¹. А в русском словаре эта лексема отмечена лишь в 1911 г.: «Агрессивный (лат.), наступательный»².

Однако Пушкину был известен французский аналог данного понятия: «аgress||er нападать; —ivite вызывающее поведение, агрессивность».

Констатируя «прямую зависимость сказки Пушкина от гриммовского текста», М. К. Азадовский отметил:

Из деталей в тексте Гриммов отсутствует: мотив корыта (первое требование у Гриммов — новый дом), по-разному именуются рыбки: у Пушкина — золотая рыбка, у Гриммов — камбала, причем у Пушкина упущено указание, что рыбка — заколдованный принц. Наконец, Пушкин значительно усилил мотив покорности мужа. В сказке Гриммов старик только покорный муж, не смеющий слушаться приказов жены и пользующийся вместе с ней дарами чудесной рыбы; у Пушкина — старик совершенно отделяется от старухи, чем достигается большая художественная и психологическая глубина³.

Здесь, однако, не отмечена новация Пушкина в обозначении последнего намерения героини, а главное — содержится заведомая неточность: в гриммовской сказке герои вовсе не были *стариком со старухой*. Рыбак там называл супругу: «моя Ильзебиль», тогда как Пушкин ввел в сказку злую старуху, — также, в общем-то, распространенный фольклорный персонаж. Ср. у Даля:

Девушки хороши, красные пригожи, да отколь же злые жены берутся? Злая жена — поборница греху. Злая жена — злее зла. Всех злее злых злая жена. Злая жена — мирской мятеж. От злой жены не уйдешь. От злой жены одна смерть спасает да постриженые. Лучше хлеб есть с водою, чем жить со злою женою⁴.

¹ Герцен А. И. Соч.: В 9 т. Т. 5. М., 1956. С. 566.

² Русская энциклопедия. Т. 1. СПб., 1911. С. 90.

³ Азадовский М. К. Источники сказок Пушкина // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. <Т.> 1. М.; Л., 1930. С. 142.

⁴ Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 1. М., 1978. С. 683.

Можно догадаться, что в сказке братьев Гримм влюбленный супруг, хотя каждый раз и опасаясь негативной реакции камбалы, выполнял запросы своей Ильзебильи – в качестве щедрых подарков ей. Любопытно, что постоянным итогом чудесных свершений там стало упоминание о неизменных супружеских отношениях, – даже после того, как жена стала римским папой:

И сказал он: «Женушка! Ну, теперь, чай, довольна? Теперь ты папа и уж ничем больше не можешь быть?» – «А вот еще подумаю», – сказала жена. И затем они отправились спать¹.

Сюжет АТ 555 был широко распространен в мировом фольклоре, где варьировались наряду с чудесной рыбкой и другие чудесные помощники, но неизменно отмечалось обоюдное пользование супругами обретенными благами – вплоть до их совместного наказания².

В пушкинской же сказке, в сущности, акцентирована невольная вина доброго рыбака, безропотно убажжающего злую старуху, – в соответствии (как ему первоначально казалось) с благими заповедями: «добро делай, никого не бойся», «от добра зла не бывает», «за добро злом не платят».

Но противоречивое взаимодействие добра и зла было отмечено Гегелем, внимательным читателем которого был В. Г. Белинский. Так возникает его оригинальная оценка данного пушкинского произведения: «...в “Сказке о рыбаке и рыбке” он даже возвысился до совершенной *объективности* и сумел взглянуть на народную фантазию орлиным взором Гете» (2, 347)³; «...лучшая <...> сказка — это “Сказка о рыбаке и рыбке”, достоинство состоит в *объективности*: фантазия народа, которая творит субъективно, не так бы рассказала эту сказку» (2, 508–509. Курсив наш. – С. Ф.); «Сказки Пушкина “О царе Салтане”, “О мертвой царевне и о семи богатырях”, “О золотом пе-

¹ Сказки, собранные братьями Гриммами / Пер. под ред. П. Н. Полевого. СПб., 1895.

² См.: Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка. Л., 1979.

³ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953–1959. Далее ссылки на это издание – в тексте с указанием тома и страницы.

тушке”, “О купце Кузьме Остолопе и о работнике его Балде” были плодом довольно ложного стремления к народности. Народные сказки хороши и интересны так, как создала их фантазия народа, без перемен, украшений и переделок. Но “Сказка о рыбаке и рыбке”, о которой мы не упомянули в числе прочих сказок, заслуживает исключения, потому что в ней есть положительные достоинства. Это не народная сказка; народу принадлежит только ее мысль, но выражение, рассказ, стих, самый колорит — принадлежит поэту» (7, 576, см. также: 11, 13).

Здесь возобладали увлеченность Белинского философией Гегеля:

В сказках преимущественно выражается общее народа, его понимание жизни. Поэтому сказки всех младенчествующих народов отличаются одним общим характером — чудесным в содержании. <...> Смотри с этой точки зрения на народные сказки, видишь в них двойной интерес — интерес феноменологии духа человеческого и народного... (2, 507)¹.

...искусство есть воспроизведение действительности, а не сплоск с нее, оттого, что искусство в нескольких минутах сосредоточивает целую жизнь, а жизнь может казаться ужасною только в некоторых отрывках, в которых не видно ни конца, ни начала, ни цели, ни значения, а в целом она прекрасна и велика. Искусство освобождает нас от конечной субъективности и нашу собственную жизнь, от которой мы так часто плачем по своей близорукости и частности, делает объектом нашего знания, а, следовательно, и блаженства» (2, 342).

Суждение Белинского о парящем над обыденностью гетевском взгляде на мир в пушкинской «Сказке о рыбаке и рыбке» может показаться всё же непомерно преувеличенным. Ведь «Фауст» Гете, по оценке критика, — это «мировое общечеловеческое произведение, герой которого есть целое человечество в лице одного человека» (3, 452).

¹ Феноменология в философской системе Гегеля — это закономерные этапы развития человеческого сознания, от субъективного — к объективному.

Однако в данном случае критик отмечал сходный подход писателей в художественном истолковании фольклорного сюжета.

В «Фаусте» Гете переосмыслил популярную народную легенду.

Пушкин, воспроизводя традиционную сказочную коллизию, также ее существенно преобразовывал. Чудесная природа сказки им сохранена, но – в отличие от жадной супруги – он оставил рыбака простым мужиком, над которым сгущался мрак рабства. Заполучив покорного ее воле мужа, старуха не просто наслаждалась обретенным добром, но, социально возносясь, быстро усваивала господские замашки:

Перед нею усердные слуги;
Она бьет их, за чупрун таскает. <...>
Осердилась пуще прежнего старуха,
По щеке ударила мужа,
«Как ты смеешь, мужик, спорить со мною,
Со мною, дворянкой столбовою,
Ступай к морю, говорят тебе честью;
Не пойдешь, поведут по неволе» (*Пушкин*, III, 537–538).

Характеризуя взаимоотношения героя и волшебного помощника, В. Я. Пропп отмечает:

Герой теперь твердо идет к своей цели и знает, что он ее достигнет. Он даже склонен слегка прихвастнуть. Для его помощника его желания — «лишь службишка, не служба». В дальнейшем герой играет чисто пассивную роль <...>. Тем не менее, он все же герой. Помощник есть выражение его силы и способности¹.

В сказке же Пушкина, обретая волшебного помощника через посредство доброго мужа, старуха изуверски наслаждалась своей возрастающей властью – в том числе и над рыбаком:

На него старуха не взглянула,
Лишь с очей прогнать его велела.
Подбежали бояре и дворяне,
Старика взашей затолкали.

¹ Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. М., 2000. С. 139.

А в дверях-то стража подбежала,
Топорами чуть не изрубила;
А народ-то над ним насмеялся:
«Поделом тебе, старый невежа!
Впредь тебе, невежа, наука:
Не садися не в свои сани!» (Пушкин, III, 538–539).

Здесь можно увидеть иронию (как и в «Истории Пугачева») над царистскими народными иллюзиями. Ведь *не в свои сани* фактически садилась – пока вполне успешно – старуха. Но и на старуху бывает проруха.

Ср. с этим свидетельство Даля о пушкинской реакции на народные рассказы о Пугачеве:

Пушкин слушал все это — извините, если не умею иначе выразиться, — с большим жаром и хохотал от души следующему анекдоту: Пугач, ворвавшись в Берды, где испуганный народ собрался в церкви на паперти, вошел также в церковь. Народ расступился в страхе, кланялся, падал ниц. Приняв важный вид, Пугач прошел прямо в алтарь сел на церковный престол и сказал вслух: «Как я давно не сидел на престоле!» В мужицком невежестве своем он вообразил, что престол церковный есть царское седалище. Пушкин назвал его за это свиньей и много хохотал¹.

Кумулятивный сюжет пушкинской сказки проявлялся в цепи отрицаний временно достигнутых феноменов, когда усиление несправедливой власти закономерно стало чревато агрессией. Но диалектическое «отрицание отрицания», казалось бы, здесь отсутствует: конечная ситуация стала вроде бы лишь простым возвращением к исконному бытию супругов в ветхой лачужке.

Но в народной сказке (точно воспроизведенной братьями Grimm) кара настигала в равной степени, как рыбака, так и его жену. У Пушкина же справедливое наказание обрушивалось лишь на злую старуху, в то время как рыбак, наконец, избавился от катастрофически нарастающего угнетения. У старика по пословице: женино добро в горле колом стояло. Тем самым в сказке Пушкина раскрывалось (уловленное Белин-

¹ Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. Л., 1998. Т. 2. С. 258.

ским) диалектическое соотношение добра и зла и объективное возобладание разумной действительности.

Материалистическое же соотношение добра и зла будет истолковано Ф. Энгельсом, который писал:

Некоторые думают, – замечает Гегель, – что они высказывают чрезвычайно глубокую мысль, говоря: «Человек по своей природе добр» – но они забывают, что гораздо больше глубокомыслия в словах: «Человек по своей природе зол». У Гегеля зло есть форма, в которой проявляется движущаяся сила исторического развития, и в этом заключается двоякий смысл. С одной стороны, каждый новый шаг вперед необходимо является оскорблением какой-нибудь святыни, бунтом против старого, отжившего, но освященного привычкой порядка. С другой стороны, с тех пор, как возникла противоположность классов, – рычагами исторического развития сделались дурные страсти людей, жадность и властолюбие...¹

Это определяет необходимость противодействия агрессивной власти – с целью ее свержения.

¹ Энгельс Ф. Людвиг Фейербах и конец немецкой классической философии. С. 27) // Маркс К., Энгельс Ф. Соч.: В 39 т. М., 1961. Т. 21. С. 296.

С. А. Васильева

Россия, Тверской государственный университет

**«ИЗ ТАКОЙ НЕНАВИСТИ НИЧЕГО ДОБРОГО
НИКОГДА НЕ ВЫЙДЕТ»:
ФРАНЦУЗСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ В РОМАНЕ
ВС. СОЛОВЬЕВА «СЕРГЕЙ ГОРБАТОВ»**

Концепция истории Вс. Соловьёва была во многом обусловлена взглядами его отца, крупнейшего историка С. М. Соловьёва, автора многотомной «Истории России с древнейших времен». Писатель сохранил «благоговейное отношение к памяти отца»¹, по многим вопросам был с ним согласен, хотя, как отмечают близкие знакомые Вс. Соловьёва, «образ его мыслей отличался в общем большою оригинальностью и самостоятельностью»². С. М. Соловьёв, рассматривавший различные пути движения истории, писал, что «перемены в правительственных формах должны исходить от самих правительств, а не должны вымогаться народами у правительств путем “возмущений”»³. В «Хронике четырех поколений» Горбатовых Вс. Соловьёв изображает ряд крупнейших исторических событий, бунтов и «возмущений», связанных с попытками кардинально изменить ход истории. Это революция во Франции в конце XVIII в., Отечественная война 1812 г., восстание декабристов. Рассматриваются и менее радикальные пути, например, изображается подготовка реформ 1861 г. К каждому из этих событий автор относится очень внимательно, исследуя причины и следствия, идеи и движущие силы.

Первый крупнейший перелом в истории, изображенный в «Хронике четырех поколений», — французская революция XVIII в. Это событие стало эпохальным не только в жизни Франции, оно всколыхнуло всю Европу, перевернуло судьбы и

DOI: 10.31860/978-5-00166-483-3-112-121

¹ *Медведский К. П.* Памяти Вс. С. Соловьёва // Исторический вестник. 1903. № 12. Т. ХСIV. С. 1002.

² Там же.

³ *Соловьёв С. М.* Соч.: В 18 кн. / Отв. ред. и авт. вст. статьи И. Д. Ковальченко, С. С. Дмитриев. М., 1988. Кн. 1. С. 31.

мировоззрения множества людей. Именно таковым оно и представлено в исторической хронике «Сергей Горбатов» (1881). Кроме того, важно, что именно здесь автор заявляет свое отношение к ходу истории; отношение это будет конкретизироваться в последующих романах.

Революция в первом романе «Хроники четырех поколений» изображается преимущественно глазами главного героя Сергея Горбатова. Его отношение к событиям во Франции, эволюция его взглядов на происходящее во многом конструируют и читательское к ним отношение, поэтому так важно понять не только позицию героя, но и причины, которые в разное время эту позицию определяют. Кругозор Сергея Горбатова, благодаря Рено, был чрезвычайно широк: «все тогдашние светила науки — Лейбниц, Декарт, Ньютон, Полпе, Локк, Монтескье, Вольтер, Руссо, Д'Аламбер, Дидро — были прочтены Сергеем, и эти чтения сопровождались долгими беседами и объяснениями воспитателя» (4; 45)¹. Но Горбатов изучал не только философские работы, Рено «заинтересовал его общественными и политическими вопросами, тревожными событиями, происходившими во Франции, откуда он получал время от времени письма» (4; 53).

Соловьев подводит читателя к разоблачению идей французских просветителей постепенно. В начале романа эти идеи становятся предметом обсуждения Рено и Сергея Горбатова. В трактовке Рено мировоззрение Вольтера получает безоговорочно позитивную оценку. Издали, из российской провинции эти идеи кажутся воплощением мечты человечества о золотом веке, а их реализация представляется благороднейшим делом. Действительно, все собиравшиеся в клубе якобинцев стояли под «одним знаменем, на котором начертаны великие слова “свобода и равенство”» (4; 409). Лишь карлик Моська вносит некоторый диссонанс: он высказывает интуитивное недоверие к Рено и «бусурманам» вообще. В Петербурге уже люди более сведущие, знакомые с жизнью Франции, высказывают негативные взгляды на идеи французских философов. Это, во-первых, Лев Александрович Нарышкин, который Вольтера и Руссо считает виновниками

¹ Соловьев В. С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1996. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы.

беспорядков во Франции: «Ах, эти французы-философы! Дофилософствовались-таки до революции...» (4; 83). В этом же ряду можно рассматривать эволюцию взглядов Екатерины II, разумной правительницы, желающей добра своему народу. Увлечение императрицы идеями Вольтера и Дидро Нарышкин называет «грехами молодости, в которых пришлось покаяться» (4; 84), поскольку реальная жизненная ситуация доказала пагубность их учения для страны: «то были мечтания, а жизнь показала другое. Философы привели Францию на край гибели, и наша мудрая монархиня не может желать того же для России» (4; 84).

В наибольшей же степени, уже в Петербурге, справедливыми и пророческими оказались слова цесаревича Павла, увидевшего во сне окровавленную голову Людовика XVI. Переоценка взглядов Сергея Горбатова на события во Франции тоже происходит под влиянием Павла, хотя пока это лишь первые сомнения в справедливости своих убеждений. Перед отъездом Горбатова во Францию Павел старается предостеречь его от увлечения «какой-нибудь сумасбродной, преступной идеей, каких теперь так много во Франции» (4; 210), не без оснований утверждая, что тот едет в Париж в ужасное время.

В уста Павла, предваряя реальные впечатления о Франции Сергея Горбатова, Соловьев вложил сравнение, которое станет одной из главных характеристик французской революции и к которому автор будет неоднократно возвращаться на протяжении романа: «Зверь, страшный зверь выпущен из клетки. Король вообразил, что он может действовать на зверя своей кротостью, своим благородством, но ведь зверь бессмыслен, высоких чувств не понимает... Королева вообразила, что она может укротить зверя своей смелостью, энергией; вошла в клетку безоружная, полагаясь только на силу своего гордого, самоуверенного взгляда, вошла как убежденный в своем влиянии укротитель; но зверь чересчур голоден, он растерзает ее на части, как часто растерзывает самоуверенных укротителей... Европа будет свидетельницей ужасов, и хорошо, если сумеют вовремя поставить преграду вырвавшемуся зверю» (4; 166).

Другая важная характеристика революции, которая также предваряет реальные впечатления Сергея Горбатова,

принадлежит другу Рено, французскому дворянину де Сент-Альмэ. Он назвал рассуждения Рено фантазиями на прежние темы, вероятно, имея ввиду, что абстрактные рассуждения философов-просветителей далеки от того, что получает реализацию в настоящее время во Франции. Ситуацию в стране он характеризует как «бурю», которая уже началась, но последствия которой еще впереди. «Кругом бушует стихийная сила, — говорит Сент-Альмэ, — а такая сила разрушает все, что ей попадает под руку, не рассуждает, не наводит справку» (4, 239). «Буря», «стихийная сила», «зверь» — все это характеристики революции и все они свидетельствуют о ее неуправляемости, непредсказуемости, мощи, а кроме того, о враждебности человеку.

Соловьев в первых романах «Хроники четырех поколений» изображает те же исторические события, к которым обращается Пушкин в оде «Вольность»: французская революция, казнь Людовика XVI, правление Наполеона, смерть Павла I. Хотя события в «Сергее Горбатове» происходят в конце XVIII в., а о смерти Павла I говорится в следующем романе, «Вольтерьянец», аналогия все равно прослеживается, поскольку цесаревич Павел — один из героев первого романа, и его оценка французской революции, вероятно, наиболее близка автору, именно с точкой зрения Павла вынужден будет в конце концов согласиться Сергей Горбатов. Поэтому пушкинский взгляд на события во Франции, возможно, был для Соловьева отправной точкой в построении собственной концепции¹.

Вслед за Пушкиным события в Париже начала 1790-х гг. Соловьев рассматривает как преступление. Однако Пушкин утверждал, что Людовик XVI погиб за ошибки, совершенные его предками («...мученик ошибок славных, / За предков в шуме бурь недавних / Сложивший царскую главу»). Соловьев не обвиняет предков Людовика XVI в тяжелом положении

¹ О пушкинских традициях в творчестве Соловьева см.: *Лексина А. В.* Историческая проза Вс. С. Соловьева (генезис и поэтика). Автореф. дис. <...> канд. филол. наук. Коломна, 1999; *Васильева С. А.* «Скупая старость»: Пушкинские традиции в рассказе Вс. Соловьева «Старик» // Старость как сюжет: Статьи и материалы / Ред. С. А. Васильева, С. В. Денисенко, А. Ю. Сорочан. Тверь, 2020. С. 47–57.

Франции. В качестве предпосылки революции автор называет изобретательность придворных в придумывании новых должностей для получения денежных вознаграждений, вражду мелкого дворянства с крупным. Сент-Альмэ исходной причиной революции (что, вероятно, тоже справедливо) считает голод, не вдаваясь, правда, в объяснения того, почему все усилия правительства, частных лиц — дворянства, высшего духовенства и просто богатых людей, жертвующих деньги и хлеб, — не приносят никакого результата. Сент-Альмэ рисует страшные картины голода, говорит о смерти детей, о целиком вымерших деревнях. Французский дворянин не сгущает краски, он пытается быть объективным: «Голод — вот первая причина волнений, но есть и другие» (4; 240): почувствовав силу и безнаказанность, народ перестает быть управляемым, «что началось только вследствие голода, то идет теперь гораздо дальше» (4; 241). Соловьев неоднократно подчеркивает, что требования хлеба являются теперь лишь предлогом для разнузданной толпы. Это понимает даже слуга Горбатова Моська, который так комментирует события: «...хлеба, мол, нету, с голоду помираем. А какой тут хлеб, какой с голоду?! Просто бунтуют, подбили их злодеи» (4; 253), французов он вообще не считает людьми: «ведь это разве теперь люди — это звери!..» (4, 255). Соловьев не пытается установить первопричину французской революции, ему важнее показать «бессмысленность и беспощадность» народного бунта.

Бессмысленная злоба, беспричинная жестокость — это доминирующие эмоции населения Франции. Еще по пути в Париж, проезжая через французские города, Горбатов видел признаки волнения, «всюду встречались мрачные лица, оборванные мужчины и женщины из народа злобно поглядывали на богатого иностранца» (4, 326). Но и в Париже, городе роскоши и моды, он видел голодный, озлобленный люд, который воровал и грабил и в то же время жадно повторял каждое зажигательное слово, читал листки и газетки демагогов.

Однако если у Горбатова прозрение наступает достаточно быстро, то Рено проходит этот путь долго и мучительно. Даже когда в Париже он видит отвратительную и отталкивающую сторону революции, он пытается найти ей оправдание, веря,

что в будущем всё изменится. Он считает, что для искоренения зла необходимы особенные средства, поскольку обыкновенные средства бессильны вырвать его с корнем. Первопричину всех несчастий Рено видит в «гнилом обществе, стоящем сверху» (4; 262), и до тех пор, пока существует это общество, положение народа улучшиться не может. Это общество виновато в том, что народ груб, невежествен и беден, поскольку высшее сословие в течение столетий высасывало из народа всю кровь, все силы. Социальное неравенство, вследствие которого большая половина человечества вечно страдает, работает и голодает, для того чтобы добывать радости жизни для меньшей половины, исчезнет вместе с исчезновением правящего сословия. «Спокойными мерами», по мнению Рено, такой порядок пересоздать невозможно, он изменится только тогда, когда будет «поглощено и уничтожено это общество, заклеившее себя веками несправедливости» (4; 262). Подобными логичными рассуждениями Рено оправдывает и даже разжигает свою ненависть, называя ее законной: «Вы вот эту толпу называете дикими зверями, а те разве лучше?! Без чувства, без совести, без чести, с одной только гордостью, с одним презрением ко всему, что не окружено блеском!» (4; 263).

Нет сомнения, что политика французского двора давала достаточно поводов для справедливых обвинений. Однако Людовик XVI, в трактовке Соловьева, как и в пушкинской «Вольности», не был преступником по отношению к народу, он был виновен лишь в прекраснодушии, в отсутствии сильной воли. Соловьев отмечает такие его качества, как высокая нравственность, скромность; «он мог быть признан образцом доброго человека, семьянина и даже короля, но только не в такое время, когда от короля требовалось много энергии, силы воли и предусмотрительности» (4; 245). Лишь отчасти виновной Соловьев считает и королеву. Отдавая должное Марии-Антуанетте, ее обаянию, уму, «царственному искусству», автор видит одну из причин бедствий во Франции в том, что королеве показалось мало быть только королевой, она пожелала быть вместе с тем и пастушкой, и философом, что не совместимо с ролью монархини. Мария-Антуанетта способствовала распространению всевозможных утопий; Версаль и Трианон преклонились перед Руссо, Вольтером, но

события перестали быть управляемыми: «Народ явился героем трогательных идиллий, олицетворением кроткой простоты и невинности — и кончилось тем, что, вместо того чтобы накормить этот народ, когда он голодал, а накормив его, твердой рукою управлять им для его блага, неловкими мерами, с помощью философствующих чиновников и демагогов, обуреваемых только собственным честолюбием, деморализовали этот народ, превратили его в дикого, бессмысленного зверя. И очнулись только тогда, когда было поздно, когда идиллия превратилась в кровавую трагедию» (4; 244).

В целом Соловьев, очевидно, ставил перед собой задачу оправдать короля и королеву в глазах читателей. Не снимая с них ответственности за бездеятельность, он подчеркивает их прекрасные человеческие качества: «Совершалось нечто возмутительное по своей жестокости и роковое: честного и добродушного короля, прекрасную королеву покинул весь мир. Вряд ли Людовик и Мария-Антуанетта сделали кому-либо сознательное зло в свою жизнь» (4, 337). Ситуация складывается парадоксальная. Соловьев пишет, что король и королева «не могли внушать к себе ненависти и вражды, в соседних государствах у них не могло быть врагов» (4, 338), однако именно ненавистью охвачена толпа, окружившая дворец.

Но если действия короля и королевы, в трактовке Соловьева, не являются преступными по отношению к народу, то французский народ совершает беспричинную жестокость, казнив их, и, таким образом, как и в оде Пушкина «Вольность», виновен в преступлении.

У Пушкина за преступлением французского народа следует наказание: воцарение Наполеона поэт рассматривает как возмездие за казнь короля¹, теперь уже народ становится жертвой, «трагедия судьбы Людовика возвращается трагедией народа»². Соловьев не проводит таких параллелей, не

¹ Об эволюции отношения Пушкина к Наполеону см.:

Томашевский Б. Пушкин. Т. 2. М., 1990. С. 167—170.

² *Никишов Ю. М.* Дум высокое стремление: Очерки духовной биографии Пушкина. Учебное пособие: в 4 т. Т. 1. 1813—1822. Тверь, 2003. С. 296.

указывает на Наполеона как орудие возмездия истории за преступление, но наказание, по мнению автора, все равно придет, об этом говорит цесаревич Павел: «Правда и счастье не могут быть достигнуты преступными средствами, всякая капля пролитой крови влечет за собой только неправду и горе» (4; 210). С этим вынужден согласиться и Горбатов: «я вижу, что это не борьба, а отвратительное, зверское насилие. Я вижу, что результат этого насилия — преступление» (4; 261).

Общее чувство, которым охвачена бунтующая Франция — ненависть. Возможно, причины ненависти Соловьев видел в фанатической одержимости идеей. Во всяком случае Рено еще в России говорит: «Вы удивляетесь моей ненависти. О, она законна! Я имею право ненавидеть, я схоронил глубоко в себе эту ненависть и таил ее долгие годы. Но время пришло, терпение истощилось...» (4, 263). В дальнейшем ненавистью, в изображении Соловьева, одержима вся Франция.

Рассуждая о причинах, породивших революцию во Франции, Соловьев пытается рассматривать их и в другой плоскости: он размышляет о деятелях революции, о ее вдохновителях, организаторах и участниках. Вопрос о народе как движущей силе революции отпадает сразу — народ является орудием в руках людей более грамотных, использующих неуправляемость и стихийность народной массы. Тот народ, о котором заботился Рено под влиянием идей французских просветителей, — понятие абстрактное. Горбатов, обращаясь к Рено, замечает: «Не говорите же о народе — тут дело вовсе не в нем; разве эта зверская, отвратительная толпа — народ?! Это даже не люди, это ядовитая грязь, которую подбирают и пропитывают ядом вот эти ваши ораторы! Я их слышал, я читал их листки, и настолько-то я ведь понимаю... Они не думают о народе, они думают только о себе, тешат только свою злобу» (4; 262). Но эта злоба оказывается заразной. Ораторы заражают ею народ, превращая его в «ядовитую грязь», но она распространяется и на таких просвещенных людей, как Рено. После встречи с ним Горбатову вспоминалось его «бледное, искаженное злобой лицо», позднее он говорит: «как мне тяжело было видеть вас, исполненным только злобы и ненависти!» (4, 404).

Злобой охвачена и толпа женщин, идущих на Трианон, — это была «фанатизированная дикая толпа, состоящая по

большей части из полупьяных, озлобленных женщин» (4, 282). Ненавистью охвачена толпа, окружившая замок: «Дикая злоба, ненависть изображались на этих грязных, искаженных, по большей части пьяных, лицах. Оборванные торговки, потаскушки, тряпичники, выгнанные лакеи, засучивая рукава, будто приготавливаясь к драке, грозили кулаками. Охрипшие голоса выкрикивали проклятия, угрозы...» (4, 312).

После первой крови остановить насилие невозможно: «Первая кровь пролита, толпа хмелеет, кругом раздается неистовый рев, рев зверя, почуявшего запах крови. Окровавленную голову несчастного вздевают на пику и торжественно выносят ее на площадь d'Armes как первый трофей начавшейся победы» (4, 307).

Ненависть разрастается, захватывая в конце концов всю страну.

Соловьев изначально противопоставляет понятия «народ» и «толпа». В рассуждениях Рено, имевших место в Горбатовском, в юношеских размышлениях Сергея о благе Франции, речь всегда шла о благе народа, но, когда Горбатов сталкивается с реальностью, народ превращается в толпу, зверя, мятежников или «сотни мегер». Теперь, когда народ утрачивает абстрактные и приобретает реальные черты, его облик постепенно прорисовывается и само слово «народ» почти уходит из романа. В обращениях ораторов к «народу» Сергей теперь видит фальшь, пусть «эта пьяная толпа, окружающая трибуну, считает себя народом» (4; 267), но даже Людовик XVI отказывается называть народом тех, кто окружает Версаль: «...какой это народ?! Это парижская чернь... Не смешивайте ее с моим народом!» (4; 285).

Еще более сущность нового движения раскрывается на заседании клуба якобинцев, куда Рено проводит Сергея Горбатова. Даже «толпа» представляется теперь Сергею Горбатову совсем другой: «Если полупьяная, раздраженная толпа черни, кинувшаяся в Версаль, производила на Сергея впечатление звериного стада, то теперь ему казалось, что он находится в доме умалишенных. И он ясно видел, что умалишенные эти безнадежны, что нет никакой силы, способной заставить их очнуться» (4; 417).

В значительной степени пророческими являются слова Рено в финале романа, когда он, прощаясь с Сергеем

Горбатовым и Таней, определяет свою будущую судьбу, одновременно произнося приговор и своей деятельности. В этих словах вновь, как бы подводя итог повествованию, звучит тема преступления и наказания: «Наше наказание начинается, да, наказание, потому что мы хоть не совсем вольные, а все же преступники. Желая блага, мы оказались пособниками зла!.. Мечтатели, фантазеры, незнакомые с народом, мы начали наше дело во имя народа — и губим этот народ, пробудив к жизни его дикость, дав силу только плесени, только отребью человеческого общества...» (4; 454).

В «Вольности» Пушкина наказание для французского народа приходит только с воцарением на троне Наполеона. В романе Соловьева наказание следует непосредственно за преступлением, оно начинается сразу же после событий 5 октября 1789 г. (так названа единственная глава, привязанная к конкретной дате). С лозунгами революции, с мечтами о свободе и равенстве покончено, в революции произошел перелом, наступает эпоха диктатуры — эпоха реального наказания за совершенные во имя прекрасной цели злодеяния. Таков, по мнению автора, результат французской революции.

Устами Сергея Горбатова в романе подчеркивается отсутствие созидательных результатов французской революции: «Из такой ненависти ничего доброго никогда не выйдет» (4, 264). Однако для Соловьева не менее важно и другое: он предупреждает об опасности фанатической одержимости любой идеей. Преданность даже прекрасным благородным идеям Просвещения, ненависть к существующей несправедливости повлекли за собой беспощадную борьбу, превратив народ в зверя, одержимого бессмысленной жестокостью и злобой.

И. Б. Сазеева

Россия, независимый исследователь (Арзамас)

ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЙ БУНТ И НАСИЛИЕ

Проблема насилия в 30–50-е гг. XX в. была одной из самых насущных в экзистенциальной философии и литературе Франции. Этому способствовали многие факторы, в числе которых были и революционные движения первой трети XX в., и дальнейшая беспокойная история Европы, особое место в которой заняла война с нацизмом как воплощением насилия и над личностью, и над народами, и над европейскими идеалами в целом.

Левая интеллигенция чаще всего воспринимала насилие как один из закономерных способов революционной борьбы, тем более что большинство ее представителей были участниками Сопротивления. Стоит сказать, что в последние десятилетия эта позиция подвергается сомнению (в частности, по отношению к Ж. П. Сартру и М. Мерло-Понти, как пишет С. Л. Фокин в статье «Экзистенциализм – это коллаборационизм?»¹). По крайней мере, Ж. П. Сартр был философом, весьма далеким от политики, и что-то кроме его собственных построений и умозаключений его мало интересовало.

Участие Альбера Камю в Сопротивлении не вызывает сомнения ни у кого. Правда, в военных операциях он не принимал участия, поскольку был болен туберкулезом и ему отказали во вступлении в действующую армию. Однако Камю работал в качестве редактора и журналиста в подпольной газете «Комба» («Combat», «Борьба»). В газете под разными псевдонимами печатались сведения о боевых действиях. Камю использовал фальшивые удостоверения личности, чтобы не попасть в плен. Один из журналистов «Комба» Рене Лейно был

DOI: 10.31860/978-5-00166-483-3-122-133

¹ *Фокин С. Л.* Экзистенциализм – это коллаборационизм? // Новое литературное обозрение. 2002. № 55. URL: <http://noblit.ru/node/1040> (дата обращения: 01.03.2021).

схвачен и расстрелян¹. Отметим, что сам Камю не любил вспоминать о своем участии в Сопротивлении, поскольку оценивал его невысоко.

Именно в этой газете Камю опубликовал в 1943–1944 гг. четыре знаменитых «Письма к немецкому другу», посвященные Рене Лейно, в которых он демонстрирует поворот от взглядов, близких экзистенциализму, к традиционному европейскому гуманизму и впервые говорит о своем отношении к реальному насилию, необходимому для сопротивления немецкому нацизму. Он пишет о том, как гуманные представители европейской культуры вынуждены были применить насилие в своей борьбе за достижения этой самой культуры, определив сначала, на чьей стороне истина и отставив на время нормы европейской гуманистической морали, чтобы затем вернуться к ним. Камю выступает против национализма вымышленного «немецкого друга» от имени «свободных европейцев»².

Дальнейшее развитие темы насилия у Камю происходит в эссе «Бунтующий человек» (1951). В «Бунтующем человеке» он вводит понятие бунта, совершающегося во имя солидарности с угнетенными. Этот бунт может переходить в революцию, когда предаёт свои истоки, т. е. солидарность, и приходит к эскалации насилия. Однако автор считает, что может существовать и некий «простительный бунт», когда бунтующие ограничивают насилие. Они отрицают в своем угнетателе только действия, направленные против них, а не самого угнетателя как человека.

Итак, природа человека, т. е. его сущность, предшествующая существованию, для Камю – это солидарность. При этом солидарность понимается им не так, как другими авторами, которые рассматривают ее прежде всего как солидарность с близкими, с родом, сообществом и т. п. Для автора «Бунтующего человека» это солидарность с угнетенными, абсолютно неизвестными ему людьми. Поскольку Камю пытался строить мораль, близкую христианской, но не включающую понятие Бога (Камю называл себя антитеистом), солидарность с угнетенными становится для него эквивалентом христианского

¹ Руткевич А. М. Философия А. Камю // Камю А. Бунтующий человек. М., 1990. С. 11.

² Камю А. Бунтующий человек. С.102–118.

«возлюби ближнего своего», ибо этот ближний тоже далеко не всегда действительно близок тебе. Иисус призывал людей любого другого человека считать ближним, Камю призывает быть солидарным с любым человеком, которого угнетают. В каком-то смысле здесь можно усмотреть влияние Ницше, того, что С. Л. Франк называл «любовью к дальнему», имея в виду любовь философа к будущему сверхчеловеку.

Когда бунтующий человек начинает свое противостояние насилию, он чувствует эту солидарность и с теми, ради кого этот бунт возник, и со своими товарищами по борьбе. Камю формулирует свое знаменитое кредо, построенное по примеру картезианского *cogito*: «Я бунтую, следовательно, мы существуем»¹. Бунт против насилия образует, таким образом, некую общность, которая не существует долго, но члены которой связаны самым благородным порывом – искоренить все, что угнетает и унижает человека.

Одно из главных понятий морали Камю, связывающее во едино все составляющие ее ценности, – понятие меры, о котором скажем подробнее несколько позже. Роль меры, призванной ограничить тенденции к абсолютизации каждой из моральных ценностей в ущерб другим, в бунте выполняет солидарность с угнетенными, которую автор рассматривает как природу человека². Достоинство человека в своем самоутверждении может дойти до гордыни и унижения достоинства других; свобода и справедливость, призванные уравновешивать друг друга, могут своим чрезмерным развитием свести на нет одна другую. Поэтому сохранение истоков бунта, которые состоят в солидарности с угнетенными, может помочь, как считает автор, избежать чрезмерного развития отдельных ценностей и сохранить мораль как таковую.

Бунтовщик всегда должен помнить об истоках бунта, солидарности, иначе бунт приводит к эскалации насилия. Этот переход может произойти достаточно легко. Утверждение достоинства человека в борьбе против угрозы насилия или угнетения может допустить переход от «горизонтальной» трансценденции к «вертикальной». Этот процесс наблюдается при

¹ Там же. С. 134.

² Там же. С. 130.

переходе от простительного бунта, не предающего своих истоков, к бунту историческому, революции. Человек, начиная с борьбы против угнетения, отрицая Бога и прежний жестокий мир, приходит к стремлению занять место Бога, построить его царство на земле, устанавливая, в конечном счете, царство террора и узаконенного насилия¹.

Камю всегда интуитивно чувствовал подобную опасность, поэтому в его творчестве и присутствует понятие границы, предела, с одной стороны, и напряженного равновесия противоположностей – с другой. Эти две линии, развиваясь, приводят его к формированию понятия меры, о котором было сказано выше, в роли опосредующей ценности, гармонизирующей все остальные и не позволяющей им стать самодовлеющими, оторваться от человека. Мера в морали Камю занимает место абсолюта, она есть гарант ясности и скромности, к которым он всегда призывал, и которые всегда присутствовали в его произведениях. В качестве предела мера отсекает иллюзии, связанные с Богом, и сохраняет взаимодействующие противоположности, не позволяя одной из них разрастись и поглотить другую.

Понимание меры у Камю выражается в образах греческой мифологии и философии Гераклита. Он считал, что Гераклит открыл не только становление, но и предел всеобщей изменчивости. Мера, понимаемая в духе Гераклита, предполагает сохранение противоположностей, их взаимодействие и гармонию, которая есть внутренний источник развития всех процессов и явлений в мире. Ограничивая развитие противоположностей, стремящихся к абсолюту, мера гармонизирует их. Гармония эта проявляется в крайнем напряжении развитых до предела противоположностей, которые именно так уравнивают друг друга. Поэтому и простительный бунт, не предающий своих истоков, т. е. не забывающий о солидарности с угнетенными, держится на напряженном противостоянии всему, что угнетает людей. Это единство противоположностей, доведенных до своего высшего развития, выражается у Камю в образе натянутого лука Улисса, а также в понятии «полуден-

¹ Исторический бунт. См.: Камю А. Бунтующий человек. С. 310–315.

ная мысль», отражающем политические выводы из морали меры¹.

Мера как граница, предел выражается у Камю в образе Немезис (Немезиды), трактуемой не как богиня возмездия, а как богиня меры. Такое понимание, как отмечается в некоторых источниках, видимо, связано с культом Немезис в Смирне, где оно и практиковалось. В русскоязычной литературе это понимание, как наиболее раннее представление о характере Немезиды, было отражено в «Мифологическом словаре», изданном в 1961 г. в Ленинграде².

Мера для Камю оказывается ключевым понятием в проблеме бунта и насилия, насилия и общественной жизни. Человеческая жизнь в мире, лишенном Бога, становится единственной мерой противодействия насилию, поэтому революционные действия, всегда сопровождавшиеся насилием, ставят перед автором «Бунтующего человека» серьезную проблему, которую он разрешает достаточно спорным способом. В качестве героев «праведных», как он их называет, Камю изображает реально существовавших эсеров 1905 г., т. е. Каляева и его друзей (пьеса «Праведные» и глава «Разборчивые убийцы» в «Бунтующем человеке»)³.

По мнению автора «Бунтующего человека», все попытки революционных переворотов заканчивались невозможностью отказаться от насилия и даже его узаконением в том случае, когда законность насильственных методов признавалась революционерами с самого начала. Тем не менее, как полагает Камю, исключить полностью насилие из революционной борьбы за справедливость не удастся. Следовательно, лишь осознание самими революционерами незаконности своих методов и стремление искупить совершаемое ими насилие может как-то его оправдать. Здесь и выступают на первый план образы «разборчивых убийц»: «Единственная, но необоримая надежда бунта в предельных случаях воплощается в невинных убийцах»⁴.

¹ Там же. С. 347–350.

² *Ботвинник М. Н., Коган М. А., Рабинович М. Б., Селецкий Б. П.* Мифологический словарь. Л., 1961. С. 154.

³ *Камю А.* Бунтующий человек. С. 245–251.

⁴ Там же. С. 249.

Реальные прототипы Каляева и его друзей-эсеров автор «Бунтующего человека» в общем-то не принимает во внимание¹. Не особенно вдаваясь в реалии социально-политической обстановки в России начала века (что, собственно, и не входило в его задачи), Камю рисует таких «идеальных» революционеров, какие, на его взгляд, единственно возможны в наше время. Несомненно, реальные террористы вряд ли могут быть представлены как высокоморальные личности, поэтому сам факт изображения их как «единственной надежды бунта» говорит, видимо, о порочности самой идеи насильственной борьбы за справедливость. Хотя, с другой стороны, может ли насилие быть полностью исключено из этой борьбы, тоже очень большой вопрос.

Эти нигилисты-террористы не имели, по мнению автора, четкого представления, за что, ради каких святынь они погибают. Эти юноши, согласно его мысли, жили в мире всеобщего отрицания, и когда они шли на виселицу, «пытались преодолеть свои противоречия и обрести недостающие им ценности». Они жертвовали собой ради чего-то неведомого, о котором было известно только, что «необходимо, чтобы оно состоялось»². Это отсутствие четких идеалов у «праведных» революционеров тоже не представляется сильной стороной их образов.

Мотивация действий появляется у этих бунтовщиков в процессе их революционной деятельности. Они считали, что «сама их гибель была залогом воссоздания общества любви и справедливости». Оставаясь нигилистами до самой своей смерти, эсеры, как считает автор, все же смогли своей смертью утвердить некие ценности, «производя их на свет одной только верой в их появление». Утверждение опять же спорное. Солидарность, лежащую в истоках бунта, они ставят выше себя самих, утверждая ее, таким образом, как общечеловеческую ценность. Признавая необходимость насилия в революции и не цenia нисколько собственную жизнь, эти бунтовщики, тем не менее, были способны уважать чужую жизнь. Поэтому они да-

¹ Скорее всего, Камю пользовался здесь работами Н. И. Бердяева. См. подробнее: *Сазеева И. Б.* Н. А. Бердяев и А. Камю о русском нигилизме // Великий киевлянин Николай Бердяев. Киев, 2018. С. 154–171.

² *Камю А.* Бунтующий человек. С. 256.

леко не всегда шли на преступление. Общеизвестно, что Каляев отказался от покушения на великого князя Сергея из-за того, что в экипаже с ним ехали жена и дети. Камю так характеризует отношение бунтовщиков к насилию: «Убийство было для них неотвратимым, но и непростительным актом». Для того чтобы искупить причиняемое зло, они сами сознательно шли на смерть, и это было для них каким-то эквивалентом совершенного: «Одна жизнь представляла расплатой за другую, и обе эти жертвы служили залогом неких грядущих ценностей»¹. Таким образом, они, по мнению автора, как-то ограничивали эскалацию насилия. Здесь нет появившегося позже обезличивания убийства, «заочных» массовых гекатомб, когда виновник смерти людей сам не видит своих жертв.

Эти бунтовщики, как считает автор, имели силы держаться на уровне горизонтальной трансценденции, не отрываясь от конкретности человеческой природы, поскольку «верили в равноценность жизней и, таким образом, не ставили идею выше человеческой жизни, хотя убивали по идейным побуждениям. Строго говоря, они жили на высоте идеи, и в конце концов оправдывали ее, воплощая в собственной смерти»². Революционеры последующих поколений найдут их сентиментальными и поставят абстрактную идею будущей справедливости выше человеческой жизни.

Следует отметить, что «сентиментальность» революционеров 1905 г. обусловлена, скорее всего, тем, что они воспитаны были в обществе, не потерявшем еще всех ценностей. Именно христианская мораль, которая была привита им в детстве, и сохраняла в них какие-то остатки человечности.

Сомнительным представляется и то, что эсеры утверждали ценности, объединяющие всех людей. Хотя Камю считает, что их победа «заключалась в преодолении одиночества и отрицания»³, преодоление происходит здесь на уровне солидарности с товарищами, а не с жертвами. Эти юноши ценой самопожертвования доказывали ценность своей дружбы как особой формы человеческой солидарности. Однако они оставались замкнутыми в этой дружбе – к ним, несомненно, применимо широко

¹ Там же. С. 246–248.

² Там же. С. 249.

³ Там же. С. 249.

растиражированное ленинское выражение: «Страшно далеки они от народа». Жертвы, ради которых велась террористическая борьба, не понимали и не принимали ее, да и сами террористы порой забывали об этих жертвах. Поэтому заявление автора «Бунтующего человека» о том, что «Каляев и его братья восторжествовали над нигилизмом»¹ представляется сомнительным. Единственным судом для революционеров становится будущее, которое, как показала история, является сомнительным идеалом, поскольку применяемое ими насилие лишает это будущее того светлого характера, который придают ему романтики-террористы.

Несомненно, Камю создает мифологические образы революционеров, не предающих, по его мнению, истоков бунта. Здесь мы видим попытку представить в качестве меры насилия человека как такового, имеющего свою природу, которая проявляется, с одной стороны, как человеческое достоинство, а с другой – как солидарность с товарищами. Каляев еще не хочет унижить себя убийством невинных, и в то же время готов оплатить своей жизнью содеянное им зло. Солидарность революционеров выражается и в желании умереть вместе с товарищами, и в таких крайних мерах, как самоубийство в знак протеста против плохого обращения с каторжанами. Солидарность – исток и мера бунта, она же – мера насилия. Солидарность связывает революционеров, предполагая защиту достоинства себе подобных, и помогает каждому революционеру это достоинство обрести. И все же необходимо помнить, что «праведные» – это такие же мифологические образы, как символ «простительного бунта» Прометей. «Разборчивые убийцы» для автора «Бунтующего человека» – это, по-видимому, попытка сконструировать такое поведение в бунте, которое не позволяло бы убивать напрасно, не делало бы насилие массовым. По мнению Камю, эти бунтари не забывают о солидарности и об одновременной необходимости и непростительности убийства, то есть сохраняют меру бунта в обеих ее ипостасях².

И все-таки эсеры убивают, а их солидарность остается солидарностью касты и не выходит за ее пределы. Видимо, искать героев бунта среди революционеров не стоит. «Праведниче-

¹ Там же. С. 251.

² Там же. С. 251.

ство» эсеров – искусственный конструкт. Идеалисты-террористы террористами остаются, и поскольку террор в XX и XXI вв. – в том числе и индивидуальный, негосударственный, – причинил множество бед, видеть террористов в качестве идеала человечности, пусть и мифологизированного, представляется весьма проблематичным, как и сохранение меры как границы насилия. Логика революционных процессов, по-видимому, такова, что она с необходимостью порождает мифы о новых и новых врагах, о перманентности борьбы с ними – и в этом ее пафос и ее страшная романтика. Поэтому утеря меры насилия последующими поколениями революционеров – вещь скорее закономерная, чем случайная.

Еще один интересный момент, который редко рассматривается в русле тематики нашей статьи – это вопрос о природе человека не с позиций добра или зла, а с позиций виновности или невиновности. Виновности в чем? – можно спросить. В насилии, которое пронизывает все стороны общества. Здесь опять вернемся к понятию меры как равновесию противоположностей, не снимающих одна другую, а уравнивающих друг друга. Камю делает вывод о том, что человек сочетает в себе вину и невиновность. Только осознание такого равновесия может спасти его от исторических катаклизмов, поскольку утверждение тотальной невинности человека всегда оборачивается, в конце концов, признанием его полной виновности. «Бунт же, напротив, настаивает на относительной виновности человека»¹, – говорит автор «Бунтующего человека». Человек не виновен в насилии, творящемся в обществе, поскольку не он начал историю, но он и не невинен, поскольку он ее продолжает. В таком случае никто не имеет права претендовать на абсолютную невинность, а значит, не должен осуждать другого на смерть. Общество, допускающее такое осуждение, преступно. Речь идет о смертной казни как узаконенном государством насилии.

Камю выступает с резким протестом против ее применения в обществе. Эту проблему автор поднимает в многочисленных статьях и эссе, из которых наиболее значительны цикл статей

¹ Там же. С. 349.

«Ни жертвы, ни палачи»¹ и эссе «Размышления о гильотине»², написанные в послевоенный период.

Характеризуя обстановку послевоенной Европы, Камю полагает главной проблемой современного ему общества «...мир, где убийство является законным и где человеческая жизнь полагается ничтожной». При этом сами европейцы, по крайней мере, большинство из них, не хотят ни убивать, ни быть убитыми. Людей, отвечающих отрицательно на два вопроса: хотят ли они быть убитыми или подвергнуться насилию и хотят ли они сами убивать или подвергать кого-то насилию, – Камю называет «ни жертвами, ни палачами». По его мнению, это единственно правильная позиция гуманного человека в послевоенном европейском обществе³.

Следует отметить, что автор не питает иллюзий относительно возможностей полного искоренения насилия из общества: «такие люди, как я, хотели бы не такого мира, где не убивали бы вовсе (мы не так безумны!), но такого, где убийство не было бы узаконенным»⁴.

Такой мир представляется Камю «относительной утопией», противопоставляемой им абсолютной утопии, какой является представление о полностью безнасильственном мире. Абсолютная утопия, по-видимому, может быть соотнесена с полностью безнасильственным обществом, построение которого провозглашали своей целью коммунисты, губившие во имя этой идеи миллионы людей.

Следовательно, в представлении Камю об «относительной утопии» тоже соблюдается сохранение противоположностей: случайное убийство неизбежно будет существовать, но не должно быть убийства, одобряемого обществом. Здесь присутствует и понятие меры как предела: чтобы достичь состояния общества, отказавшегося от насилия, необходимо не заплатить за него слишком дорого. А поскольку безмерность узаконенного убийства приходит как результат безмерных требований

¹ Ni victimes ni bourreaux // Actuelles (Croniques 1944–19481). Paris, 1962. P. 141–149.

² Камю А. Размышления о гильотине // Иностранная литература. 1989. № 1. С. 229–237.

³ Ni victime, ni bourreaux. P. 145–146.

⁴ Ibid. P. 147.

тех, кто хочет всеобщей абсолютной справедливости, следует, по мнению Камю, требовать лишь разумного: спасти главное, поскольку все спасти нельзя. Результатом осознания такой задачи должно стать новое политическое мышление, которое повлекло бы за собой новый способ действия: «В общем, речь идет об определении условий скромного политического мышления, то есть освобожденного от всякого мессианизма и избавленного от ностальгии по раю земному»¹. Из сказанного следует, что общество, признавая природу человека как меру противодействия насилию, должно отказаться от осознанного, санкционированного, узаконенного убийства, совершаемого от имени всего общества, – каким является смертная казнь. Аргументы, приводимые Камю против смертной казни, общеизвестны. Во-первых, смертная казнь – такое же преступление, как и то, что совершает приговоренный. Во-вторых, страх смерти не останавливает преступников, которые в момент совершения насилия не думают о нем. В-третьих, назидательность смертной казни возможна лишь при ее публичности, что может разжигать садистские наклонности в обществе. Наконец, в-четвертых, смертная казнь может быть применена к невиновному. Чтобы сохранить принцип индивидуальной ответственности за содеянное, нужно заменить казнь лишением свободы, что, заметим, и было сделано в Европе².

Аргументы известные, принимаемые во внимание и заслуживающие уважения. Однако в тех случаях, когда речь идет о чудовищных преступлениях, повлекших за собой смерти тысяч невинных, эти аргументы как-то не хочется принимать во внимание. Поэтому будем считать, что вопрос о смертной казни – открытый, не имеющий однозначного решения, при всем уважении к гуманистической позиции уважаемого автора, которого при жизни называли «совестью Запада» и который ни разу не заставил усомниться в справедливости такого имени. Он применил свое понятие меры для анализа и революционного движения, и демократичного западного общества, и сделал определенные выводы, с которыми мы вправе соглашаться или нет.

¹ Ibid. P.150.

² Камю А. Размышления о гильотине. С. 229–237.

Выход в свет «Бунтующего человека» в 1951 г. сопровождался скандалом, в котором роль главного оппонента Камю играл его бывший соратник Ж. П. Сартр и его журнал «Тан модерн». Для Сартра насилие в общественной жизни, особенно в революционном движении, было обыденным явлением, а критика Камю революционного движения и советского тоталитаризма – абсолютно неприемлемой. На защиту «Бунтующего человека» встает, как это ни странно на первый взгляд, Ж. Батай, философ, который, казалось бы, очень далек от взглядов Камю, но друживший с ним и уважавший его интеллектуальные поиски¹.

Можно считать позицию автора «Бунтующего человека» утопичной. Таковой она, видимо, и является. Однако движение к безнасильственному миру для человечества необходимо. Альтернативы попросту не существует. И Альбер Камю сделал шаг по пути к обоснованию такого общества, который заслуживает рассмотрения и уважения.

¹ См. об этом подробнее: *Гальцова Е. Д.* Жорж Батай в полемике вокруг «Бунтующего человека»: От критики «морали несчастья» к интеллектуальной солидарности с бунтом Альбера Камю // Вестник ун-та росс. Академии образования. 2015. № 3. С. 20–26.

В. Л. Гайдук
*Россия, Государственный музей
изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва*

НЕНАВИСТЬ (?) К СОВЕТСКОМУ, ИЛИ КАК ХУДОЖНИКИ ЛЕНИНА СЪЕЛИ

*Я уже позабуду едва ли,
Будет сниться и ночью, и днем,
Как вы Ленина четвертовали,
Насыщая желудок вождем.
Иван Савельев*

События 1990-х гг. в России и бывших советских республиках поставили под вопрос еще недавно незыблемые авторитеты и идеалы. Ряд выставок и художественных акций были направлены на переосмысление советского прошлого. В 1990-е гг. можно было встретить весь спектр чувств по отношению к советскому: от любви до ненависти и от ностальгии до равнодушия. Советские знаки и символы подвергались восхвалению, трансформации, обесцениванию, забвению. Безусловно, главным символом советской эпохи стала фигура Ленина, при этом фигура не только метафизическая, но и вполне материальная – тело Ленина в Мавзолее.



Торт-Рейхстаг. Акция «Два приношения: горькое и сладкое», Таганрог, 1995 г. (Из личного архива Юрия Шабельникова)

30 марта 1998 г. художники Юрий Фесенко и Юрий Шабельников пригласили московскую публику в галерею «Дар» для «совместного поедания торта». Художественная акция могла бы остаться незамеченной и не получить столь широкой огласки в прессе и на телевидении, если бы не одно очень важное обстоятельство, а именно – торт, «изображающий в натуральную величину лежащее в “Мавзолее” тело Ленина, украшенное цветами из крема»¹.

Перформативная часть акции начиналась со сбора гостей. Приглашения художникам, кураторам, чиновникам, журналистам были разосланы заранее. В них уже было оговорено, что центром экспозиции станет торт, изображающий Ленина в натуральную величину. Торт был расположен на белом столепостаменте, который был отгорожен от публики. Возле торта стояли два официанта – своеобразный почетный караул. Архитектонику выставочного пространства дополняли ковры с видами Красной площади и Кремля, которые были выполнены Юрием Фесенко.



Фотография акции «Мавзолей. Ритуальная модель», фотограф А. Забрин, Москва, 1998 (Из личного архива Юрия Шабельникова)

¹ Приглашительный билет с пресс-релизом выставки-акции Ю. Шабельникова и Ю. Фесенко «Мавзолей. Ритуальная модель» // НА ГЦИ. Ф. 6. Оп. 96. Д. 26. Л. 1.

После сбора гостей два официанта приступили к нарезанию торта. Первые куски торта достались самым нетерпеливым участникам акции – детям. Этот факт вызывал и вызывает бурю возмущения до сих пор. Некоторые помимо издевательства над детской психикой считывают образ «Ленина и детей», столь популярный в советской живописи и литературе. Судя по видеодокументации акции, которая была сделана Юлией Овчинниковой, публику не столько интересовало поедание торта, сколько желание получить «сердце» Ленина¹. В конечном счете, поедание «сердца» и «головья» осталось за кадром, поэтому сказать, кому именно достались эти куски торта сложно. По воспоминаниям Юрия Шабельникова гости съели весь торт целиком. Правда, желающих было так много, что образовалась очередь к «телу вождя», совсем как в настоящем Мавзолее².

В многочисленных интервью владелец галереи «Дар» Сергей Тарабаров указывает, что перед проведением акции он консультировался «с самыми разными людьми, главными редакторами СМИ, историками, философами и даже двумя священниками»³. Никто не увидел в акции ничего предосудительного, некоторые специалисты вспомнили о мексиканском Дне мертвых, где по традиции из теста делают фигурки родственников, а потом съедают. Еще вспомнили рассказ о колбасе, которая была выпущена к пятидесятилетию Октябрьской революции, где в центре шпиком был выложен образ Ленина. На проверку оказалось, что этот факт бытовал в 1970-е гг. как один из анекдотов, посвященных грядущему Ленинскому юбилею⁴. Вспомнили также о сахарных бюстах и портретах Ленина, которые с определенной периодичностью выпускались сахарными заводами СССР. Правда, делались такие объекты не

¹ Фесенко Ю., Шабельников Ю. Мавзолей. Ритуальная модель (Документация акции, съемка Ю. Овчинниковой) // RAAN (Сеть архивов российского искусства). [Эл. ресурс], URL: <https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/V4906> (дата обращения: 20.02.2021)

² Из личной беседы с Юрием Шабельниковым. Архив автора.

³ Молостнова Д. Ленина сожрали, небоскребы снесли (беседа с С. Тарабаровым) // НА ГЦСИ. Ф. 1. Оп. 3. Д. 12

⁴ Мельниченко М. Советский анекдот: Указатель сюжетов. М., 2014. С. 179.

в гастрономических целях, а скорее в художественных, многие из них сохранились до сих пор¹.

Помимо главного смыслового центра акции – образа Ленина, в акции присутствовали дополнительные маркеры советскости. В первую очередь, это ковры, которые были развешаны на стенах. Ковры являлись важным атрибутом советской материальной культуры. Они были не только элементом декора, но также желанным подарком, который трудно было «достать», или наградой за добросовестный многолетний труд. Особой смысловой нагрузкой обладала красная кремлевская дорожка – символ торжественного мероприятия, на котором зачастую присутствовали представители власти.



Фотография акции «Мавзолей. Ритуальная модель»,
фотограф А. Забрин, Москва, 1998 (Из личного архива
Юрия Шабельникова)

¹ Голова Ленина, тарелка Гитлера, седло Сталина: фоторепортаж из кабинета главного редактора «МК». URL: <https://radiportal.ru/articles/14494/golova-lenina-tarelka-gitlera-sedlo-stalina-fotoreportazh-iz-kabineta-glavnogo-redaktora-mk> (дата обращения: 12.04.2021); Портрет В. И. Ленина. Сахарный завод г. Джамбула. 1980 г. URL: <https://catalog.shm.ru/entity/ОБЪЕКТ/2953914?query=сахарный&index=3> (дата обращения: 12.04.2021).

Ковровые дорожки для акции были сделаны художником Юрием Фесенко. Необходимо отметить, что в творчестве Юрия Фесенко ковры являются центральным элементом. Ковры используются художником как основа для репрезентации исторического прошлого: либо присутствующего – в этом случае рисунок наносится на ковер, либо отсутствующего – на ковре выжигается необходимый силуэт. В случае с «Мавзолеем» рисунок был нанесен на поверхность ковра, так чтобы у зрителей складывалось впечатление, что они находятся непосредственно на Красной площади.



Юрий Шабельников и Юрий Фесенко.
Акция «Мавзолей. Ритуальная модель»,
фотограф А. Забрин, 1998 (ГМИИ им. А.С. Пушкина)

Хотя ковры и были одним из смыслообразующих элементов акции, особого ажиотажа среди публики они не вызвали, все внимание было приковано к тарту. Конечно, нужно сказать, что торт и сам по себе был важным элементом советской гастрономической культуры. В одном из интервью Сергей Тарабаров предлагал видеть в акции прежде всего первоначальный гастрономический смысл: «Торт для советского человека

всегда праздник!»¹. Исследователь советской культуры Юкка Гронов считал, что торт был одним из признаков «демократической роскоши» – специфической советской культуры потребления². Торт также как и ковер символизировали собой достаток и благополучие, к которому стремился рядовой советский гражданин.

Торт в привычной нам гастрономической культуре является финалом любой трапезы – это десерт, который подают к чаю. Обычно после десерта застолье заканчивается. Советская эпоха, по мысли Юрий Шабельникова, также должна закончиться вместе с Лениным в виде торта. Кроме того, художник отмечает сходство украшений для торта (знаменитых «кремовых розочек») и похоронных венков³. В поедании торта в этом случае проступает метафора ритуала захоронения.

Тело Ленина было не первым тортом, который придумал и сделал Юрий Шабельников. В 1995 г. вместе с Александром Кисляковым он организовал в Таганроге выставку: «Два приношения: горькое и сладкое». В центре экспозиции находился большой торт в виде Рейхстага, стены помещения были заставлены полками, на которых стояли граненые стаканы с водкой, накрытые куском черного хлеба⁴. «Если война – чудовищная кровавая трапеза, то Победа подается на сладкое, к которому примешивается горький вкус потерь»⁵, – было указано в экспликации. Идея выставки, а также торт пришлось зрителям по вкусу в прямом и переносном смысле. А вот акция «Мавзолей» вызвала в прессе и на телевидении бурю эмоций.

На телеканале НТВ был показан специальный репортаж об акции, реакции вышли в газетах «Советская Россия», «Среда», «Московский комсомолец», «Известия», «Новое время», а также

¹ *Молостнова Д.* Ленина сожрали, небоскребы снесли (беседа с С. Тарабаровым) // НА ГПСИ. Ф. 1. Оп. 3. Д. 12

² *Gronow J.* Caviar with Champagne. Oxford; New York, 2003. P.43.

³ Из личной беседы с Юрием Шабельниковым. Архив автора.

⁴ Дню победы посвящается. «Два приношения. Горькое и сладкое». URL:

<https://www.youtube.com/watch?v=XnQ6qftcTQI&list=PLxR52Uvw5mHChzwy2aODwSY01kHrOzsjo&index=40> (дата обращения: 12.04.2021).

⁵ *Бражкина А.* Сладкое и горькое приношение победителям // НА ГПСИ. Ф.6. Оп. 96. Д. 10.

«The New York Times», «El Mundo»¹ и др. Отечественная пресса обвинила организаторов акции в каннибализме и в попрании христианских ценностей. Закономерно, что наибольшую критику акция получила со стороны журналистов из коммунистической «Советской России». Любопытно другое – журналисты именно этой газеты активно обвиняли организаторов акции в «глумлении над одним из основных христианских обрядов – Таинством Евхаристии»². Многие авторы увидели в акции не отсылку к христианству, а элементы архаических обрядов: «обряд совместного поедания тела предка-тотема, воплощенного в убитом звере <...>, или человеке»³.

Конечно, практически у любого образованного зрителя возникали ассоциации с евхаристией, ведь гостям помимо торта было предложено красное вино. Даже сами художники говорили о причащении: «Рано или поздно тело вождя из мавзолея уберут, и народ останется без Ильича. Съев же кусочек Ленина, каждый получит как бы последнее причастие, и крылатые слова поэта Льва Ошанина “Ленин в тебе и во мне” станут реальностью»⁴. Несмотря на это, Юрий Шабельников настаивает, что в акции был важен не столько культурный и/или религиозный подтекст, сколько та политическая ситуация, при которой снова стали обсуждать захоронение тела Ленина. А вот Сергей Тарабаров мыслил и вовсе прозаически, в одном из интервью он вспоминал: «мы создали художественную ситуацию, при которой каждый ее участник мог попробовать “выдавить из себя Ленина”»⁵.

В любом случае, Ленин, а вместе с ним и все советское, мыслились как некая уходящая эпоха, которую нужно помнить, что и предлагалось сделать гостям при помощи торта и

¹ Вырезки из газет и журналов со статьями об акции хранятся: НА ГЦСИ. Ф. 6. Оп. 96. Д. 34–43.

² *Тюрина Г.* Сатанинский «Дар» (Советская Россия) // НА ГЦСИ. Ф. 6. Оп. 96. Д. 34.

³ *Колдобская М.* Мумия на сладкое (Новое время) // НА ГЦСИ. Ф. 6. Оп. 96. Д. 43.

⁴ *Тюрина Г.* Сатанинский «Дар» (Советская Россия) // НА ГЦСИ. Ф. 6. Оп. 96. Д. 34.

⁵ *Молостнова Д.* Ленина сожрали, небоскребы снесли (беседа с С. Тарабаровым) // НА ГЦСИ. Ф. 1. Оп. 3. Д. 12.

вина, а затем торжественно похоронить, т. е. предать забвению. Действительно, одной из форм забвения, согласно терминологии Алейды Ассман, является нейтрализация или же понижение значимости образа¹. Превращение Ленина в торт было одной из форм маргинализации образа вождя, надо сказать, что это была далеко не первая и отнюдь не последняя подобная попытка, предпринятая деятелями современного искусства.

В современном искусстве можно выделить две основные тенденции изображения Ленина. В первом случае художники используют знакомые всем визуальные воплощения Ленина, которые они переосмысливают или же контекстуализируют особым образом. Во втором случае художники создают собственные визуальные и/или виртуальные образы вождя мировой революции. Первая традиция, безусловно, была продиктована соц-артом. Даже кулинарный перформанс по своей сути также отсылает нас к классикам соц-арта Комару и Меламиду, которые в 1975 г. нажарили котлет из пропущенной через мясорубку газеты «Правда»².

Почему же среди бесчисленных изображений Ленина, Шабельников выбирает именно тело Ленина в Мавзолее? Конечно, вопрос о предании тела Ленина земле не решен до сих пор. Осенью 2020 г. состоялся очередной виток дискуссии о захоронении Ленина и возможной дальнейшей судьбе мавзолея³. В 1997–1998 гг. Б. Н. Ельцин настаивал на необходимости захоронения Ленина, бывший глава МВД Сергей Степашин в одном из интервью вспоминал, что его даже спецрейсом вызвали

¹ Ассман А. Забвение истории – одержимость историей. М., 2019. С. 86.

² Деготь Е. Русское искусство XX в. М., 2009. С. 178.

³ См. например: Мельников А. Подтверждаются намерения похоронить Ленина к 100-летию смерти главного революционера всех времен // Независимая газета. 12.09.2020. [Эл. ресурс], URL: https://www.ng.ru/moscow/2020-09-12/100_200912lenin.html (дата обращения: 30.06.2021); Опрос показал отношение россиян к идее захоронения Ленина // Москва24. 17.09.2020. URL: <https://www.m24.ru/news/obshchestvo/17092020/133464> (дата обращения: 30.06.2021); В РПЦ назвали условие для захоронения Ленина // Lenta.ru 3.10.2020. URL: <https://lenta.ru/news/2020/10/03/len/> (дата обращения: 30.06.2021).

из Лондона для обеспечения порядка во время предполагаемого сноса мавзолея¹. Именно поэтому, перефразируя известную строчку Маяковского, рядовой гражданин 1990-х гг. «говорил Ленин, подразумевал мавзолей». Мавзолей для многих граждан оставался единственным воплощенным символом советской эпохи. Алейда Ассман пишет об этой ситуации так: «Памятники переместились в парк отслуживших свое монументов, музеи закрылись, но тело Ленина осталось неприкосновенным»².



Фотография акции «Мавзолей. Ритуальная модель», фотограф А. Забрин, Москва, 1998 (ГМИИ им. А. С. Пушкина)

Хотя Сергей Тарабаров утверждал, что «мы этой акцией сломали спекуляции вокруг Ленина. <...> После нашего торта Ленина как политической фигуры больше нет. Он стал базисным культурным знаком, как шоколадный зайчик или

¹ Рудаков В. Век революций (интервью с С. Степашиным). URL: <https://историк.рф/journal/28/vek-revolyuitsij-1a.html> (дата обращения: 12.04.2021).

² Ассман А. Забвение истории – одержимость историей. М., 2019. С. 86.

Дед Мороз»¹, на самом деле этого не произошло, да и произойти не могло. Связано это было в первую очередь с тем, что тело Ленина, по мысли Алексея Юрчака, являлось «субъектом, занимавшим положение политического суверена в течение всей советской истории после 1920-х гг.»² Советские политические лидеры сменялись, но Ленин оставался фигурой неприкосновенной и сакральной, не только для политических деятелей, но и для рядовых граждан.

Таким образом, получается, что массовое недовольство вызвал не сам образ Ленина, а его конкретное воплощение – тело Ленина, лежащее в мавзолее. Именно этот образ в общественном сознании ассоциировался со всем советским периодом истории России, со всеми взлетами и падениями советской системы. В общественной памяти акция «Мавзолей. Ритуальная модель» стала актом каннибализма и проявлением тотальной ненависти к СССР. Любопытно, что в результате, акция привела к совершенно неожиданному результату. Во-первых, сама акция систематически входит в рейтинги «Топ-10 Ленин в искусстве», «Лучшие образы Ленина в искусстве» и др.³ Во-вторых, образ Ленина-торта, несмотря на все коннотации, о которых говорилось выше, подарил вождю мировой революции еще одну жизнь, теперь уже в виде одного из символов эпохи «лихих 1990-х», которые можно за что-то ненавидеть, а за что-то любить.

¹ Колдобская М. Мумия на сладкое (Новое время) // НА ГЦСИ. Ф.6. Оп. 96. Д. 43.

² Юрчак А. Нетленность формы. Ленинизм и материальность мавзольного тела // Неприкосновенный запас. 2013. № 3(89). С. 278.

³ Алленова Е., Кравцова М., Мак И., Сохарева Т. Топ-10 Лениных в искусстве [Эл. ресурс], URL: <https://artguide.com/posts/1732> (дата обращения: 12.04.2021); Кривотулова К. Ленин и мемы. URL: <https://lenta.ru/articles/2016/04/22/lenin146/> (дата обращения: 12.04.2021); Новикова А. Ленин-гриб, Ленин-торт и Ленин-кока-кола. URL: <https://knife.media/curly-mushroom-lenin/> (дата обращения: 12.04.2021); Овчинников Н., Сухагузов М., Михайлов Е. От Летова до Пелевина: как Ленина изображали в фильмах, песнях, книгах и картинах. URL: <https://daily.afisha.ru/brain/15318-ot-pelevina-dopolloka-kak-lenina-izobrazhali-v-filmah-pesnyah-knigah-i-kartinah/> (дата обращения: 12.04.2021).

Э. Тышковска-Каспшак
Польша, Вроцлавский университет

ЖЕСТОКОСТЬ КАК МЕТАФОРА АБСУРДА БЫТИЯ В ПОЭЗИИ ОЛЕГА ГРИГОРЬЕВА

Легендарный поэт ленинградского андерграунда Олег Григорьев (1943–1992) при жизни не обрел ни широкой известности среди читателей, ни признания у литературных критиков. Создавая оригинальную поэзию вне советского «официоза», он одновременно не был связан и со «второй культурой»¹. М. Яснов — составитель сборников произведений Григорьева и исследователь его творчества — заметил: «С самого начала Олег не умел и не хотел идти в ногу со всеми — ни в жизни, ни в творчестве. В унисон не получалось. Получалось по-своему»².

Григорьев дождался публикаций только своих детских книг³ и нескольких «взрослых» стихотворений, вышедших в самиздатовских газетах и журналах⁴. Только после его смерти начали появляться как сборники его поэзии⁵, так и работы, посвященные творчеству поэта. Исследователи рассматривали

DOI: 10.31860/978-5-00166-483-3-144-155

¹ Шубинский В. Леонид Аронзон // История ленинградской неподцензурной литературы: 1950–1980-е годы. СПб., 2000. С. 86.

² Яснов М. Д. Человек зоны. Олег Григорьев // Яснов М. Д. Путешествие в Чудетство. Книга о детях, детской поэзии и детских поэтах. СПб., 2014. С. 138.

³ «Чудаки» 1971, «Витамин роста» 1980, «Говорящий ворон» 1989.

⁴ См. например: «Сумерки» (1989, № 5), «Соло» (1991, № 6), журнал «Искусство Ленинграда» (1990, № 1), газета «Смена» (31.08.1991).

⁵ Григорьев О. Е. Двустипшия, четверостишия и многостипшия. СПб., 1993; Григорьев, О. Е. Стихи. Рисунки / Сост. и авт. вступ. ст. М. Яснов, авт. заключ. ст. В. Шубинский. СПб., 1993; Григорьев О. Е. Вся жизнь: Стихи / Сост. и послесл. М. Яснов. СПб. 1994; Григорьев О. Е. Птица в клетке. Стихи и проза. / Сост., вступ. ст. М. Д. Яснов. СПб., 1997; Григорьев, О. Е. Косая линия. СПб., 2003; Григорьев О. Е. Хулиганские стихи / Сост. М. Яснов. СПб., 2005; Григорьев, О. Е. Винохранитель: стихотворения / Сост., послесл. и материалы к коммент. М. Д. Яснов. СПб., 2008.

его место на карте современной литературы¹, корни его поэзии, увязывая его творчество с наследием Д. Хармса² или поэтов «Лианозова»³, обсуждали связи с фольклором⁴, черный юмор⁵, примитивистскую поэтику⁶. Наследие Григорьева дождалось и всестороннего анализа в статьях М. Яснова⁷, и единственной на это время монографии, опубликованной Е. Хворостьяновой⁸.

¹ См. например: *Юрьев О. А.* Выходящий // *Грани.* 1992. № 165. С. 296–299; *Яснов М. Д.* Олег Григорьев: «Я и ты — боль злобытия» // Григорьев О. Е. *Вся жизнь: Стихи / Сост. и послесл. М. Яснов.* СПб., 1994; *Береговская Э. М.* Поэт эпохи безвременья Олег Григорьев (Опыт лингвистического портрета) // *Русистика сегодня.* 1996. № 1. С. 72–87.

² См. например: *Юрьев О.* Указ. соч. С. 298–299; *Лекманов О. А.* Олег Григорьев и ОБЭРИУ: К постановке проблемы // *Поэтика исканий, или Поиск поэтики: материалы междунар. конф.-фестиваля «Поэт. яз. рубежа XX–XXI вв. и соврем. лит. стратегии»* (Москва, 16–19 мая 2003 г.) / Сост. Н. А. Фатеева. М., 2004. С. 58–61; *Козлова С. М., Куляпин А. А.* Отцы и дети в мире «черного юмора»: Д. Хармс и О. Григорьев // *Художественное произведение: структура, дискурс, медиа: коллективная монография, посвященная 75-летию профессора С. М. Козловой.* Барнаул, 2016. С. 293–309.

³ См. например: *Леухина А. В.* Литературный примитивизм: эстетика и поэтика. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Самара, 2010.

⁴ См. напр.: *Бахтин В.* Олег Григорьев и народная песня // *Звезда.* 1998. № 6. С. 220–224; *Белоусов А. Ф.* Фольклорная судьба «электрика Петрова» // *Studia metrica et poetica: Памяти П. А. Руднева.* СПб., 1999. С. 303–308.

⁵ *Житенев А. А.* Эстетика и поэтика черного юмора: лирика О. Григорьева // *Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика.* Воронеж, 2009. № 1. С. 39–42.

⁶ См. например: *Береговская Э. М.* Указ. соч. С. 72–87; *Леухина А. В.* 1) Олег Григорьев: поэтика примитивизма // *Материалы докладов XIV Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов».* М., 2007; 2) *Литературный примитивизм.* Указ. соч.

⁷ *Яснов М. Д.* 1) Олег Григорьев: «Я и ты — боль злобытия». Указ. соч. С. 279–290; 2) *Вослед уходящей эпохе* // Григорьев О. Е. *Птица в клетке. Стихи и проза.* СПб., 1997. С. 7–9.

⁸ *Хворостьянова Е. В.* *Поэтика Олега Григорьева.* СПб., 2002.

Настоящая статья посвящена мотивам жестокости и насилия в поэзии Олега Григорьева. Эта тема затрагивалась в некоторых исследованиях только вскользь, и лишь Н. Лейдерман и М. Липовецкий в учебнике по современной русской литературе мотив агрессии выдвинули в качестве главного в творчестве поэта¹.

Некоторые произведения Григорьева основываются на сценах или микросюжетах, содержащих акты насилия и действия, зачастую ведущие к смерти героя. Сюжеты стихотворений представляют пессимистичный образ человеческой жизни и окружающей реальности. Отдельные литературоведы связывают безнадежность художественного мира поэта с его биографией, например, А. А. Крестинский поэзию Григорьева определяет как «художественный репортаж с самого дна», где поэт выступает «не в роли командированного на дно, а в естественной роли обитателя этого дна»². В свою очередь, М. Золотоносов утверждает, что Григорьев подражает Хармсу и «для того, чтобы внутренне оправдать, заново пережить чужие формы, поэт ввергает себя в “антиповедения” (запой, тюрьма, дебош)»³. Несмотря на противоположные векторы указанных исследователями действий, отождествление лирического героя с самим автором кажется неправомерным, поэтому в дальнейшем мы не будем ссылаться на факты из жизни поэта⁴, а попытаемся доказать, что насилие, агрессия, смерть, сопутствующие лирическому герою Григорьева в различных жизненных

¹ Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература. 1950–1990-годы: В 2 т. Т. 1. 1953–1968, М., 2005. С. 393–396.

² Крестинский А. А. Русские Алкоголи // Невское время. 1993. 21 декабря. С. 3.

³ Золотоносов М. Последний невинный гопник // Московские новости. 1997. 20–27 июля. С. 21.

⁴ Информацию о жизни Григорьева можно найти в воспоминаниях о поэте, напр.: Сапгир Г. Олег Григорьев // Сапгир об авторах и группах. URL: <https://rvb.ru/np/publication/sapgir1.htm> (дата обращения: 30.07.2020); Битов А. Олег Григорьев // Соло. 1991. № 6. С. 43; Нецаев В. Памяти поэта Олега Григорьева // Русская мысль. 1992. 22 мая. № 3930. С. 16; Яснов М. Д. Бомж с Парнаса // Русская виза. 1993. № 1. С. 25–26; Бондаренко В. По адским кругам Олега Григорьева // Литературная Россия. 2005. 22.07. № 29. С. 1, 8–9; Ковалевская О. Т. Ковчег для одного: Олег Григорьев, которого мы не знаем. СПб., 2012.

ситуациях, изображают враждебный, непонятный и отталкивающий мир, в котором приходится жить человеку. Как заметили Лейдерман и Липовецкий, «у Григорьева гиперболизированная жестокость становится сюжетным эквивалентом мира как хаоса»¹.

Такое представление человека в мире сходно с экзистенциалистской мыслью об ограниченности человеческого бытия и абсурде, возникающем на стыке я — другой, человек — мир. Реакцией человека на неблагоприятный, даже ненавистнический мир является отчаяние. С. Кьеркегор утверждал, что именно отчаяние, а не удивление, как предполагали древние мыслители, является источником философии². Это замечание поддержал Л. Шестов, заявляя, что настоящая философия рождается в трагической ситуации отчаяния³. Осознание трагизма человеческого существования и потеря иллюзий однозначны с постижением абсурда бытия, что подчеркивал Ф. Ницше⁴. Абсурд для немецкого философа, как и для Шестова, является реакцией на ситуацию отчуждения индивида, связанную с кризисом — резким расхождением между человеком и условиями его жизни⁵.

Такое понимание ситуации человека в мире стало началом развития в XX столетии экзистенциалистской мысли. В стихотворениях Григорьева можно заметить отголоски философии М. Хайдеггера, особенно экзистенциалов «бытие-к-смерти» и «бытие-в-мире», мысли А. Камю об абсурде, рождающемся на стыке человеческий ум — окружающий его мир, замечаний Ж.-П. Сартра об отношениях я — другой, которые ограничивают свободу индивида, и особенно теорий К. Ясперса о пограничных ситуациях и коммуникации человек — мир.

¹ Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Указ. соч. С. 394.

² Шестов Л. Кьеркегард – религиозный философ // Кьеркегор С. Наслаждение и долг / Перев. П. Ганзен. Ростов, 1998. С. 390.

³ Там же.

⁴ Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки / Перев. Г. М. Рачинский, 2012. С. 120–123.

⁵ Шестов Л. Достоевский и Ницше (философия трагедии) URL: https://royallib.com/read/shestov_lev/dostoevskiy_i_nitsshe.html#0L (дата обращения: 15.07.2020).

В настоящей статье попытаемся дать интерпретацию мотивов насилия в поэзии Григорьева с учетом мысли Ясперса. Мы не ставим себе цель доказать, что поэт сознательно черпал из работ немецкого философа, а полагаем показать сходство многих образов Григорьева с экзистенциалистской концепцией человека в мире. В своих рассуждениях мы не будем стремиться найти интенцию автора, а стихотворения поэта будем рассматривать как систему смыслов.

Абсурдистская восприимчивость, экзистенциалистское мировоззрение связаны не только с XX в., поскольку этот тип сознания появлялся в литературе всех времен¹. В центре интересов писателей всегда стоял человек и смысл его жизни, место в мире, возможности примирения с окружением. Однако во второй половине прошлого столетия потеря прежних ценностей привела к осознанию трагизма бытия, одиночества человека в мире, кажущимся ему враждебным и непонятым, ощущению хаоса в построении мира и в своей жизни, что особенно четко отразилось на произведениях неофициальной культуры. Как заметил С. Савицкий: «Экзистенциалистские идеи разделяли многие представители неофициальной культуры 1960–1980-х. “Абсурдность” не была достоянием исключительно театральной среды»².

В стихотворениях Григорьева акты насилия вызывают недоумение, отвращение, возмущение. Поскольку эти действия случаются и без причины, и без осуждения или наказания, они кажутся совершенно безобразными. Красота, безобразие, комизм, трагизм — это категории, отражающие взаимоотношения человека с миром. В XX в. искусство часто обращается к безобразному, что свидетельствует о нарушении гармонии, хаосе в мире³. Немецкий искусствовед К. Фидлер обратил внимание на то, что место прекрасного в эстетике занимает безобразное, болезненное, жестокое, низменное, омерзительное, от-

¹ Заманская В. В. Русская литература первой трети XX века: проблема экзистенциального сознания. Екатеринбург, 1996. С. 8.

² Савицкий С. Андерграунд. История и мифы ленинградской неофициальной литературы. М., 2002. С. 141.

³ Шипицына А. А. Безобразное как основа комического // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2012. Т. 13. № 3. С. 176–184.

талкивающее, ужасное, шокирующее¹. Ужасающие образы в искусстве зачастую выражают беспомощность человека перед окружающим миром.

Необоснованное насилие можно воспринимать в контексте взглядов Ясперса на коммуникацию. Как утверждал философ, человека можно рассматривать в разных плоскостях: как реальное эмпирическое бытие, как универсальное сознание, как духа и как экзистенцию. В первом случае — как эмпирическое бытие — он озабоченный, тревожный и подлежит законам природы; как универсальное сознание — он руководствуется логикой и интеллектом; как дух — старается свое бытие согласовать с существующими в общественной системе идеями, которые придают бытию содержание и определяют вектор действий. В этих трех степенях нашего бытия мы остаемся в отношениях с самим собой и с окружающим миром. В свою очередь, экзистенция означает отношение человека к тому бытию, которое никогда не становится миром, но объявляется с помощью бытия в мире. Это трансценденция, не существующая самостоятельно, а отсылающая к чему-то вне себя, например, к бытию мира².

Поскольку человек существует в нескольких взаимопроникающих измерениях, можно выделить разные виды коммуникации. Эмпирическое бытие *Dasein* увязано с бытием человека в мире, и в связи с этим его коммуникация обращена на отношения, позволяющие выживать. Связь сознания с миром — это научные знания, где важна сама информация, а не особенности индивида. В свою очередь, дух общается посредством произведений, например, музыки, живописи³.

В поэзии Олега Григорьева действия героев часто направлены против другого. Насилие, агрессия проявляются в ситуациях, связанных с удовлетворением нужд человека, который

¹ По: Кисельникова Е. Прекрасное и безобразное. Смещение акцентов. URL:

http://taby27.ru/studentam_aspirantam/philos_design/referaty_philos_design/aesthetika_design/%20%20.%20596.html (дата обращения: 25.07.2020). Замечание относится к искусству второй половины XIX в.

² *Jaspers K. Rozum i egzystencja* / Перев. С. Piecuch // *Jaspers K. Rozum i egzystencja. Nietzsche a chrześcijaństwo*. Warszawa, 1991. С. 83–84.

³ Там же. С. 84.

осознает свою отличность и другой представляется ему предметом, средством достижения цели. Поэт не рассматривает этические нормы поведения героя, а лишь объективно констатирует факты, например:

Дверь мы ломали-ломали,
Насилу выломали.
Мы Олю скрутили, мы Олю связали —
Насилу ее изнасиловали¹.

Токарь Ложкин шел по дорожке.
Видит, в кустах плачет мальчик маленький.
— Что ты плачешь? — спросил его Ложкин.
— Меня изнасиловал какой-то дяденька.
— А что же ты, мальчик, молчал?
Кричал бы громче, народ бы собрался.
— А я и так все кричал,
да у меня голос вчера сорвался.
— Значит, ты не можешь громко кричать? —
Спросил Ложкин, поглаживая его по коже.
— Нет, — сказал мальчик. — я не могу кричать.
Ложкин повалил и изнасиловал его тоже (132).

Здесь другой не служит средством для приобретения благ, а становится объектом конкуренции или лишним предметом. Насилие по отношению к другому — это непонимание, равнодушие. Оно не имеет основания в отношениях между героями, а присуще коммуникации как ее имманентное свойство: «Поставил жене синяк — / Без всякого повода — просто так!» (181); «Соседку пнул сапогом, / Разрушил ее конструкцию» (159); «Ударили Кошкина так, / Что он упал и преставился» (160).

Одна из масок лирического героя Григорьева — человек, ненавидящий детей, считающий, что их главные свойства — это вредить и мешать:

Чтобы яблоки были ядовитые,
Надо в ствол мышьяку вогнать.
Все детки полягут, как убитые,
Если станут в садик ваш залезать (135).

¹ Григорьев О. Е. Птица в клетке. Указ. соч. С. 163. В дальнейшем цитаты привожу по этому изданию с указанием страницы в скобках.

В таком отношении к детям можно заметить сходство поэта с Хармсом, но на самом деле в стихотворениях Григорьева сложно определить возраст героев, поскольку детям присущи действия взрослых (например, они употребляют алкоголь или принимают наркотики), в то время как взрослые часто ведут себя по-детски.

Агрессивные действия зачастую увлекают героев Григорьева, так как это неотъемлемая черта их взаимоотношений с миром. Реже — они пытаются оставаться нейтральными в отношении к другим. Обе позиции изображены в стихотворении «Драка»:

На кухне дерутся опять.
Сизов решил поразмяться.
Но вышел не драку разнять,
А чтобы в нее ввязаться.

А я кальсоны стираю
И ничего не знаю.

Сизова ударили стулом,
Герцу подбили глаз,
Кота запихали в кастрюлю,
А Комову в унитаз.

А я заправляю грыжу
И ничего не вижу (160).

Иногда оказывается, что сохранение дистанции и равнодушия к этой вечной борьбе с миром невозможно, ибо мир сам вступает в отношения с человеком:

Дети бросали друг в друга поленья,
А я стоял и вбирал впечатленья.
Попало в меня одно из полений —
И больше нет никаких впечатлений (139).

Девочка красивая
В кустах лежит нагой.
Другой бы изнасиловал,
А я лишь пнул ногой (155).

Может показаться, что человек сначала одинок, а потом входит в отношения с другими людьми. Ясперс рассуждает на эту тему, выбирая за точку отсчета коммуникацию. Одиночество как таковое не является центральной темой его рассуждений¹. Оно всегда обратная сторона коммуникации, или коммуникация не реализованная. Лирический герой Григорьева явно одинок — он отчужденный от мира человек, запуганный, непонимаемый другими и непонимающий другого. Окружающий мир он считает враждебным. Агрессия, борьба являются метафорами неосуществившейся коммуникации, в которой герой не может достичь гармонии с миром и постоянно мечется, чтобы сохранить свое бытие — *Dasein*.

Как проходняк квартира,
Но не иду я ко дну.
Один на один с миром
Честно веду войну (156).

Лирическое я остро ощущает присутствие людей, которые постоянно вторгаются в его жизнь. Их наличие не помогает, не облегчает осознания отчужденности и одиночества:

Как бумажный парадик
Среди острых, страшных льдин,
Грозно стиснутый народом,
Я лавирую один (215).

В центре философии Ясперса находится понятие экзистенции, обозначающее не реальное существование, присущее каждому конкретному бытию, а относящееся к отдельно человеку, который реализует себя самого путем своей свободы и отношений с миром. В связи с этим измерением человека появляется также понятие экзистенциальной коммуникации. Ее суть — это разъяснение своей экзистенции посредством отношений с другим. Немецкий философ подчеркивал, что мы становимся собой исключительно благодаря другому. Акт свя-

¹ *Piecuch C.* Samotność jednostki (Z myśli Karla Jaspersa) // *Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis Folia* 30. *Studia Philosophica* II. 2005. С. 32–44.

зи, коммуникации позволяет удостовериться наше существование¹. Григорьев показывает, как это разъяснение не может осуществиться за счет отсутствия взаимности и отрицания ценностей человека:

Стремился я людям навстречу,
Вижу — бегут они стадом.
И вот эта теплая встреча
Для меня обернулась Адом (215).

Старик сторук,
Старуха сторука.
В двести рук
Колотят друг друга (159).

Это нежелание понять и разъяснить свою экзистенцию часто относится и к коммуникации, казалось бы, самых близких людей:

То, что меня любило,
Больше всего и било.
А то, что я любил,
То и вовсе убил (223).

Григорьев представляет одиночество, согласно мысли Ясперса, не как отделение от общества. Одиночество можно осознать только с помощью высшего самосознания. Человек нуждается в другом не только для выживания в опасном мире, но прежде всего для объявления собственного я. Только благодаря другому может осуществиться наша экзистенция, но гармония и полное понимание другого — невозможны. Человек стремится к другому ввиду своего одиночества и только после этой коммуникации узнает о своем одиночестве. Человеческие отношения и одиночество — неразлучны:

Крест свой один не сдержал бы я,
Нести помогают пинками друзья (219).

¹ *Kolasa D.* O możliwości komunikacji egzystencjalnej w filozofii Karla Jaspersa // *Filozofia Chrześcijańska*. 2015. T. 12. С. 150–152.

Григорьев ставит своего лирического героя в позиции жертвы коммуникации. Он напуган, бессилен, его ужасают неблагосклонность людей и неприязнь мира:

При внезапном громком стуке
Поднимаю вверх я руки,
Потому что в этом мире
Я как кукла в детском тире (204).

Покачался немного в петле
И вот по высшему суду в ад иду
Но память об ужасах на земле
Скрашивает мое пребывание в аду (212).

Стихотворения Григорьева густо населены героями, но в них парадоксально не хватает настоящей жизни, жизни в ее духовном измерении. Маски лирического субъекта и персонажи стихотворений не наделены личностными характеристиками, индивидуальностью, они анонимны, взаимозаменяемы. Поэт определяет их с помощью распространенных имен: Коля, Вера, Люба, Оля или фамилий, например, Сизов, Петров, Смирнов, Сидоров, а иногда определяет их по возрасту, полу, положению в обществе — девочка, мальчик, жена, бабушка, старик, соседка. На самом деле эта информация не самая важная, поскольку в образах этих героев изображается универсальный человек, причастный лирическому *я* в течение всей жизни. Существенную информацию несет не подлежащее, а сказуемое: неважно, кто производит действие, так как все вокруг поступают подобным образом. Другой становится анонимной частью окружения, с которым индивиду приходится вступать в связь, но он также непонятный.

Несомненно, главным принципом поэтики стихотворений Григорьева является преодоление трагизма смехом; его черный юмор отвергает основы человеческого существования — мораль и нравственность. Изображая сцены насилия, поэт апеллирует не к логике и здравому смыслу, а к эмоциям, точнее смеху. С черным юмором связан и комический гротеск, проявляющийся в «смешении идей жизни и смерти — крайних полюсов человеческого существования — и представлении

жизни как разнообразия смертей»¹. Смерть в таком изображении появляется как событие случайное, немотивированное, алогичное. В мире стихотворений Григорьева много смертей, но они не вызывают ни у кого даже фальшивой грусти. Поэт часто умерщвляет своих героев: они умирают неожиданно, случайно, зачастую становятся жертвами драк, расправ или нападений.

Смех, вызванный контрастом между прекрасным и безобразным, должным и реальным ведет к катарсису. Согласно теории комического катарсиса Ф. Шеллинга он базируется именно на этих двух компонентах, причем «прекрасное должно преобладать над безобразным»². Стремление к идеалу и осознание его отсутствия за счет безобразия, нелепого существования ведет к очищающему смеху. Несмотря на обилие эстетизированного безобразного в стихотворениях Григорьева, заметны усилия лирического героя наладить коммуникацию с миром. Как остроумно заявил В. Топоров: «Григорьев беседует с миром, как с собутыльником у пивного ларька. <...> Намечается то ли братание, то ли мордобой»³.

В поэзии Григорьева комическое находится во взаимодействии с трагическим, смягчая ужас бытия в мире. Задача этих произведений — не внушение страха, а осмеяние его носителя, дающее ощущение моральной победы над ужасным. Смех, вызванный представленной жестокостью и смертью как ее эффектом, приносит катарсис — очищение от страха перед беспощадностью мира и конечностью бытия.

¹ Шипицына А. А. Безобразие как основа комического // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2012. Т. 13. С. 183.

² Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. М., 1983. Т. 1. С. 57

³ По: Самиздат Ленинграда 1950-е — 1980-е. Литературная энциклопедия / Ред. Д. Я. Северюхин. М., 2003. С. 160.

А. М. Сердюк

Россия, Томский государственный университет

ОСВОБОЖДЕНИЕ КАК АКТ НАСИЛИЯ В СТЕНДАПЕ САЙМОНА АМСТЕЛЛА «SET FREE»

Проблема репрезентации насилия в стендапе, прежде всего реализующейся в пространстве черного юмора, нередко привлекает внимание отечественных и зарубежных исследователей в разных дисциплинах. В связи со спецификой жанра, однако, небезынттересным представляется обратить внимание и на то, как феномен насилия проявляется в нем с несколько иной стороны.

О. Дабл, комик и исследователь стендапа, в книге «Getting the Joke: The Inner Workings of Stand-Up Comedy» (2005) пишет о том, что, помимо собственно шуток, ключевыми элементами жанра являются личность, непосредственная, прямая коммуникация и «настоящее время»¹, из чего уже можно вывести, что своего рода диалог между комиком и зрителем лежит в основе стендапа. На то же указывает и канадский исследователь И. Броди, говоря, что стендап-монолог — это скорее «очень односторонний диалог»² (Здесь и далее перевод наш. — А. С.). Формально, разумеется, чаще всего монолог остается монологом, и «диалогичность» здесь носит скорее условный, метафорический характер: как отмечает исследователь, «если представить себе непрерывный спектр с чисто монологической, однонаправленной коммуникацией на одном конце и чисто диалогической, двунаправленной коммуникацией на другом, стендап окажется где-то посередине»³.

DOI: 10.31860/978-5-00166-483-3-156-162

¹ *Double O.* Getting the Joke: The Inner Workings of Stand-Up Comedy. London, 2013.

² *Brodie I. B.* 20: Ian Brodie: Building on the Folklore Model: «performance», «Performance», and Stand-up Comedy // Vimeo, 2012. URL: <https://vimeo.com/48082008> (дата обращения: 18.05.2021).

³ *Brodie I. B.* Stand-up Comedy as a Genre of Intimacy // *Ethnologies*. 2008. Vol. 30. № 2. P. 153–180. URL: <https://www.erudit.org/en/journals/ethno/2008-v30-n2-ethno2776/019950ar/> (дата обращения: 20.05.2021).

В этих условиях комик по определению оказывается отделен от аудитории, занимает по отношению к ней позицию Другого:

Каждый комик, независимо от стиля исполнения или материала — аутсайдер уже в силу того, что он один выступает на сцене, в то время как остальные объединены в аудиторию, независимо от того, кто именно ее составляет¹.

Отделенность комика от аудитории подчеркнута не только данным ему одному правом голоса, но и техническими средствами: микрофоном, сценическим светом, собственно сценой (от масштабных и сложных на стадионах и в театрах до едва заметных в местных клубах и барах). Позиция комика в этой отделенности представляется двоякой: с одной стороны, она, очевидно, доминантна — *он* определяет состав и длительность своего высказывания, момент его начала и конца и по сути манипулирует эмоциями зрителя; собственно, высказывается в нормальных условиях тоже *только* он. С другой стороны, его позиция уязвима — комик на сцене одинок, словно выставлен напоказ и, манипулируя зрителем, он сам оказывается в его власти. Тем не менее, несмотря на принципиальную «другость» комика, его положение аутсайдера, необходимым видится сохранение некоего баланса, связи с аудиторией: важно не стать ей чужим или чуждым. Чаще всего комик предстает обычным (в понимании целевой аудитории) человеком, «своим парнем», и остается таковым даже в случае большого успеха и сопутствующей ему смены социального статуса. Его волнуют те же проблемы, что и аудиторию, он задается теми же вопросами, при этом принципиально не имея окончательных решений и ответов. В связи со всем этим первостепенное значение в стендапе обретают не шутки как таковые, но шутки в единстве с идеями, которые комик стремится передать аудитории, и отношения, которые выстраиваются между участниками этого подспудного диалога. Успешность этих отношений напрямую зависит от сценического образа комика.

¹ *Mills S. Comedians with a Difference: The Performance Techniques of the Outsider in Stand-Up Comedy. Master of Arts by Research (MAREs) thesis. University of Kent, 2019. P. 21.*

Хотя в рамках жанра возможно и создание персонажа в полной мере вымышленного, своего рода маски, можно говорить о том, что сегодня абсолютное большинство комиков идет по иному пути, основывая сценический образ на собственной личности. Ю. В. Доманский, говоря о синкретическом тексте, к которому относится и стендап, указывает на то, что мир субъекта в нем нарочито сливается с миром автора (исполнителя), и текст тем самым претендует на то, чтобы «восприниматься как автобиографический»¹. И действительно, сценический образ комика во многом оказывается принципиально неотличим от него самого, но все же ему не тождествен. В этом он оказывается сродни лирическому герою в поэзии, что уже было замечено исследователями жанра. Ближе к лирическому и событие в стендапе, о чем также пишет Доманский:

В стендапе эпическое событие позволяет субъекту открыть свой внутренний мир, эксплицитно скрывая его, то есть событие рефлексии по поводу события эпического прячется за эпическим событием, но тем самым парадоксально обнажается. Получается, что подлинным, главным событием становится переживание того, о чем рассказываешь².

Подтверждение этому находим и в высказываниях комиков, рассуждающих о своем искусстве. К примеру, по мнению российского комика Артура Чапаряна, «стендап-комики всё через себя пропускают. Комедия — это когда ты возвышаешься над ситуацией, смотришь на неё со своей точки зрения, смеешься над этим»³. В результате сценический образ, персонаж комика практически неотличим от своего прототипа-создателя и делит с ним не только черты характера, мировоззрение и идеи, но и детали биографии. Достоверность (подлинная или сконструи-

¹ Доманский Ю. В. Субъект в художественных мирах актуальных направлений аудиальной словесности: стендап и рэп // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2018. № 2 (35). С. 303.

² Там же. С. 304.

³ Шешенин С. «Мы все сейчас комики для комиков» // Батенька, да вы трансформер. 08 ноября 2018. URL: <https://batenka.ru/worship/knowhow/artur-chaparyan/> (дата обращения: 20.05.2021).

рованная) сценического образа комика — ключевой его элемент, обеспечивающий минимальное ощущение близости (*intimacy*), необходимое для полноценного взаимодействия с аудиторией¹.

Отдельные комики идут этим путем и дальше, делая ставку на открытость и искренность в своих монологах. Представляется, что такой подход значительно повышает риски, сопутствующие искусству стендап-комика вообще: оказавшись в центре повествования, уязвимость может перерасти в слабость, откровенность — в неуместную в заданном контексте грубость. Тогда реакция аудитории не совпадет с той, на которую рассчитывал комик, и он утратит контроль: Другой превратится в Чужого. В то же время, однако, подчеркнутая искренность и открытость позволяет глубже вовлечь зрителя в монолог и настроить его на более активное восприятие. Обнажая душу, комик словно приглашает зрителя последовать его примеру, ослабить бдительность. Таким образом, парадоксально, демонстрируя свою уязвимость, комик может усилить контроль над ситуацией и с наибольшей эффективностью достигнуть поставленных в каждом конкретном монологе задач.

Откровенность британского комика Саймона Амстелла выделяется даже внутри этого сегмента и с каждым годом, кажется, все возрастает. Таков и «Set Free» — «Забудьте о нормах» (Здесь и далее перевод Netflix. — А. С.), запись которого появилась на стриминговой платформе Netflix в 2019 г. Эта особенность подчеркивается уже на уровне продвижения записи: «*honest, introspective comic*», «*uniquely vulnerable stand-up*»², «в этом душевном стендапе искренний комик... пооткровенничает»³. В центре монолога — путь к ментальному исцелению. На этом пути комик сталкивается с собственными болезнен-

¹ См.: Brodie I. B. Stand-up Comedy as a Genre of Intimacy... [Эл. ресурс], URL: <https://www.erudit.org/en/journals/ethno/2008-v30-n2-ethno2776/019950ar/> (дата обращения 20.05.2021).

² Simon Amstell: Set Free // *Netflix*, 2019. [Эл. ресурс], URL: <https://www.netflix.com/title/81045860> (дата обращения 20.05.2021). Далее ссылки на это видео приводятся в тексте с указанием времени.

³ Саймон Амстелл: Забудьте о нормах // *Netflix*, 2019. [Эл. ресурс], URL: <https://www.netflix.com/ru/title/81045860> (дата обращения 20.05.2021).

ными отношениями, травмами, фантазиями, позитивным и негативным романтическим, сексуальным, социальным и даже метафизическим опытом — и всё это становится материалом его выступления. В отдельных эпизодах монолога жесткая и даже жестокая риторика ложится в основу шуток, типичных для черного юмора и построенных по принципу гиперболы:

Я думаю, стоит заводить ребенка, если хочешь, но если это мальчик, сделай аборт. Да. Да, потому что это война. Если ты женщина, занимающаяся сексом с мужчиной, и создаешь больше мужчин, тебя следует повесить за измену. Думаешь, Уинстон Черчилль забеременел бы, будь шансы пятьдесят на пятьдесят, что это будет нацист? (29:08).

Однако прежде всего Амстелл жесток к самому себе в своей откровенности.

Установку на искренность и прямолинейность Амстелл обозначает и в интервью, и в проектах, со стендапом не связанных или связанных опосредованно (книга «Help» (2017), фильмы «Carnage» (2017) и «Benjamin» (2018)). Говоря о себе в жизни и на сцене (насколько это возможно в рамках художественной реальности стендапа), он ироничен, нередко до самоуничтожения. Однако эта ирония в тексте «Set Free» чередуется с искренностью:

На терапии мы обсуждали, почему меня часто привлекают молодые мужчины. Оказалось, что я пытаюсь спасти восемнадцатилетнего в себе. Может, вы предпочтёте думать, что я извращенец, но... на самом деле я нарцисс. И извращенец (32:48).

В отдельных эпизодах реальный опыт превалирует над собственно комическими элементами, как, например, в эпизоде описания видений после употребления аяуаски:

На одной из церемоний меня посадили в круг в темноте. Я выпил это варево, и у меня было видение себя в коляске, меня укачивала мама, я чувствовал себя в безопасности и любимым. А потом качание остановилось, и мамы больше не было, и потом у меня было видение мамы в другой комнате, она плакала, потому что ее ударили по лицу. И всё тело ребенка напряглось. Мой живот напрягся, плечи повернулись [ссутулились], и я отчаянно хотел сделать

так, чтобы человек не причинял боль маме. И вдруг что-то в тропическом лесу через это лекарство сказало: «Ты был ребёнком. Ты даже еще не ползал». Я слышал это снова и снова. «Ты был ребенком. Ты даже еще не ползал». И, наконец, я смог простить ребенка в себе. Все эти чувства вины и стыда исчезли. Я спасался робостью, затем забавностью, чтобы чувствовать себя в безопасности, и вот вся эта депрессия исчезла. Депрессия просто исчезла. И я провел остаток церемонии, танцуя [смех]. И я решил в тот момент, что больше мне не нужно быть забавным, и я никогда больше не был [забавным] (42:24).

Публичное переживание болезненного опыта прошлого здесь оказывается в центре, словно лишь оттеняемое панчлайном. Оно предстает своего рода терапией, в которую, благодаря доверию, установившемуся между комиком и зрителем, вовлекается и последний.

Насколько Амстелл суров по отношению к себе и собственным заблуждениям, настолько же он суров и к человечеству в целом и к аудитории в частности. С первой же фразы («Полагаю, проблема человечества... в том, что людей здесь и сейчас слишком много, и каждый считает, что он особенный» (00:42)) и на протяжении всего монолога он словно обвиняет их в мегаломании и стремится безжалостно развенчать их иллюзии так же, как когда-то развенчал и продолжает развенчивать свои — «ведь никто не особенный» (18:41). Делая аудиторию свидетелями своих болезненных или просто глубоко личных переживаний, комик также прямо провоцирует их на собственные не менее болезненные и личные размышления, поднимая темы смерти:

Не важно, что ты делаешь или даже чего добиваешься. Конец один и тот же. Ты олимпийский чемпион. Ты умрешь. Ты купил дом своей мечты. Ты умрешь. Ты беременна. О! Вы оба умрете (18:43), —

пустоты и иллюзорности существования:

На каждом ток-шоу звучит: «Добро пожаловать на шоу. Вот очередная знаменитость, сделавшая классную вещь». И это нервирует всех нас. А должно быть: «Добро пожаловать на шоу. Как вы знаете, жизнь — это страдание, а самость — это иллюзия. Встречаем

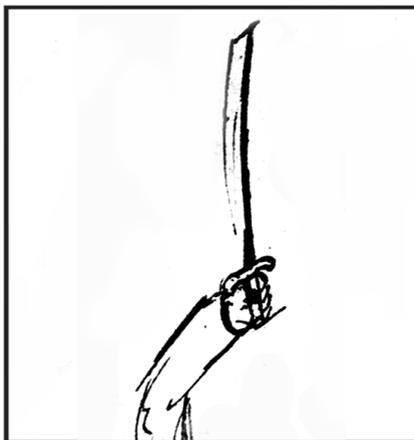
следующего гостя, лицо которого — маска, покрывающая не-
стижимую пустоту» (19:27),

причем подчеркивая, что делает это осознанно:

Вы скажете: «Я ходил на комедийное шоу, потому что я живу в Лондоне. Я жив. Я жив». А живы ли? Или вы отчаянно заполняете время, чтобы не чувствовать боли? Ну, вы пришли не на то шоу (24:02),

и таким образом словно выводит зрителей на тот же путь, на котором стоит сам и часть которого, приведенную в монологе, уже преодолел. Неслучайным в этой связи представляется и амбивалентность оригинального названия Set Free, понимать которое можно, с одной стороны, как «освобожденный». До известной степени настоящее состояние Амстелла и то состояние, которого в итоге должен достигнуть каждый; с другой стороны, как «освободи(те(сь))» — установка, которая также может быть направлена как на самого комика, так и на его аудиторию.

Итак, в рамках шоу Амстелл в равной степени пренебрегает собственным душевным равновесием и душевным равновесием аудитории и совершает своего рода акт насилия, намеренно вводя ее (аудиторию) в состояние, близкое его собственному — состояние поиска, преодоления, стремления к некоей высшей, вероятно недостижимой, гармонии, освобождению, необходимому не только каждому отдельному человеку, но и всему человечеству: «...ведь мы — связаны. *Я и есть вы*» (49:43).



РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ АГРЕССИИ

А. А. Малышев
*Россия, Санкт-Петербургский государственный
университет*

ТИПОЛОГИЯ И СТИЛИСТИКА НАСИЛИЯ В ПЕТРОВСКИХ «ВЕДОМОСТЯХ» (1702–1727)

Современные исследователи истории русской журналистики традиционно считают первую российскую газету правительственным печатным изданием, транслировавшим государственную точку зрения о различных вопросах внешне- и внутриполитической жизни¹. Однако ближе к 1720-м гг. в ней все чаще начинают появляться материалы развлекательного характера². Впрочем, Г. В. Балицкий еще в 1908 г. полагал, что сравнивать газету с официальным документом не совсем правомерно, поскольку любой официальный текст «публикуется или как обязательное руководство, или как неперемное для всех сведение, незнанием которого в случае нарушения нельзя отговариваться. Газета же преподносится читателю единственно для его любопытства, для его добровольного желания узнать, что делается на “белом свете”»³. Так или иначе, «Ведомости» были одним из любимых детищ Петра Великого, нередко выступавшего в роли автора и непосредственного редактора конкретных материалов и в любом случае внимательно отслеживавшего содержание публикаций — особенно в период Северной войны, когда газета была призвана выполнять роль «боевого листка»⁴, информируя российских и зарубежных читателей о ходе военных действий и связанных с ними событий.

DOI: 10.31860/978-5-00166-483-3-165-174

* Исследование подготовлено при поддержке гранта Президента РФ МК-1328.2020.6 «Человек в новостной журналистике XVIII века: историко-стилистический аспект».

¹ История русской журналистики XVIII–XIX веков / Под ред. Л. П. Громовой. СПб., 2003. С. 12–19.

² Там же. С. 25.

³ *Балицкий Г. В.* Зарождение периодической печати в России // Журнал Министерства народного просвещения. Новая серия. 1908. Ч. 17. С. 2–3.

⁴ *Жирков Г. В.* Эпоха Петра Великого: основание русской журналистики. СПб., 2003. С. 15–18.

В материалах «Ведомостей» многократно встречаются упоминания различных проявлений жестокости. Сплошная выборка по текстам «Ведомостей» позволила выделить упоминания следующих видов насилия (общее количество примеров составило около ста цитат, из которых отобраны как типичные, как и наиболее выразительные примеры):

1. Насилие во время военных действий

Эта группа примеров обнаруживает наибольшее количество упоминаний различных по степени жестокости видов насилия, которое обуславливается и отчасти оправдывается обстоятельствами. Количество примеров снижается с 1710-х гг., к концу Северной войны упоминания военного насилия становятся всё более редкими.

Источником агрессии являются преимущественно иностранные солдаты, в первую очередь, шведские; неоднократно сообщения вроде следующих¹:

Великою жесточью выбирают шведы оброк здесь <в окрестностях Люблина> (4 марта 1703);

Мы здесь <поляки в Люблине> живем в великом страхе, множество бо шведов, и в городе, и вне являются, и принуждены понеделно им дать 4200 хлебов (18 апр. 1703);

В Люблине шведы мещанские дома, которые дань не доплатили, едва не до основания извращают (15 мая 1703);

Шведы везде где стоят, дань збирают, и разные шляхетные маенности выграбили (5 февр. 1705);

Шведы контрибуцьи везде без милосердия собирают, и маенностей шляхетных нещадят (8 февр. 1707) и т.д.

Эти сообщения, даже будучи небольшими по объему, содержат значительное количество негативно окрашенной лексики: «жесточь» ‘жестокость’, «страх», «извращают» ‘разоряют,

¹ «Ведомости» цитируются по электронной сканированной копии размещенной на сайте «ImWerden»: URL: <https://imwerden.de/razdel-2048-str-1.html> (дата обращения: 29.07.2021). Цитаты из «Ведомостей» приводятся в современной графике с сохранением орфографии и пунктуации источника. В угловые скобки помещаются пояснения автора статьи; квадратные скобки и текст в них являются частью цитат.

переворачивают вверх дном', «выграбили», «без милосердия», «нещадят» — подобным образом в сознании читателей формируется образ жестокого захватчика, поведение которого типично и даже ожидаемо, однако, в силу идеологических причин, происходит акцентирование внимания на недостойности подобного отношения к мирному населению. Одним из наиболее ярких примеров восприятия шведской армии как подлинной кары небесной является сообщение из Львова: «Какое наказание Божие нам учинено, известно для платежу наложенных денег, золото серебро, и денги взять» (11 нояб. 1704 г.).

Грабительские действия вражеской армии не могли быть возможны без прямого поущения со стороны верховного главнокомандующего, что частично подтверждается: «Король швейский войска свои в кардиналовы <польского кардинала> маетности впустил, и они там по своея воли живут, и все разоряют» (30 авг. 1704) — то есть источником разорений и своевольности является король (как известно, Карл XII действительно одобрял подобное поведение и нередко даже рекомендовал действовать именно так¹). Эта цитата не единственное тому доказательство, поскольку в случае «продвижения» шведским королем на польский престол Станислава Лещинского вместо союзного России Августа Сильного действия в поддержку ставленника сопровождаются прямыми угрозами: «Король Швейский универсал выкликать велел, кто не примет сторону новаго Короля Станислава. И того яко неприятеля огнем и мечем казнить» (8 июня 1706 г.).

Впрочем, преимущественно агрессором является именно шведская армия, поскольку в остальных случаях Карл XII нередко проявлял милосердие: «Полковник Сеинполт... храбро сражался, и ради того король Швейской без выкупу на волю отпустил, и свободу дал» (27 июня 1703 г.), и даже приказал для поддержания дисциплины казнить ротмистра, посягнувшего на жизнь российского пленника: «Швейский ротмистр един осужден на смертную казнь, потому что он русского полоняника, которой в службу дался, застрелил, и хочет Король тем образом установить, чтоб никому над полоняниками вла-

¹ См.: *Тарле Е. В.* Северная война и шведское нашествие на Россию // *Тарле Е. В. Соч.:* В 12 т. М., 1959. Т. 10. С. 8.

сти и силы неиметь» (29 авг. 1705 г.) — здесь насилие является заслуженным наказанием, а его обоснованность не вызывает сомнений.

В то же время случаи проявления жестокости по отношению к шведам представляются вполне допустимыми и естественными. Так, расправа поляков над обозом с больными шведами подается в тональности сводки с места военного столкновения и не содержит осуждения: «Прошлаго воскресения в вечеру <из Люблина> послано было на нескольких санях вина, да 30 человек больных шведов... и те впали на пути в руки, 600 человеком полским ратным людям, которые из вышепомянутых драгунов, и болных 33 человека порубили» (15 мая 1703 г.). Расплатой за обман, справедливой с точки зрения военной дипломатии, является и уничтожение шведского гарнизона: «А шведы увидя, что против поляков стоять не могут, побежали, и отводом отошли ис дворянской маетности, где оные белое знамя выставили, бутто здалися. А когда польские начальники к тому месту зачали приближатся, и тогда шведы крепко на них почали стрелять, и поляки от великой ярости то место, и с шведами сожгли, а которых живых поймали, побили» (22 дек. 1705 г.).

Российские солдаты как источник страха для местного населения упоминаются во время военных действий в Прибалтике (переводные сообщения из европейских газет), при этом разграбление окрестностей призвано показать исключительно военную силу России — вряд ли Петр I как редактор позволил бы дискредитировать собственную армию: «Здесь <в Кракове> в страхе живем о приближении московских <из Прибалтики>» (20 февр. 1707 г.); «Паки мы здесь <в Нитаве¹> в страхе живем, о московском приходе» (26 мая 1707 г.) и др.

Аналогичны действия союзной польской армии: «Поляки деревни <под Вильней> весма сожигают» (31 дек. 1706 г.) — имплицитно также не подразумевают возмущения читателей, хотя во всех подобных случаях речь идет о нанесении вреда

¹ В данном случае имеется в виду современный латвийский город Елгава (ранее — Митава или Митау), в 1578–1795 г. бывший столицей Курляндского герцогства; замена буквы «М» буквой «Н» в названии города, вероятно, объясняется ошибкой наборщика.

значительному количеству простых людей, невольно втянутых в конфликт и страдавших от войны.

Особенно показательным является сообщение о сдаче гарнизона Нарвы со словами «салдаты наши... неприятелю такой трактамент [подчивание] учинили, что и младенцев не много на сей свет пустили» (22 авг. 1704 г.) — солдаты перебили множество горожан, включая детей, но это не рассматривается как проявление избыточной жестокости, сопровождаясь, как и в случаях сожжения вражеских деревень и угона скота, ритуальным указанием на милость Всевышнего. В качестве примера приведем цитату из победной реляции:

И помощью Божию бой начали жестокий, от часа второго полудни даже до темноты ношняя. И милостию победодавца Бога, сломив оного неприятеля побили. На месте положено трупом со осьмь тысячь [кроме что по лесам от ран померло и от калмык побито]... достальное неприятельское войско розбрелось по лесам (6 окт. 1708 г.).

Модальность этого фрагмента вполне однозначна: чем больше неприятельских солдат лишились жизни, тем более значительной была помощь свыше¹.

Количественные данные в сообщениях об успехах российской армии, выраженные как числительными, так и лексикой с количественной семантикой, оказываются в некоторых случаях текстообразующими, на уровне же экспликации нетрудно понять как масштабность жестокости, так и ее типичность:

Господин губернатор <Меншиков>... победу одержал на неприятели изрядну, в разных мызах побито с 200 человек неприятельских людей. Да в полон взято с 19 человек офицеров, а кроме того простых шведов мужеска полу и женска 2000 в полон же взято, и на побеге их побито довольно, а наши ратные люди лошадами скотиною и запасом велми удовольилися, и остальные запасы пожгли, а сами за Божию помощью в целости (22 марта 1703 г.).

¹ О выражении подобной модальности в «Ведомостях» см.: *Кукса И. Ю.* Субъективная модальность как способ выражения авторских интенций в первой печатной российской газете «Ведомости» времени Петра Великого // *Вестник Балтийского федер. ун-та им. И. Канта. Сер.: Филология, педагогика, психология.* 2020. № 4. С. 19–20.

Перед нами вновь, помимо упоминания божественного покровительства, мажорная тональность представления боевых действий («победу одержал изрядну», «побито», «в полон взято», «побито довольно», «вelmi удоволилися»), за которыми стоят то же разорение и то же массовое лишение людей жизни, которое производили шведы (о потерях российской армии либо не говорилось, либо число раненых и убитых явно преуменьшалось¹).

Насилие как таковое, присущее войне по умолчанию, в некоторых случаях сопровождается упоминанием конкретных кровавых случаев с большей или меньшей степенью детализации, позволяющей посредством воображения визуализировать случившееся:

...в Немирове казаки «коменданту рамена, губернатору усы и губы обрезали... и одному езуиту бороду с кожей содрали» (15 янв. 1703 г.);

в Виннице казаки «страшную смертью» убили двух мирных монахов (24 янв. 1703 г.);

киевский воевода «Палеева пасынка со иными на кол посадил, и у детей тех, которые здалися, уши велел отрезать» (1 мая 1703 г.);

венгерские бунтовщики людям «руки и ноги обрубали, ихже лютость и женскому полу, и детям учинена, которья немощно и изрещи» (13 июня 1704 г.);

в Марокко «Алкардемелека с головы до ног живаго распиловали, а дватцети одному приводчиком руки и ноги отпиловали, прочих полоняников на шести железных колах ростыкали» (17 марта 1706 г.);

грузинские князья «отослали посланца назад, отрезав у него нос и уши» (28 апр. 1725 г.).

Наши предки, конечно, иначе относились к жестокости (например, к публичным наказаниям и казням)², однако символично, что даже у них, наряду с рассказами об отрезанных губах, носах и ушах и оторванной с бородой коже, встречаются

¹ См.: История русской журналистики XVIII–XIX веков. С. 19–20.

² См., например: *Брикнер А. Г.* История Петра Великого. СПб., 1882. Т. 1. Ч. 3. С. 270, 285–287, 291–307 (а также гравюры); о европейском восприятии: *Фуко М.* Надзирать и наказывать: Рождение тюрьмы. М., 1999.

указания на невозможность рассказывать о бесчинствах («страшная смерть» и особенно «которые немощно и изреши») — стилистика умолчания заставляет читателя внутренне содрогнуться от ужаса при малейшей попытке представить себе, что стоит за этими словами.

Сообщения о внутренних междоусобицах подаются сугубо негативно, поскольку Петр прекрасно понимал, что и в его государстве есть немалое число внутренних противников его правлению и преобразованиям. Так, венгерские бунтовщики изображаются крайне жестокими людьми, которые поступают «зло», «свирепо» и «люто», но последовательно терпят поражения и в итоге получают заслуженное наказание, поскольку вред, причиняемый ими родной стране, может вызывать только осуждение. Если же сравнить подачу действий «неудовольных» с действиями российских солдат, то нетрудно заметить схожесть этих сообщений на вербальном уровне и их различие в содержании и особенно тональности: «Бунтовщики крепость Пять Церквей выграбили, и немецких жителей с женами и детьми порубили» (3 апр. 1704 г.); «Неудовольные в Венграх на рубежах набеги чинят, и бедным людям великую вредность» (22 дек. 1705 г.) — внимание переносится на недопустимость «порубания» жён и детей и причинения великого вреда «бедным людям», хотя действия солдат Петра Великого подчас были аналогичными. Более того, в одном случае потребовалось личное вмешательство польского монарха, чтобы унять жестокость российской армии: «Король Август, получа ведомость, что князь господин Меншиков некоторых свейских партизантов на Волыни, города огнем разоряет, послал нарочнаго гонца, к нему для уговору, чтоб он сего неизволил чинить» (7 окт. 1706 г.).

К внутренним волнениям, несомненно, относятся также разговоры и личное предательство, по какой причине жестокость и в этих случаях оказывается естественным и исключительно справедливым наказанием: «Обезглавлены два офицера, в швецком войске, потому что они о смерти короля своего меж собою бились» (8 янв. 1703 г.); князь Вишневецкий «полковника в полон взял, которой до сего времени к шведом было перекинулся, и в тот час велел его застрелить» (29 апр. 1707 г.) — отступничество любого рода требовало искоренения, поэтому не было принципиальной разницы между принадлежностью

изменников к любой из противоборствующих сторон. Внутренним врагом были и оппоненты в вопросах веры: отметим новость о сожжении в Санкт-Петербурге Ивашки Красного, вина которого состояла в богохулении, иконоборстве и «злом умысле на убивство Царского Величества» (14 и 17 дек. 1720).

2. Бытовое насилие

Таких случаев сравнительно немного (около десяти), они призваны продемонстрировать быт и нравы европейцев, которые российские читатели могли оценить с моральной точки зрения.

Так, история об английском офицере, заставившем драться на пистолетах своих детей, а после смерти одного из них заколовшем жену и себя показывает недостойное благородного человека поведение:

Последние ведомости из Дублина явствуют о деле самом трагическом и законопреступном, хотя многие о том сомневаются. То есть, некий обер Офицер вшел в нижнюю салу своего дома, где были два его сына, один около 12 лет, а другой около 10, дал всякому из них по пистолету зарезанному пулями, и велел им стрелять друг в друга. И понеже они не хотели его в том послушать, то онои мерзкой отец взбесяся вынял свою шпагу и сказал им, есть ли они его непослушают то он их заколет. По сей угрозе один из сынов стрелил и убил своего брата, и как мать их прибежала на вошьль, то онои офицер заколол ее своею шпагою, а по том и сам себя на сквозь пронзил, и оба они умерли несколько часов после» (3 сент. 1720 г.).

Резко негативная характеристика как происшествия с точки зрения общечеловеческого восприятия («трагическое») и закона («законопреступное»), так и офицера и его действий (эпитет «мерзкой», эмотив «взбесяся», комиссив «угроза» вкупе с обещанием заколоть детей) заставляют ужаснуться нравам жителей других стран (аналогичных историй российского происхождения в «Ведомостях» нет).

Схожее впечатление производит и самоубийство немецкого барона: в Берлине «Один Барон убил себя из пистолета, неведомо по какому случаю» (3 сент. 1720 г.). Этот суицид, вероятно, может быть прочитан как довольно странное происшествие. Еще один случай насилия, направленного на самого себя, —

попытка знатной француженки утопиться — объясняется тем, что она «пришла в деспериацию, печалаяся, что муж ее умер, которого она любила гораздо, и он же оставил ей шестерых детей» (4 сент. 1724 г.) — с точки зрения каузальности отчаяние, выраженное редким для начала века, но интуитивно понятным из контекста словом «деспериация», несомненно, является если не оправданием желая покончить с собой, то, по меньшей мере, доказательством того, что многие чувства являются общечеловеческими.

Нами обнаружен и случай упоминания о бытовой жестокости с целью дискредитации: «Пишут, что Палей во пьянстве пасынка своего убил» (11 окт. 1703 г.). Если, по наблюдениям М. С. Шишкова, веком ранее опьянение подчас было смягчающим обстоятельством¹, то приведенная цитата явно свидетельствует, что алкоголь в данном случае следует воспринимать как источник неумеренной агрессии со стороны казацкого полковника Семена Палия, которая привела к смерти его пасынка².

3. Насилие по отношению к животным

Данный вид насилия встречается в материалах «Ведомостей» преимущественно в виде упоминаний королевской охоты, однако в случае как абстрактной «звериной и рыбной ловли» испанского короля, так и количественных данных (242 кабана на «великой охоте» герцога Вюртенбергского; лично взятые саксонским курпринцем 400 оленей; около 600 кабанов, убитых гостями ландграфа Гессен-Дармштадского и др.) такие новости являются органично присущими дискурсу развлече-

¹ *Шишков М. С.* Представление о грехах и пороках в обиходном языке Московской Руси XVI–XVII веков // *Динамика языковых и культурных процессов в современной России.* СПб., 2014. Т. 2. С. 111.

² Вероятно, упоминание этой ситуации было одним из проявлений интриг со стороны гетмана Мазепы, опасавшегося С. Палия как сильного соперника, пользовавшегося большой популярностью среди правобережных казаков. В 1704 г. Палий был арестован и содержался в Батуринской крепости, в 1705 г. последовала ссылка в Тобольск, освобожден полковник был в 1708 г. после перехода Мазепы на сторону Карла XII.

ний европейской знати и воспринимаются не как бессмысленное истребление животных, но как охотничьи подвиги.

Животные, впрочем, также могут стать грозным противником, после описанного случая молодой Людовик XV дал обещание быть на охоте очень осторожным:

В последней звериной ловле, которая была в Фонтенебло, один псарь стреляя раненого кабана, стрелял по нем, чтобы его весьма до смерти убить, но оной зверь бросился на него прелюто и распорол у него брюхо, так что он упал мертв на месте, якоже и кабан. И оное печальное позорище показали Королю, чтоб тем отвесь Его Величество от таковой опасной ловли (30 дек. 1724 г.).

В военное же время, когда «за Божию помощь» сжигались деревни, разорялись посева, местное население становилось пленниками, а солдаты противника нещадно истреблялись, полученное от Ф. М. Апраксина внешне нейтральное извещение об убийстве отступающими шведами нескольких тысяч лошадей, насколько мы можем судить исходя из исторического контекста (активное формирование российской кавалерии), хотя бы частично передает недоумение и сожаление: «Неприятель... близ деревни Криворучья начал убиратца в корабли, а лошадей своих стрелять... лошадей неприятель всех поколол и пострелял болши шести тысяч» (28 окт. 1708 г.).

Таким образом, материалы «Ведомостей» трехсотлетней давности являются как идеологически обработанной официальной хроникой событий, в ходе которых ожидаемо проявлялось насилие, так и слепком с нравов эпохи, в том числе и в послевоенное время. Психологический интерес к человеческим судьбам, проявившийся в демократической литературе XVII в., в текстах первой российской газеты фрагментарен, а в основной массе новостных сообщений практически отсутствует. Обратная сторона жестокости с точки зрения гуманистического отношения к личности актуализируется лишь в некоторых случаях. Человек при этом оказывается как объектом насильственных действий, проявлений жестокости и агрессии, так и их субъектом и инструментом.

А. А. Липинская

*Россия, Санкт-Петербургский государственный
лесотехнический университет им. С. М. Кирова*

«НИ ОДИН ПОТОМ НЕ ПРОГОВОРИЛСЯ, ЧТО ОНИ УВИДЕЛИ». О ВИЗУАЛИЗАЦИИ НАСИЛИЯ В ГОТИЧЕСКОЙ НОВЕЛЛИСТИКЕ

Готическая новелла (ghost story) не принадлежит к «литературе ужасов» в современном понимании, среди наиболее заметных отличий — представление о страшном и о том, как его можно и нужно показывать. Это связано, разумеется, не только с особенностями эпохи, считавшей приемлемым значительно менее эксплицитный показ сцен, считающихся неприятными или неприличными, но и с внутренней логикой жанра.

Такого рода тексты часто изображают смерть (по большей части насильственную), нападения различных таинственных созданий на человека и т. д., и перед авторами стоит задача — показать насилие так, чтобы эмоциональное воздействие на читателя оказалось максимальным, но без акцента на «кровавых подробностях». Не стоит забывать, что этот вид новеллистики мог служить семейным чтением или интеллигентным развлечением, принятым в университетской среде.

Ведущую роль здесь приобретает нечеткость описаний, искусство намека — и дело отнюдь не только в избегании откровенно жестоких сцен. Герои готической новеллистики страдают и гибнут, как правило, в столкновении не с другими людьми, но с призраками, мертвецами, демоническими созданиями, т. е. с противниками, принадлежащими к миру сверхъестественного. А логика жанра предполагает проблематизацию достоверности рассказанного — чтобы, с одной стороны, читатель напугался, с другой — не поверил бы до конца (иначе удовольствие от чтения перерастет в настоящий ужас от разрушения привычной рациональной картины мира). Следовательно, показать все нужно так, чтобы нельзя было до конца понять, что именно происходит — и осталась бы, например, лазейка для рационального истолкования (это был не призрак — или герою вообще просто померещилось).

DOI: 10.31860/978-5-00166-483-3-175-183

Употребление этого приема повлекло за собой любопытное следствие — в руках искусных рассказчиков нечеткое, двусмысленное описание превратилось в мощный инструмент саспенса: читательская фантазия, пробуждаясь, может нарисовать картины, сколь угодно пугающие и шокирующие.

Рассмотрим, как это работает, на примере нескольких классических текстов (классических именно потому, что важно увидеть «типичные истории с привидениями» — не вариации на тему и не жанровые гибриды).

Новелла М. Р. Джеймса «Граф Магнус» (*Count Magnus*, 1904¹) демонстрирует все указанные особенности. В ней описаны две насильственные смерти. Сюжет такой: любознательный краевед приезжает в Швецию, находит гробницу графа-чернокнижника, слышит от местных крестьян историю о страшной участи тех, кто некогда вторгся на запретную территорию, но сам непроизвольно нарушает запрет и тоже погибает.

Джеймс строит текст по всем канонам жанра, в частности, вынуждает читателя достраивать смысл происходящего исходя из различных источников. Рассказ старика-крестьянина (по сути, быличка), изображения на гробнице и фрагментированное повествование о злоключениях краеведа Рэксолла отчасти дублируют друг друга, так что становится возможным получить пусть не полную картину (подобная ясность нехарактерна для историй с привидениями), но хотя бы гипотезу о сути произошедшего, а уже детали в ходе ее построения дорисует читательское воображение, искусно подстегиваемое авторскими стратегиями.

К примеру, в рассказе крестьянина встречаются туманные формулировки: «вы увидите — там бродят те, кому бродить не следует» (здесь и далее перевод цитат мой. — А. Л.), или «смеялся не один из тех двоих мужчин, и, в самом деле, все они говорили, что это был вообще не человек»². Из контекста понятно, что речь идет о мертвом графе, охраняющем свои владения, но сама обтекаемость, таинственность приведенных слов и их особенная ритмическая организация помогают создать атмосферу тревоги и страха. Далее выясняется, что про-

¹ *James M. R. Ghost Stories*. London: Penguin Books, 1994. P. 64–74.

² *Ibid.* P. 70.

изошло с беднягами, нарушившими запрет: Джеймс устами персонажа описывает реакцию свидетелей (мертвенная бледность священника, безумие Ханса Торбьерна), позволяя читателю настроиться на худшее, и затем сообщает: «И вот что я вам скажу про Андерса Бьорнсена: когда-то он был красавец, а теперь у него не было лица, потому что всю плоть там обсосали с костей»¹. Этот фрагмент стилизован под бесхитростный рассказ очевидца и потому весьма эксплицитно по меркам готической новеллы показывает физические повреждения (с интересной градацией — суть произошедшего сообщается после замечательно обтекаемой формулировки «у него не было лица» (*his face was not there*) — или «на нем не было лица», увы, адекватно передать тонкую двусмысленность оригинала практически невозможно), но позже, когда месть графа настигает и беднягу ученого, в подобной детальности нет нужды: читатель в состоянии провести параллель и понять, что именно произошло.

Характерно, что Джеймс снова показывает страшное через реакцию свидетелей (почти как Гомер показывал красоту Елены через реакцию троянских старцев): «его нашли мертвым, и провели дознание, и присяжные, что видели тело, лишились сознания, и никто из них не желал говорить об увиденном, и был вынесен вердикт, что на то была воля Божья». (В оригинале старинная формулировка, обозначающая смерть, вызванную естественными причинами, буквально «когда того пожелал Бог». — *A. L.*)².

Параллель с рассказом крестьянина подчеркивается характерной синтаксической организацией этого отрывка, напоминающей об эпических и мифологических повествованиях. Обычно весьма сдержанный автор прибегает почти что к гиперболе (семеро присяжных теряют сознание и потом молчат об увиденном), но это объясняется достаточно просто: информация подана как услышанная от местных жителей, т. е. опять-таки некое подобие былички или легенды, так что и синтаксис, и число «семь» приобретают особое звучание. А читателю становится понятно, что Рэксолл повторил судьбу Андерса Бьорнсена — и нужды подробно объяснять это нет: в

¹ Ibid.

² Ibid. P. 74.

конце концов, антикварной готике чужд навязчивый *body horror*. Характерно также, что в итоге во всей новелле нет ни одного «прямого» описания страшных событий, все дано опосредованно и аккуратно вписано в чуть суховатое повествование ученого, собирающего информацию о таинственной гибели коллеги.

Еще один любопытный пример — новелла того же автора «Вечернее развлечение» (*Evening Entertainment*, 1925)¹. Джеймс обычно настолько аккуратно дозирует «страшное», что сколько-нибудь эксплицитные описания жестокости и насилия обычно мотивированы некими особыми причинами. В данном случае дело в том, что историю рассказывает детям бабушка, объясняя, почему ни в коем случае нельзя собирать ежевику в таком-то месте. С одной стороны, очевидна пародийная интенция — Джеймс издевается над дидактической детской литературой (и диспропорция между моралью «не надо собирать там ежевику» и мерой ужаса рассказанного носит совершенно намеренный характер), с другой — это отчасти «страшилка» в духе детского фольклора, допускающая кровавые подробности, пусть и в игровом ключе.

Речь идет о призраках двух мужчин, периодически появляющихся в «запретном» месте. Когда-то они обнаружили место отправления древних языческих культов и, вероятно, сами попробовали участвовать в них (согласно правилам жанра, нам «достаются» лишь обрывки информации, позволяющие как угодно домыслить историю мистера Дэвиса и его молодого спутника — и характер их взаимоотношений). Естественно, такое не могло сойти им с рук — обоих ждала страшная смерть. Джеймс интересно обыгрывает «кровавую» сцену — бабушка сомневается, стоит ли рассказывать, но дети уговаривают ее (действительно, ребятишки часто менее чем взрослые, чувствительны к подобного рода сценам, а автор новеллы мастерски выстраивает на основе данного наблюдения ретардацию, заставляя и читателя с интересом ждать подробностей). Более того, описание, как и в «Графе Магнусе», дано не непосредственно, а глазами дровосека, постепенно приближающегося к месту гибели молодого человека, так что читатель как бы вглядывается в туман вместе с ним:

¹ Ibid. P. 328–337.

...он увидел вдалеке что-то белое, похожее в тумане на человека, и он не знал, стоит ли подходить ближе, а когда подошел, то понял, что это человек — более того, это молодой человек, что жил с мистером Дэвисом: он был одет во что-то белое и висел за шею на ветке огромного дуба, мертвее мертвого; у его ног на земле лежал топор, весь в кровище¹.

Это, по всей вероятности, было ритуальное убийство — как выясняется позже, белое одеяние издевательски имитировало одежду священника, а на шее был медальон — языческий символ. Дополнительную окраску рассказу придает характерная интонация доброй старушки, искренне ужасающейся произошедшему («совсем, совсем мертвый», *a gore of blood* — явная тавтология).

Аналогично подана и вторая смерть — смерть самого мистера Дэвиса:

В комнате был длинный стол, больше чем в рост человека, и на нем лежало тело мистера Дэвиса. Глаза прикрывала льняная повязка, и руки были связаны за спиной, а ноги тоже были связаны. Но вот что страшно — грудь была обнажена, и грудина была расколота топором по всей длине! О, это было ужасное зрелище, всем, кто там был, стало худо, и им пришлось выйти на свежий воздух. Даже мистер Уайт, человек, что называется, закаленный, был поражен и ушел в сад молиться об укреплении духа².

Здесь Джеймс снова отходит от своего фирменного минимализма — он стилизует взволнованный рассказ человека, эмоционально реагирующего на собственные воспоминания и одновременно стремящегося поразить слушателей. То, как отреагировали свидетели (в принципе спокойным и выдержанным людям стало плохо), дополнительно усиливает ощущение ужаса — хотя, как мы помним, когда Джеймс не пользуется «чужим словом», ему может оказаться достаточно лаконично передать реакцию тех, кто увидел страшное. И мы готовы поверить, что дети не пойдут за ежевикой туда, где можно ненароком увидеть призраки двух горе-неоязычников, раскромсанных топором.

¹ Ibid. P. 332.

² Ibid. P. 333.

Необходимо отметить, что варьирование уровня эксплицитности «описания страшного» в готической новеллистике может иметь отношение и к принципиально важной для данного жанра игре с достоверностью. Хорошим примером может служить «Аббатство Тернли» П. Лэндона (*Thurnley Abbey*, 1908)¹.

Вся история дана как рассказ случайного попутчика повествователя, то есть пропущена через серию повествовательных рамок — вполне в духе жанра, так что достоверность событий как бы неоднократно ставится под сомнение. Тем не менее, произошедшее настолько мучает Колвина, что вызывает у него ночные кошмары (почему он, собственно, и делится своей историей, ища поддержки). Вот что это за история: друг Колвина поселяется с молодой женой в загородном доме с репутацией *haunted* (дома с привидениями) и решает покончить с дурной репутацией этого места, где якобы бродит дух замурованной монахини (до Реформации дом принадлежал аббатству — откуда и название). Это, однако, не удается — приехавший в гости Колвин застаёт Бротона измученным и в расстроенных чувствах, а когда остается переночевать, сам встречается с жутким и загадочным созданием, которое, вероятно, и досаждало другу:

У изножья постели стояло и смотрело на меня нечто облаченное в гнилые лохмотья. Пелена покрывала голову, но было видно оба глаза и правую сторону лица. Она спадала на руку до того места, где пальцы ухватились за спинку кровати. Лицо было практически черепом, туго обтянутое сухой кожей, и на руке кожа тоже частично сохранилась. Со лба свисала прядь волос².

Пока все почти традиционно, разве что описание призрака удивляет своей детальностью и «материальностью» — никаких намеков и тумана, только точные осязаемые детали. Но далее происходит нечто неожиданное — герой устраивает драку с «призраком», решив, что это розыгрыш, устроенный Бротонем. Приведем достаточно длинную цитату, чтобы можно было оценить своеобразие этой сцены:

¹ Classic Victorian and Edwardian Ghost Stories. Lnd.: Wordsworth Editions, 2008. P. 235–247.

² Ibid. P. 242.

От безотчетного ужаса я перешел к ярости и, проклиная Бротона, буквально перевалился с кровати на диван. Я вцепился в скелет, думая, как же ловко он сделан, разбил череп об пол и растоптал кости. Я отбросил голову под кровать и разнес хрупкие кости туловища. Берцовую кость я прислонил к табуретке и сломал пяткой. Я бушевал, словно берсерк; оторвал ребра от хребта и запустил грудиной в буфет. Ярость моя росла, и я продолжал сеять разрушение. Я разорвал хлипкое прогнившее покрывало на двадцать частей, так что пыль поднялась и осела повсюду, на чистой промокательной бумаге и на серебряной чернильнице. Наконец труд мой был завершен. Остались лишь обломки костей, ошметки пергамента и ветхой шерстяной ткани. Затем, подобрав кусок черепа — помнится, это была правая скула с височной костью — я открыл дверь и направился по коридору в гардеробную Бротона¹.

То есть «призрак» оказался вполне материальным, Колвин решил, что это розыгрыш со стороны хозяина дома, и в ярости набросился на то, что считал искусной поделкой. Расправа дана во множестве подробностей, что объясняется и чисто психологически — рассказывая все попутчику, Колвин вспоминает, как был рассержен и раздосадован, и выплескивает эмоции в максимально детальном описании почти садистского уничтожения «куклы». Также всячески подчеркивается, что это был никоим образом не призрак — гость ломает, рвет, разбивает что-то совершенно осязаемое, но читателю остается неясно как минимум, был ли настоящим скелет. Далее Колвин сообщает, что в ярости прибежал в спальню Бротонов и бросил к их ногам обломок черепа, но был крайне изумлен реакции — хозяин и хозяйка дома впали в настоящую панику. Он увидел в конце коридора, как кто-то уходит, и, когда зажгли свет, оказалось, что обломка черепа там больше нет. Той ночью все трое оказались буквально на грани безумия.

Конечно, однозначного ответа, что же все-таки произошло, читатель не получит — не зря Лэндон столь искусно выстраивает систему повествовательных рамок. Мы знаем лишь, что Колвин боится засыпать в одиночестве после пережитого шока, а чем шок был вызван — неясно. Если поверить бедняге, это был не розыгрыш, поскольку Бротоны тоже испугались, но как тогда объяснить материальную природу того, с чем расправил-

¹ Ibid. P. 243.

ся гость? Возможно, розыгрыш все же имел место, но и призрак тоже — его-то и боялась супружеская чета, и его уход по коридору заметил Колвин. Повествование построено так, что мы можем допустить несколько версий, каждая из которых по своему неполна и недоказуема, в чем и состоит секрет новеллы.

Соответственно, сцена «драки» выступает своего рода обманым маневром, ложной кульминацией. Будь она финальной, перед нами оказался бы комический рассказ в духе, к примеру, Марка Твена, выставляющий готические штампы в смешном виде, но это обманный маневр, и именно странная для готической новеллистики детальность и «плотскость» описания служит подсказкой и одновременно усиливает воздействие «настоящей» концовки. Это не *body horror* как таковой (тем более, в процессе драки Колвин убежден, что просто ломает куклу), но искусный стратегический ход.

Отдельная большая тема, которой не будем подробно касаться — преступления на сексуальной почве. Здесь нечеткость описаний, намеки и полутона могут быть связаны с созданием атмосферы ужаса и тревоги, но также и с табуированной тематикой. Таково, например, описание изнасилования девочки в новелле Мейчена «Умный мальчик» (*Bright Boy*, 1936)¹.

Также возможны случаи, когда в тексте, напротив, появляется больше «кровавых» подробностей, чем обычно, и насилие и физические повреждения обозначены вполне эксплицитно, хотя сам по себе текст не выходит за жанровые рамки готической новеллы. Примером может послужить «Епископ из ада» (*The Bishop of Hell*, 1925)² Марджори Боуэн. Это достаточно поздняя новелла, и возможно расшатывание канона, но в первую очередь влияет характер сюжета: перед нами вариация на старинную тему наказания грешника (богохульника и прелюбодея), к тому же стилизованная под датированный концом XVIII века рассказ очевидца, так что картины злодея-

¹ Об этом см.: *Липинская А. А.* «Стой, кто идет?» Логика запрета в нарративной структуре готической новеллы // *Все запреты мира: Табу в литературе и искусстве: Сб. статей.* Тверь, 2020. С. 209–216.

² *Bowen M.* *The Bishop of Hell and Other Stories.* London, 2006. P. 97–112.

ний и их последствий вполне «имеют право» быть наглядными и устрашающими. Дополнительную окраску всей истории придает ее отнесенность к концу XVIII столетия, времени, когда рождалась готическая традиция: достаточно вспомнить Льюисовского «Монаха», с которым новеллу Боуэн отчасти роднит тематика (и мера «жестокости»).

И, конечно, внимания заслуживает комическая готика — в первую очередь, новеллы Э. Г. Суэйна и Дж. К. Бангза. В таких текстах насилие либо сведено к минимуму (Суэйн¹), либо, вразрез с жанровым каноном, показано максимально конкретно (Бангз) — потому, что оно должно вызывать не страх, а смех, и здесь становится возможно все, вплоть до замораживания не в меру докучного привидения, как в рассказе «Водный призрак» (*The Water Ghost of Harrowby Hall*, 1894)². В новеллах Бангза именно привидения зачастую выступают в роли «жертв», и комический эффект вызывает выворачивание традиционной ситуации наизнанку как стилистически, так и с точки зрения распределения ролей.

В целом же чем ближе текст к жанровому канону готической новеллы, тем более явно в нем работают основные принципы визуализации насилия — показ через намеки и дистанцирование от читателя, объясняющиеся специфической гносеологией жанра и присущими ему механизмами воздействия на читателя.

¹ *Swain E. G.* Stoneground Ghost Tales. Cambridge, 1912.

² *Bangs J. K.* The Water Ghost and Others. New York, 1894. P. 1–19.

Т. Г. Путилина

Россия, Новосибирский государственный педагогический университет

**РЕВОЛЮЦИЯ: НАСИЛИЕ НАД ЛИЧНОСТЬЮ И КУЛЬТУРОЙ, ИЛИ НЕОБХОДИМЫЕ ПРЕОБРАЗОВАНИЯ?
СЕМАНТИЧЕСКАЯ ОППОЗИЦИЯ ЖИЗНЬ/СМЕРТЬ
(НА МАТЕРИАЛЕ ДНЕВНИКА А. БЕНУА 1918–1924 гг.)**

Современная лингвистика рассматривает язык как явление, тесно связанное с реалиями жизни его носителей и изменяющееся вместе с ними. Такие направления языкознания, как когнитивная лингвистика, психолингвистика, социолингвистика, лингвокультурология и другие предполагают антропоцентрический подход к изучению языковых явлений. Ведущие ученые, в том числе Ю. Н. Караулов, Т. А. Трипольская в своих работах¹ изучают языковую личность как модель индивидуальных языковых особенностей человека, проявляющихся в речи. В. И. Карасик отмечал важность изучения текстов для понимания языковой картины мира человека:

Носителем языкового сознания является языковая личность, т. е. человек, существующий в языковом пространстве – в общении, в стереотипах поведения, зафиксированных в языке, в значениях языковых единиц и смыслах текстов².

Данный тезис подтверждает актуальность исследования текстов, созданных в разные периоды русской истории выдающимися деятелями русской культуры. Это позволяет уточнить и дополнить русскую языковую картину мира, которая особенно существенно изменяется в переломные исторические периоды. Довольно часто при этом фундаментом для построения смысловой основы текстов служат важнейшие семантические оппозиции. Одной из таких оппозиций, бесспорно, является

DOI: 10.31860/978-5-00166-483-3-184-194

¹ *Караулов Ю. Н.* Русский язык и языковая личность. М., 2010; *Трипольская Т. А.* Эмотивно-оценочный дискурс: определение, признаки, пути исследования. Новосибирск, 1999.

² *Карасик В. И.* Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Волгоград, 2002. С. 7.

жизнь/смерть. Исследователи отмечают, что при употреблении данной оппозиции часто появляются языковые индивидуально-авторские ассоциации и уникальные варианты значений. Например, Д. Ш. Ханнанова в статье о картине мира В. В. Маяковского отметила:

С середины 1910-х гг. оппозиция «свое»/«чужое» все чаще проявляется как антагонизм между «миром живых» и «миром мертвых». Наиболее полно представления об ином мире воплощает в себе образ врага, главной отличительной особенностью которого является его полная дегуманизация, отсутствие в нем человеческих черт¹.

Как видим, семантика оппозиции жизнь/смерть может быть связана с бинарной оппозицией свой/чужой, с образом врага, с неким социальным противостоянием, обостряющимся в периоды кризисов и политических потрясений.

Материалом для нашего исследования является дневник русского художника, историка искусства, художественного критика, основателя и главного идеолога объединения «Мир искусства» Александра Бенуа (1870–1960).

В дневниковых записях русской интеллигенции послереволюционного периода осмысление революционных событий является важнейшей темой. Сложность и противоречивость переживаний авторов находят отражение в языке. В дневнике², написанном в период 1918–1924 гг., Бенуа поднимает проблему сохранения культурного наследия в условиях трудного времени в стране. Цель нашего исследования – выявить языковые особенности картины мира автора, проявляющиеся в описании прецедентного исторического периода через призму оппозиции жизнь/смерть. Проводя анализ контекстов, мы будем опираться на ССРЛЯ³. Известно, что из-за долгого сбора материала и подготовки к печати, словари отстают от развития языка, следовательно, данное издание отражает языковую ситуацию периода написания произведения. Рассмотрим, как

¹ Ханнанова Д. Ш. Картина мира В. В. Маяковского: «мир живых» и «мир мертвых» // Вестник Псковского гос. ун-та. Сер.: гуманитарные науки. 2012. № 1. С. 38.

² Бенуа А. Дневник 1918–1924 годов. М., 2010.

³ Словарь современного русского литературного языка: В 17 т. М.; Л., 1948–1965 (Далее: ССРЛЯ).

автор употребляет лексемы, связанные с оппозицией жизнь/смерть, для характеристики ситуации в мире, в России и в русской культуре.

Одной из проблем, о которых говорится в дневнике, является утрата деятелями культуры уважения к традициям, тонкого чувствования классических произведений и понимания ценности художественных объектов. Характерным языковым средством, которое применяет автор, является метафоризация. Иногда это несколько смещенный акцент значения, который выступает на первый план в авторском контексте:

«Долой тиранию авторов» – есть боевой клич сценических авторов, а новатор сейчас всякий, кому не лень записаться в эту суетливую и тщеславную корпорацию. <...> Если же автор постановщику не по вкусу, если он с ним враждует, то зачем же за него браться, его насиловать, над ним издеваться? (С. 391)¹

В данном фрагменте реализуется семантика вражды; используются лексемы с негативным оценочным компонентом, а у лексемы *насиловать*, имеющей значение «принуждать, притеснять, неволить»², при употреблении в тексте ядерной становится сема «делать нечто неестественное, нежелательное для объекта». Лексема же *издеваться*, значение которой сформулировано как «зло высмеивать кого-, что-либо, глумиться над кем-, чем-либо»³, означает в данном случае «коверкать смысл произведения, искажать авторский замысел». По мысли А. Бенуа, неуважительное отношение постановщиков спектаклей к авторам пьес равносильно смерти для произведений. Такому положению противопоставлена *жизненность* Мольера:

Этим-то чувством правды и полон Мольер, оно и сообщает его творчеству неуязвимый характер актуальности <...>, оно сообщает жизненность каждому куску его бессмертных комедий (С. 392).

Отметим лексемы из семантической области *жизни* в данном фрагменте. Творчество Мольера описано лексемами

¹ Здесь и далее дневник А. Бенуа цит. по изд.: Бенуа А. Дневник 1918–1924 годов. М., 2010 – с указанием страниц в скобках.

² ССРЛЯ. Т. 7. С. 491.

³ Там же. Т. 5. С. 152.

неувядаемый, бессмертный «остающийся навсегда в памяти людей; незабвенный, сохраняющий вечное значение»¹.

Непонимание и принятие поспешных решений отмечает А. Бенуа и по отношению к такому значимому культурному объекту, как Эрмитаж. Автор дневника использует метафору «*служащие музея – организм*», чтобы показать недопустимость каких-либо изменений в данном сложном единстве, привнесенных со стороны:

Состав служащих Эрмитажа <...> представляет собой живой и сплоченный организм, обладающий своими навыками, своей специфической культурой. Это один из самых важных очагов художественно-исторической жизни государства. И вот в силу этих соображений тяжелым и грубым вандализмом представилось бы всякое вторжение — хотя бы и научно подготовленных, но посторонних лиц — в то, что составляет поистине жизненную задачу эрмитажного научного коллектива. Устройство выставки, <...> при устранении <...> состава хранителей музея не только подвергло бы эти сокровища новым рискам, одна мысль о коих представляется в столь ужасном свете величайшей катастрофой, но, несомненно, вызвало бы сильную деморализацию в среде ответственных служащих, ибо с момента распоряжения посторонними лицами вещами, подлежащими их ведению, ответственность их была бы переложена на других лиц, и в дело, <...> образцово налаженное, был бы внесен губительный порядок, от которого недалеко и до смертельного хаоса (С. 205).

Как видим, в данном фрагменте оппозиция жизнь/смерть связана с оппозицией свой/чужой. Семантика *чуждости* выражена лексемами *другой, посторонний*, «чужой, не состоящий в близких отношениях с кем-либо»². В данном контексте слово *живой* употреблено в значении «отвечающий насущным потребностям жизни»³, а слово *организм* «всякое сложное единство – с согласованно действующими частями»⁴. Соответственно, актуализируется сема способности к слаженному функционированию и, в то же время, хрупкости данной организации. Лексемам с корнем *жизнь* противостоят слова со значением насильственных действий (*вандализм, вторжение, устранение, деморализация*) и с негативной коннотацией (*ужасный, катастрофа*). Словосочетание *губительный порядок* можно

¹ Там же. Т. 1. С. 428.

² Там же. Т. 10. С. 1546.

³ Там же. Т. 4. С. 112.

⁴ Там же. Т. 8. С. 1004.

рассматривать как оксюморон, так как значение лексемы *порядок* в самом известном варианте положительно по семантике: «состояние благоустроенности, налаженности, организованности; правильное расположение, надлежащий вид чего-либо»¹. Лексема имеет несколько значений. В данном случае, скорее всего, актуален нейтральный вариант «способ, метод, правила осуществления чего-либо»². Но значение слова *губительный* – «несущий гибель, уничтожение; очень вредный»³ придает этому высказыванию резко отрицательную коннотативную окраску. Отрицательная же коннотация словосочетания *смертельный* «такой, который может привести к гибели, грозящий гибелью»⁴ *хаос* «крайний беспорядок, неразбериха»⁵ очевидна.

Метафора «музей-организм» является характерной особенностью идиостиля автора, так как встречается в произведении не единожды. Мы полагаем, что это связано с профессиональной деятельностью А. Бенуа, позволившей ему оценить важность сохранения сложившихся коллективов и традиций и воспринимать музей как живое существо:

Г. Ятманов доконает Зимний дворец вместе с непоправимой разрухой и деморализацией в таком превосходном организме, как два наших главных музея, Эрмитаж и Русский музей (С. 212).

Употребленная автором лексема *доконать* является просторечной: «В просторечии. Довести кого-либо до крайности до смерти; добить»⁶. Данное слово, вместе со словами с негативной коннотацией *разруха*, *деморализация* вносит дополнительную экспрессию в описание проблем в области музейного дела.

Явления культуры, которые автор оценивает негативно, описываются им с использованием лексем из семантической области смерти: ненавистная мертвечина мейерхольдовщины (С. 555), оживление этого не успевшего до конца разложиться

¹ Там же. Т. 10. С. 1437.

² Там же. С. 1440.

³ Там же. Т. 3. С. 467.

⁴ Там же. Т. 13. С. 1350.

⁵ Там же. Т. 17. С. 31.

⁶ Там же. Т. 3. С. 916.

трупа (С. 441), в мертвеющих произведениях (С. 366), омертвление всего духовного наследия (С. 196). Данные метафорические выражения усиливают яркость и образность создаваемой А. Бенуа картины глубокого кризиса искусства. Автор соотносит насильственные меры новых деятелей со смертью культуры как «живого существа», и в данном описании реализуется оппозиция жизнь/смерть: «борьба живого, животворящего, хаотичного и мудро неосознанного с мертвящей логикой доктрины» (С. 674).

Стоит отметить, что в данном контексте *хаотичное* оценивается положительно, в отличие от фрагмента об Эрмитаже. По нашему мнению, здесь актуальный смысл слова *хаотичный* связан не с разрушительным, а с творческим началом. Данный аспект значения лексемы *хаос* отсылает к древнегреческой мифологии, по которой из хаоса и появился весь мир: «В греко-римской мифологии — беспредельное мировое пространство с изначальным смешением всех стихий»¹. В вышеприведенном фрагменте противостояние описано с помощью противопоставления лексем животворящий / мертвящий, передающих семантику оппозиции жизнь/смерть. Таким образом, акцентируется семантика противоположного действия, производимого силами искусства и противостоящими им доктринами.

Зооморфизмы – древний способ описания мира мертвых. В. Я. Пропп отметил, что изначально смерть имела зооморфный облик: «животный облик смерти древнее костяного или скелетного»². Также животное, по Проппу, – древнейший гроб и древнейшее представление о форме загробной жизни:

Шурц, например, сообщает о домах с деревянными изображениями акул, внутри которых хранились трупы вождей. Это – древнейшая форма гроба. Такая форма, в свою очередь, отражает более ранние представления о превращении человека при смерти в животное или о съедении его животным³.

Называя идейных противников животными метафорами, автор подчеркивает их грубость и агрессию по отношению к

¹ Там же. Т. 17. С. 30.

² Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. М., 2000. С. 33.

³ Там же. С. 104.

искусству и символически относит их к «миру мертвых»: целая свора бешеных собак только того и ждет, чтобы вцепиться в ненавистных мирискусников» (С. 396); сплошное обезьянство (С. 433); волк до конца (С. 53).

Помимо зооморфизмов, в дневниках используются фольклорные сюжеты и персонажи для описания неправильного и опасного, по мнению автора, положения дел в культурной сфере:

Непрестанно с ужасом думаю я об Эрмитаже в Кремле. Так и впору это замок Кощея, в котором спрятана дивная красавица-принцесса (именно принцесса, а не царевна) (С. 53).

Кощей, как известно, фольклорный персонаж, «мифическое существо русских народных сказок — костлявый и злой старик, обладатель сокровищ и тайны долговечности»¹. Пропп в своем исследовании описал Кощея как вариацию сказочного змея-похитителя женщин царского рода, потерявшего животный облик: «Такие выражения, как «Кощей страшным вихрем вылетел в окно» показывают, какими путями шла потеря животного облика»². Не вызывает сомнения также принадлежность Кощея к миру мертвых. Следовательно, актуализируется семантика насильственного сокрытия сокровищ Эрмитажа от мира живых людей. Обратим внимание на уточнение о лексеме *принцесса*: «женск. к принц. В Зап. Европе — титул нецарствующего члена королевского дома; лицо, носящее этот титул»³. Как видим, этот персонаж, в отличие от Кощея, имеет отношение не к русским, а к европейским понятиям. Мы считаем, что в данном замечании отражена мысль о принадлежности Эрмитажа к общемировым культурным ценностям.

Также поднимается проблема насилия над человеком — носителем культуры и ценителем искусства. Появляется тема страдания, жертвенности: «...человека разорили и лишили смысла существования за то, что он ценой всяких жертв собрал и хранил вещи, считающиеся прекрасными» (С. 674).

Автор размышляет о том, что насилие является постоянным компонентом бытия:

¹ ССРЛЯ. Т. 5. С. 1562.

² Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Гл. VII.

³ ССРЛЯ. Т. 11. С. 637–638.

Я готов помочь в частных случаях, там, где это могу сделать без слишком большого насилия над собой (насилие всегда будет – таков удел нашего существования). <...> Недаром Платон предлагал таких «негодных людей», как поэтов и художников, изгонять из государства и по-своему был вполне логичен. <...> Ей-богу, нас не так много, чтобы опасаться, как бы наша деятельность не внесла дисгармонию в идеально налаженный механизм строя (С. 159).

В этом контексте интересно то, что *насилие* в своем наиболее общем значении «применение силы для достижения чего-нибудь, принудительное воздействие на кого-, что-нибудь»¹ признается обычным и постоянным явлением при любом государственном строе. Также признается то, что поэты и художники часто вносят сумятицу и нарушают спокойствие. Обратим внимание на лексему *механизм*, метафорически описывающую государственную систему. Слово употреблено в переносном значении «перен. Внутреннее устройство, система чего-либо»². Такое значение сходно с переносным значением лексемы *организм*, приведенным нами выше. Однако слово *организм*, даже в переносном смысле, ассоциируется с живым существом, тогда как *механизм* – с искусственно созданной конструкцией. Следовательно, творческие люди и организации, связанные с искусством (музей), противопоставлены в произведении государственным структурам посредством оппозиции *жизнь/смерть*, реализующейся как *организм/механизм*.

Описан и случай насилия над собой. Это запись о смерти Блока:

Революция его загубила. Он не осилил ее. Как большинство интеллигенции, он считал своим долгом питать культ к ней, к революции по существу, и, застигнутый врасплох ее реальной сущностью, он опешил, а затем пришел в какое-то уныние отчаяния. Сама его поэма «Двенадцать» представляется мне именно отражением такой «истерии отчаяния». Это результат усилия «полюбить их черненькими», какая-то судорога приятия, при том того, что «душу воротило». Но именно после такого усилия ничего больше не оставалось, как умолкнуть и угаснуть... (С. 255–256).

¹ Там же. Т. 1. С. 400.

² Там же. Т. 6. С. 935.

В первом предложении слово *загубила* «Привести к гибели, смерти; погубить»¹ свидетельствует о насильственном причинении смертельного вреда. Однако далее лексемы *не осилил, опешил, пришел в уныние*, уже относятся к действиям самого объекта. При описании состояния Блока актуализируется семантика болезни (*истерия, судорога*). Лексема *истерия* имеет прямое значение болезни: «Нервное заболевание, выражающееся в припадках, повышенной раздражительности, судорожном смехе со слезами»². Однако, даже признавая частично переносный смысл данного слова в приведенном нами контексте, все равно семантика ненормального состояния остается: «*Перен.* Повышенно-болезненный интерес, стремление и т. п. к чему-либо»³.

Отметим также и семантику утраты контроля над собой (*истерия*), которая актуализирует значение попытки насилия над собой в форме *самообмана*. О таком варианте *лжи* писала О. Е. Фролова: «Утрата контроля над собой, с нашей точки зрения, сближается с самообманом – потерей адекватной оценки человеком и себя, и ситуации»⁴. Попытка насилия над собой, *лжи* самому себе приводит в тупик (ничего больше не оставалось). Название самого факта смерти также метафорически заменено глаголами *умолкнуть и угаснуть*, что создает впечатление некоей последовательности действий, совершаемых человеком.

В дневниках нередко упоминаются и существа, связанные с религией. Образ внешней злой силы, которая производит насильственные действия над людьми, персонифицируется как дьявол: «Все – временно – в цепких когтях дьявола, который и разбивает наши несчастные головы друг о дружку...» (С. 14). Кроме того, автор употребляет лексемы, обозначающие нечистую силу, при описании новых деятелей государства и культуры: *суетня мелких бесов* (С. 135); один из бесчисленных

¹ Там же. Т. 4. С. 386.

² Там же. Т. 5. С. 534.

³ Там же.

⁴ Фролова О. Е. О прагматике *лжи* // Неканоническая эстетика. Вып. 6: Все обманы мира: Ложь в литературе и искусстве: Сб. статей. СПб.; Тверь, 2019. С. 22.

ликов черта (С. 472), эти два беса (еще разновидность нынешней чертовщины) (С. 25). Актуализируется смысл «бес – причиняющий зло»¹.

Отношение к событиям для автора возможно и как принятие этой участи, сходное с жертвой Христа:

...если на то воля Божья, чтобы все стало жертвой безумия, бесов, войны <...>, останется лишь молитва о минующей сей чаше, и даже о будущем возрождении для творчества и нашем личном воскресении (С. 14).

Автор употребляет глаголы и выражения с семантикой насилия: *душит и убивает свободу слова* (С. 87), *погубить все музейное дело* (С. 11), *вырвать всю культуру с корнем* (С. 156), *какая-то страсть к принуждению и порабощению* (С. 90). Данная лексика подчеркивает агрессивность людей нового режима.

Одной из возможных вариаций зла позиционируется *ложь*:

Не удастся никак продумать свою мысль до конца и так, чтобы она оставалась до конца моей, без примеси чужого, иначе говоря, без лжи. Это чужое, несмотря на все предосторожности, где-то коварно начинает просачиваться, оно является <...> и, являясь, втираясь в мое, оно искажает его, сообщает моим мыслям то относительное фразерство, то качество избитого трупа (С. 56).

Как видим, *ложь*, «намеренное искажение истины; обман, неправда»² соотносится в авторском языковом сознании с семантикой оппозиции свой/чужой, темой насильственного проникновения и с «миром смерти».

Метафоры, зооморфизмы, обращения к религиозным образам используются при описании людей, причастных к культуре и искусству, но способствующих эскалации насилия, причем под прикрытием христианства:

Оглядываясь на <...> всех этих Аргутонов, Леонтьевых, Милюковых, Димочек Мережковских, на всех подобных им представителей «союзников» и «врагов», я именно вижу в них стадо предателей, более, чем в военные годы, лишь способствовавших из-за своих засад разжиганию общего костра. И недоумеваешь: у многих из них с уст не сходит имя Христа и слово гуманность (С. 95).

¹ ССРЛЯ. Т. 1. С. 400.

² Там же. Т. 6. С. 332.

В этом фрагменте дана характеристика людей, многие из которых относятся к кругу деятелей культуры. Слова *союзники* и *враги* взяты в кавычки, что свидетельствует о том, что это только условные их позиции. Словосочетание же *стадо предателей*, состоящее из наименования группы животных и слова с негативной коннотативной окраской, выражает отрицательное отношение к этим людям. Во фрагменте метафорически описана трусость тех, о ком говорится (*из-за своих засад*), и их способствование усилению конфронтации (*разжигание общего костра*) и, как следствие, насилия. Выражение *с уст не сходит имя Христа* – свидетельствует о напускной набожности, неискренности. Зооморфизмы и семантика *лжи* в языковой картине мира автора являются маркерами «мира смерти».

Однако в тексте посредством метафоры с семантикой *жизни* отмечаются и некоторые положительные тенденции в области искусства, например балета: «...мне хочется указать на самый факт этих изменений... <...> указать как на отрадное признание возвращения к жизни нашего балетного искусства» (С. 362–363).

Итак, борьба сил и идей представлена в тексте через призму оппозиции *жизнь/смерть*. Данная оппозиция реализуется как прямо (*живой/мертвящий, животворящий/мертвящий*), так и косвенно, с помощью использования метафор, зооморфизмов, оборотов речи с религиозными, фольклорными и мифологическими образами, сравнений. Особенностью идиостиля автора является метафора *музей-организм*, в контекстах актуализируется сема слова *зло* – *абстрактная сила*, сема слова *насилие* – *постоянная часть человеческого бытия*. В авторской языковой картине мира оппозиция *жизнь/смерть* соотносится не только с оппозициями *свой/чужой, правда/ложь*, но и с оппозицией *организм/механизм*, в которой метафорически противопоставлены искусство и государство. *Насилие*, в соответствии с концепцией произведения, присуще любому государству. Революция описывается как время эскалации *насилия*, однако виновниками этого признаются не революционеры, а верхи общества, допустившие всеобщую деградацию.

А. Кадзи

Япония, Токийский университет иностранных языков

**ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТРАГЕДИИ АТОМНОЙ БОМБАРДИРОВКИ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ:
НА ПРИМЕРЕ БАЛЕТА «ХИРОСИМА»
В ПОСТАНОВКЕ Л. В. ЯКОБСОНА**

Трагедия атомной бомбардировки Хиросимы и Нагасаки 6 и 9 августа 1945 г. нашла творческий отклик у деятелей самых разных видов искусств, начиная с музыки, литературы, живописи, кино и заканчивая танцем. Этот интерес не ослабевает и по сей день. Знаменитый советский хореограф Леонид Вениаминович Якобсон (1904–1975) тоже обратился к данной теме, поставив в 1969 г. одноактный балет «Хиросима» на музыку польского композитора Х. Гурецкого (1933–2010). В статье предполагается рассмотреть историю создания балетного номера «Хиросима» для того, чтобы выяснить, как Якобсон интерпретировал в хореографическом искусстве катастрофу атомной бомбардировки и в чём заключалась особенность данного балета.

С конца 1950-х гг. тема трагедии Хиросимы и Нагасаки получила широкое распространение в СССР и государствах социалистического лагеря на фоне Холодной войны. Достаточно упомянуть такие произведения, как «Оратория Нагасаки» А. Г. Шнитке (1958), музыкальная композиция К. Пендеревского «Плач по жертвам Хиросимы» (1960) и фильм режиссера А. Н. Митты «Москва, любовь моя» (1974). Несмотря на популярность тематики, балет «Хиросима» Якобсона прошел непростой путь: в Государственном академическом театре оперы и балета им С. М. Кирова (ныне Мариинский театр) постановка не была допущена для демонстрации широкой публике. Премьера балета состоялась в собственной труппе Якобсона «Хореографические миниатюры», созданной в 1966 г. П. А. Гусевым и возглавленной Якобсоном с 1969 г. (ныне Санкт-Петербургский государственный театр балета им. Леонида Якобсона).

Балет «Хиросима» в хореографии Якобсона малоизучен. К примеру, в балетной энциклопедии под редакцией Ю. Н. Гри-

DOI: 10.31860/978-5-00166-483-3-195-202

горовича (1981) упомянуты две хореографические постановки, посвященные этой тематике и названные «Хиросима». Одна – двухактный балет казахского композитора Г. А. Жубановой в хореографии Д. Абилова и З. М. Райбаева (1966), вторая – одноактный балет венгерского хореографа И. Эка на музыку чехословацкого композитора В. Буковы (1962)¹. При этом постановка Якобсона не упоминается. Тем не менее, до нас дошел целый ряд источников, сообщающих об этой постановке: фотографии, упоминания в журналах и обсуждениях, воспоминания исполнителей. Сохранился и сценарий первоначального замысла, который был написан в апреле 1963 г.

Помимо популярности тематики, есть несколько возможных причин, почему хореограф в те годы заинтересовался трагедией Хиросимы. Во-первых, Якобсон познакомился с И. Эком на VIII Всемирном фестивале молодежи и студентов в Хельсинки, проводившемся с 28 июля по 6 августа 1962 г. В письме Якобсону венгерский хореограф пишет, что он рад мнению Якобсона по поводу своего балета «Встреча на одну вариацию»². Вскоре после премьеры «Хиросимы» в хореографии Эка, состоявшейся в декабре 1962 г., в апреле 1963 г. Якобсон написал первый сценарий одноименного балета. Знакомство с постановкой Эка могло повлиять на желание создать свою версию балета. Во-вторых, сам Якобсон в своей юности случайным образом оказался в Японии в маленьком портовом городке Муроран, будучи участником так называемой кругосветки петроградских детей (1918–1921)³, жизни которых спасли Амери-

¹ Балет: Энциклопедия / Гл. ред. Ю. Н. Григорович. М., 1981. С. 561. Балет «Хиросима» на музыку Буковы имеет другие названия, такие как «А Parancs», «Совесть» или «Приказ». После премьеры «Хиросимы» И. Эка разные хореографы поставили свою редакцию на музыку Буковы.

² Эка И. Письмо Л. В. Якобсону о спектакле // ЦГАЛИ СПб. Ф. 87. Оп.1. Д. 156. Л.12.

³ О кругосветке петроградских детей см., например: Над нами красный крест. URL: <https://petrograd-kids-odyssey.ru/> (дата обращения: 29. 06. 2021); *Липовецкий В. А.* Ковчег детей, или Невероятная одиссея. СПб., 2005; 北室南苑『陽明丸と800人の子供たち: 日露米をつなぐ奇跡の救出作戦』並木書房、2017年。(Китамуро Н.Йомей Мару и 800 детей. Удивительная спасательная операция,

канский Красный Крест и японская судоходная компания Тайё-кисэн. Логично предположить, что он не мог быть оставлен равнодушным к трагедии атомной бомбардировки, происшедшей во время войны между Японией и США. В-третьих, хореограф обладал широчайшим кругозором, его спектакли затрагивали самые разные актуальные темы, включая такие, как Октябрьская революция («Двенадцать» на музыку Б. И. Тищенко), Великая Отечественная война («Страна чудес» на музыку И. И. Шварца), диктатура Гитлера («Обезумевший диктатор» на музыку Д. Д. Шостаковича) и др.

Первоначально Якобсон мыслил создать «кинохореографию в одном действии» по принципу «Латерна Магика», показывая действие на сцене и на киноэкране. Предполагалось, что экран будет состоять из трех «площадок»: одну из них планировалось расположить на заднем плане, две остальные – сбоку¹. Проекция «Латерна Магика» была сравнительно новой технологией, которую придумал чехословацкий сценограф Йозеф Свобода, представивший ее в Чехословацком павильоне на международной выставке ЕХР (Брюссель, 1958). Замысел использования проекции не был осуществлен Якобсоном, однако обращение к технологии «Латерна Магика» важно в том смысле, что хореограф нуждался в сильном визуальном эффекте: в сценарии балета «Хиросима» Якобсон описывает превращение счастливой жизни в ужас и страдание мирных людей. Цветы, растения и деревья, растущие на счастливой, благоухающей земле, становятся пеплом. Сгорают счастливо трудившийся человек, в руках матерей умирают маленькие дети. Последняя сцена характеризовалась хореографом так: «на фоне атомной бомбардировки, огромное скопление людей в безумстве и горе, шлющих проклятия и полных мщения тем, кто отнял у них радость жизни»². Мы видим, что уже в первом замысле Якобсон обратил внимание главным образом на губительные последствия бомбардировки, уделяя

объединившая Японию, Россию и США. Япония, Издательство «Наники Сёбо», 2017)

¹ Якобсон Л. В. Сценарий фильма-балета «Хиросима» // ЦГАЛИ СПб., Ф. 87. Оп. 1 Д. 194. Л.1.

² Там же. Л. 2–3.

большое внимание изображению мучений жертв после взрыва атомной бомбы. В сочетании с проекцией балет предстал бы сильным призывом к миру.

Яacobсон хотел развивать идею дальше, и он пишет еще два сценария «кино-хореографий» с использованием проекций: «Мир»¹ и «Бюрократиада»². В «Мире» речь идет о восстановлении нормальной жизни после разрушений, нанесенных атомной бомбардировкой. Описываются спортивные мероприятия – явно под воздействием предстоящей Олимпиады в Токио в 1964 г., что является символом восстановления страны. Что касается «Бюрократиады», то от этого сценария осталась лишь часть, в которой представлена бюрократическая антиутопия, и мы не знаем, как автор хотел развить действие. Все три сценария кино-хореографии остались лишь сценариями, однако тема Хиросимы была настолько важна для хореографа, что стала основой нового балета.

В 1969 г., спустя 6 лет после написания первого сценария «Хиросимы», хореограф создал одноименный восьмиминутный балет в Кировском театре, колоссально изменив его художественную концепцию. Яacobсон изображал сам ужас и саму боль: с начала до конца номера шесть артистов балета в виде пострадавших от атомной бомбардировки выражают неслышным криком ужас насилия войны.

С постановкой «Хиросима» 1969 г. весьма сложная история. Изначально номер «Хиросима» был поставлен для артистов Кировского театра, премьера должна была состояться на III Всесоюзном конкурсе новых хореографических номеров, проходившем в Москве с 21 по 28 января 1969 г. Стоит отметить, что тогда дирекция Кировского театра одобрила «Хиросиму» и рекомендовала на участие в конкурсе³, оценив новаторство балета. К тому же в преддверии конкурса в журнале «Театральный Ленинград» главный балетмейстер Кировского театра К. М. Сергеев объявил об участии номера «Хиросима»

¹ Там же. Л. 3, 3а, 4, 5.

² Там же. Л. 5.

³ Документы об участии артистов театра во Всесоюзных и Международных конкурсах // ЦГАЛИ СПб. Ф. 337. Оп. 7–1. Д. 75. Л. 3а, 75.

Якобсона в конкурсной программе¹. Вопреки распространенности темы и поддержке театра, по словам В. А. Звёздочкина, балет был запрещен по решению художественного совета театра в январе 1969 г.² В докладной записке заведующей литературно-репертуарной частью театра говорится, что еще в августе 1968 г. «балет был показан в классе, осужден и отвергнут по идейно-художественным соображениям»³. Это свидетельствует о неоднозначной реакции театра на «Хиросиму» Якобсона. Трудно назвать конкретную причину запрета постановки, но можно предположить, что «Хиросима» Якобсона перешла допустимые границы эстетики советского балета. Душераздирающая сцена «Хиросима» была полной противоположностью того, что ассоциировалось со словом «балет», и потому была отвергнута в Кировском театре, а затем и в труппе Якобсона. Такое непростое отношение встречается и в истории создания фильма «Москва, любовь моя». По словам режиссера А. Н. Митты, изначально было другое развитие темы, и он записал балет «Хиросима» Якобсона для данного фильма, чтобы показать современную хореографию в сопоставлении с классическим танцем. Идея Митты не осуществилась, так как «продюсеры, которые представили интересы актрисы Комаки Курихара, не то, что неодобрительно, но с тревогой относились»⁴ к первоначальному плану.

Интересно сравнить балет Якобсона с другими постановками «Хиросимь». Балетам Жубановой и Эка, также как первому замыслу Якобсона, свойственны сюжетность и дихотомия добра и зла. В балете Жубановой представлены семейная любовь, превращение мирной жизни в чудовищную катастрофу. Спектакль завершается танцем-протестом, исполняемым оживлен-

¹ Всесоюзный конкурс. С. 8.

² *Якобсон Л. В.* Письма Новерру: Воспоминания и эссе. Нью-Йорк: Hermitage Publishers, 2001. С. 396.

³ Докладная записка заведующей литературно-репертуарной частью Государственного академического театра оперы и балета им. С. М. Кирова Т. В. Боголеповой о творческих заявках Л. В. Якобсона. 17. 10. 1973 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 337. Оп. 14. Д. 23. Л. 32–33.

⁴ Из интервью с А. Н. Миттой 19.05.2021.

ной жертвой¹. В балете Эка центральное место действия занимает психология летчика и угрызения его совести во время бомбардировки². В отличие от этих балетов, постановка Якобсона лишена сюжетной линии. Якобсон объявляет следующее: «это (балет “Хиросима”. – А. К.) не забава, это не то представление, которое хотели видеть в классическом стиле, на пальцах, в арабесках и жесте. Нет, это подлинные человеческие ужасы, это содранные кожи, это покрытые язвами тела, это гниющие кости, – вот что такое “Хиросима”! Это должен быть протест против всех ужасов XX века»³. Художник утверждает невозможность выразить боль жертвы приемами классического балета и поставил балет на пластике. Как вспоминает одна из исполнительниц номера Е. Е. Селиванова, для представления подлинных ужасов хореограф просил исполнительниц широко раскрыть рот и принимать «неэстетичные» позы, он задавал каждому из шести исполнительниц задачу: «кто-то тонул в воде, кто-то бежал от лавы». Другой танцовщик (В. Е. Сергеев) «изображал, как видит, что летит самолет, и напряженное оживление того, что может сейчас произойти». Концентрируясь на страхе и мучении жертв, балетмейстер дает сильнейший удар для зрителей. По воспоминанию Селивановой, балет был показан одной японской делегации. Японцы были потрясены от увиденного и удивлены, «как возможно только пластикой

¹ *Климашина Е. В.* Хореографическое наследие З. М. Райбаева и его роль в становлении и развитии казахского танцевального искусства. ВКР. Южно-уральский государственный гуманитарно-педагогический университет. Челябинск, 2019. С. 23–24. URL: <http://elib.cspu.ru/xmlui/bitstream/handle/123456789/6425/Климашина%20Е.В.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата обращения: 29.06.2021).

² “A Parancs (Hiroshima– 1945)” Архив Печского балета. URL: <http://archivum.pecsibalett.hu/eloadas/balettest-1963#a-parancs-hirosima-1945>] (дата обращения: 29.06.2021).

³ Ленинградское отделение ВТО (Всероссийское театральное общество). Сопровождение докладом Л. В. Якобсона о создании театра художественных миниатюр. 21 декабря 1970 года. [Стенографический отчет] // Библиотека Санкт-Петербургского отделения СТД РФ (Союз театральных деятелей Российской Федерации).

передать ужас атомной бомбардировки, какие муки претерпели люди»¹.

В статье журнала «Театральный Ленинград», написанной в преддверии конкурса 1969 г. К. М. Сергеев сообщает, что темой для «Хиросимь» послужило произведение одного из современных японских художников². Сам Якобсон в обсуждении программы балетов своего нового коллектива говорит, что «пластика дает возможность создавать» балет, опираясь на «чудовищные по ужасу и впечатляемости 7 панно японских художников, изображающих Хиросиму»³. Утверждая, что «изобразительное начало сегодняшней хореографии лежит в пластике», хореограф при создании балета обратился к картинам японских художников. Среди материалов, собранных Якобсоном для постановки балета, сохранилась фотография третьего из пятнадцати панно («Вода») из серии «Панели Хиросимь»⁴ японских художников Ири Маруки (1901–1995) и Тоси Маруки (1912–2000)⁵. Эта серия панно создавалась на протяжении 32 лет (с 1950 по 1982 гг.) и часть серии с 1953 г. была выставлена в более чем 20 странах, то есть объехала практически весь мир. Первые три панно были представлены в Советском Союзе в 1956 г. после подписания Японо-советской декларации. Семь панно, которые упомянуты Якобсоном как основа хореографического номера, – это, скорее всего, первые семь работ супругов Маруки: «Призраки» (1950), «Огонь» (1950), «Вода» (1950), «Радуга» (1951), «Мальчики и девочки» (1951), «Атомная пустыня» (1952), «Бамбуковая чаша» (1954). В картинах изображены го-

¹ Селиванова Е. Е. «Ну и ступай к своему Якобсону!» // Леонид Якобсон: «Балетмейстер всея Руси». Творчество. Личность. Архивные материалы / Под ред. О. И. Розановой. СПб., 2019. С. 352–355.

² Всесоюзный конкурс. С. 8.

³ Ленинградское отделение ВТО. Обсуждение программы «Хореографические миниатюры» под руководством Л. В. Якобсона. 22 ноября 1971 года [Стенографический отчет] // Библиотека Санкт-Петербургского отделения СТД РФ. С. 20.

⁴ О серии «Панели Хиросимь» см.: Maruki Gallery for the Hiroshima Panels. URL: <https://marukigallery.jp/en/hiroshimapanels/> (дата обращения: 27.06.2021).

⁵ Якобсон Л. В. Режиссерские заметки в фотографиях. // ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. АРО. Ф. 548, ед. хр. 80.

ра трупов, мать с ребенком, люди, выбегающие от огня, ищущие воду, погибшие в ожидании помощи. Если сравнить панно с фотографией постановки, станет ясно: и в панно, и в балете представлена боль как таковая.

Примечательно, что, как и Якобсон, к серии панно «Панели Хиросимь» обращалась японская артистка современного японского танца *буто* Май Идзуми. С 2004 г. Идзуми создавала хореографический номер по каждому панно и в 2014 г. она дошла до седьмой работы («Бамбуковая чаша»). Ее попытка воплощения в танце всех пятнадцати панно «Панели Хиросимь» продолжается и по сей день¹. Таким образом, подход Якобсона до сих пор не утрачивает своей актуальности.

Можно сказать, что в своем балете Якобсон стремился показать протест против насилия над мирными людьми не путем создания сюжета о противостоянии добра и зла, а отсутствием сюжетности и концентрации на образах мучений жертв трагедии. Опираясь на панно «Панели Хиросимь», Якобсону удалось в образе жертв показать предельную жестокость насилия.

¹ 坂本茂「髪振り乱し怒り表現 「原爆の図」 舞踏化第7部 和泉さん東京であす上演」中国新聞、ヒロシマ平和メディアセンター、2014年8月29日。(Сакамото С. Выражение гнева с взъерошенными волосами. Седьмая постановка *буто* по панно «Панели Хиросимь». Завтра Идзуми танцует в Токио // The Chugoku Shinbun. Hiroshima Peace Media Center. 29 августа 2014) URL: <http://www.hiroshimapeacemedia.jp/?p=35620> (дата обращения: 29.06.2021).

С. Ф. Меркушов

Россия, Тверской государственный университет

**СЕМИОТИКА НАСИЛИЯ У БР. СТРУГАЦКИХ
И А. ГЕРМАНА (ПОВЕСТЬ И ФИЛЬМ
«ТРУДНО БЫТЬ БОГОМ»)**

Авторы, имена которых заявлены в названии статьи, так или иначе исследовали тему насилия во всех своих произведениях (достаточно указать на «Град обреченный» первых и «Хрусталёв, машину!» второго), но именно в «Трудно быть богом» она проиллюстрирована наиболее экспликативно. С нашей точки зрения, ее интерпретация может осуществляться посредством семиотического анализа, поскольку к тому располагает тенденция к расширенной рецепции знаковой структуры текста как такового (термин «текст» мы понимаем согласно семиотике и, вслед за Б. А. Успенским, как «любую семантически организованную последовательность знаков»¹). И применение семиотического метода при рассмотрении избранного синтетического материала представляется, в общем, традиционным. В силу этого наши основные теоретические ориентиры – работы о знаке Ч. Пирса, Ч. Морриса, Р. Барта, Ю. Лотмана, Ю. Кристевой, а также труды о семиотике кино У. Эко, К. Меца.

В повести «Трудно быть богом» продолжается уход Стругацких от характерных утопически-коммунистических социальных моделей, начатый в «Попытке к бегству», но здесь фантасты еще базируются на классических концепциях идеального государственного устройства. Дихотомия социальной рецепции, характерная для других текстов братьев, реализуется и в данной повести: фундаментом общественных отношений может быть либо т. н. моральный кодекс, либо закон исторической необходимости вне морали и этических норм. Сложность заключается в том, что ценностно-ориентированная социальная структура представляет собой труднодостижимый идеал, имеющий мало общего с реальностью; а «натуралистическая»

DOI: 10.31860/978-5-00166-483-3-203-211

¹ Успенский Б. А. Поэтика композиции: Структура художественного текста и типология композиционной формы. М., 1970. С. 10.

модель дегуманизирована и базируется фактически на инстинктивном и автоматическом поведении.

Среди семиотических знаков наиболее функциональны в художественных текстах символы, интерпретируемые, прежде всего, в зависимости от их локализации в тексте. В финале пролога «Трудно быть богом» (пролог сам по себе – крайне семантически нагруженная часть всего текста, предварение его общего смысла) есть такой знак-символ (а он, в свою очередь, будет и находиться в сильной позиции по отношению к прологу, и станет структурно и содержательно значимым для всего текста в целом). Причем особенно интересно, что в тексте этот знак пребывает еще «под» одним знаком — он отмечен автомобильным знаком «Въезд запрещен». Антон, будущий дон Румата, несмотря на запрет, идет под знак и, как выясняется позже, видит там «Взорванный мост <...>. И скелет фашиста, прикованный цепями к пулемету. <...> Пулемет весь врос в землю...»¹ Как знает читатель, Антон / дон Румата в Арканаре столкнется лицом к лицу со злом и насилием, приблизится к пониманию неизбежности природы того и другого, что будет выражено в особых знаках. А данный знак — и предварение, и ретроспективное (уже по прочтении повести, хотя «прикованный скелет» возникнет и в эпилоге) подтверждение объективации этой природы, персонифицированной в наиболее репрезентативной для 60-х гг. прошлого столетия форме, ввиду исторической и принципиальной для XX в. опасности, актуальность которой во все времена здесь и показана (отсюда «скелет», «цепи», «укоренение в земле»). Причем под «фашизмом» здесь нужно понимать всякий тоталитарный режим, — режим, базирующийся на тотальном насилии, авторская рецепция которого будет представлена в главах повести.

Рассмотренный знак важен как для читателя, так и для персонажа, — для него он становится знаменем грядущего — Румате придется нарушить запрет на вмешательство в жизнь планеты Средневековья и вступить в открытый конфликт с обитателями Арканара в попытке решить социально-этическую проблему другого уровня. Это, конечно, проблема функции насилия в социуме, которое, будучи фактически пре-

¹ Стругацкий А., Стругацкий Б. Трудно быть богом. Попытка к бегству. Далекая Радуга. М.; СПб., 1997. С. 30.

ступным и греховным, вместе с тем оказывается условием исторического развития, а оно, как известно, должно быть поступательным: «Шоссе было анизотропное, как история. Назад идти нельзя»¹. Заметим, что и этот символ — шоссе / история — получает существенное метафизическое значение: шоссе забытое, не обозначенное на карте, «дорога из ниоткуда в никуда»²...

Истории пролога и эпилога, отсылающие как минимум к мифу об Ахилле и легенде о Вильгельме Телле, содержат помимо знаков, реализованных в ключевых эпизодах текста (например, арбалет в прологе и арбалетные стрелы в финале с Кирой (10 глава)), важный знак / символ — земляники. Этот символ совершенной праведности, праведного человека сочетается с «кровоавой» тропикой и символикой. Сами ягоды «кровоавого» цвета («Анка шла впереди, держа арбалет под мышкой, и время от времени нагибалась за кровоавыми, будто лакированными, ягодами земляники»³), а в последнем коротком абзаце повести проводится красноречивая ассоциация: сок земляники на руках Антона / Руматы *кажется* Анке кровью («Он протянул к ней огромные руки. Она робко потянулась к нему и тут же отпрянула. На пальцах у него... Но это была не кровь — просто сок земляники»⁴). Как может следовать из весьма лаконичного и туманного рассказа Пашки, Румата / Антон в итоге ответил насилием на насилие — в арканарской ситуации иначе поступить было нельзя. Вариант невмешательства там не работает — и кровь там будет кровью, тогда как в утопическом Мире Полудня сок земляники может *напоминать* кровь. Но такая память ценна и необходима, как и память, олицетворенная в знаке, что герой увидел на шоссе. Заметим, что «земляника» в тексте актуализирует еще одну параллель — с шведской идиомой «земляничная поляна», вошедшей в культурную память благодаря одноименному знаменитому фильму Ингмара Бергмана (в частности, фразеологизм весьма прочно утвердился в рок-музыке / поэзии — ср., например, цитату из песни «Бухенвальд-Буги» (2004) Ника Рок-н-Ролла «на

¹ Там же. С. 219.

² Там же. С. 20.

³ Там же. С. 21.

⁴ Там же. С. 220.

земляничных полянах нашли автомат»¹ — практически парадоксально (рассмотренного сюжета пролога). Вероятно, бр. Стругацкие видели эту постановку до или во время написания книги, во всяком случае, смысл идиомы явно коррелирует с образом Мира Полудня: «земляничные поляны» — это места, куда хочется возвращаться, где хорошо; своего рода метафизический дом. И связь «земляника» / «кровь» / «земляничная поляна» опосредуется основной идеей Стругацких, репрезентированной в тексте, о том, что «добро должно быть с кулаками», непротивление злу и насилию рождает еще большее зло и «боги» не должны быть лишь созерцателями. Даже если это не приведет ни к чему, экзистенциалистский абсурдный посыл Сизифа — это единственно верное решение. Поэтому Румата — праведник:

Мне не нравится, что мы связали себя по рукам и ногам самой постановкой проблемы. Мне не нравится, что она называется Проблемой Бескровного Воздействия. Потому что в моих условиях это научно обоснованное бездействие... Я знаю все ваши возражения! И я знаю теорию. Но здесь нет никаких теорий, здесь типично фашистская практика, здесь звери ежеминутно убивают людей! Здесь все бесполезно².

Таким образом, зло и насилие в тексте Стругацких получают сакральную экспликацию, выраженную в основных рассмотренных знаках / символах, указывающих как раз-таки на сакральные для советского человека аспекты, связанные в первую очередь с победой над фашизмом, (которая не могла бы состояться без кровопролития, насилия), и памятью об этом. Но эта победа понимается авторами и как победа над тоталитаризмом, угнетающим культуру и преследующим знание.

В фильме Алексея Германа пролог и эпилог повести не визуализированы, поскольку несут в себе специфику, никоим образом не коммуницирующую с замыслом режиссера. Примем во внимание ощутимую временную дистанцию (почти полвека) между повестью и ее экранизацией, что заставляет говорить о

¹ См.: URL: <http://www.megalyrics.ru/songs/nik-rok-n-roll-i-trit.htm> (дата обращения: 21.07.2021).

² Стругацкий А., Стругацкий Б. Трудно быть богом... С. 48–49.

своеобразии двух авторских позиций и подходов, обусловленных как метатекстом, так и историко-событийной и культурной канвой. Алексей Герман, прежде всего, в самом начале работы над фильмом (2001 г.) «бешено выкручивал» из повести Стругацких характерную для шестидесятников «сентиментальность» и «романтику»¹, которые весьма сильно просвечивают сквозь сюжетные рефлексии пролога и эпилога. Режиссер куда более пессимистичен по сравнению с писателями, и здесь мы согласны с А. Ю. Стрижовым: у Стругацких «на одном полюсе оказывается фашизм»², а на другом, как мы увидели, «суровый гуманизм», тогда как у Германа «идеалы не очевидны»³ и зло приобретает онтологический статус, – оно самодовлеюще, безусловно. Картина Германа не черно-белая, но *серая*: А. Ю. Стрижов считает, что, делая фильм полностью серым, режиссер дает возможность зрителю самому решать, где прекрасное, а где безобразное. Нам кажется, что коренящееся во зле насилие, по Герману, абсолютно и неконкретизированно. В фильме это передается прежде всего через отсутствие цветности. Заметим, что, разбирая цветовую парадигму повести, В. В. Рожков последовательно репрезентирует структурную взаимосвязь концептуального слоя «серость» с концептуальными слоями «неразвитость», «агрессивность», «болезнь», «идеология»⁴. Полагаем, что концепт «насилие» также может быть включен в это поле, понимаемое как семиосфера «серости».

Но у Стругацких существует противовес «серости», «*серым*», при этом он даже выражен не единственно в конгломерате образов положительных персонажей (таких как Будах, Кира, Пампа). Надо заметить, что ближе к завершению в фильме,

¹ Лемхин М. Алексей Герман собственными словами. URL: <http://www.chayka.org/node/3972> (дата обращения: 13.04.2021).

² Стрижов А. Ю. Сакральное и онтологическое зло в романе братьев Стругацких «Трудно быть богом» и одноименном фильме А. Германа: к вопросу об эволюции общечеловеческих ценностей // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2014. № 2–3. С. 314.

³ Там же. С. 315.

⁴ См.: Рожков В. В. Метафорическая художественная картина мира А. и Б. Стругацких: на материале романа «Трудно быть богом»: Дис... канд. филол. н. Новосибирск, 2007.

как и в конце сюжета повести о Румате, начинают преобладать черные тона, что вносит совсем уже мрачный колорит, который у Стругацких все-таки нейтрализуется солнечностью Мира Полудня и яркостью земляники. У Германа такого оптимизма нет: даже «серые» штурмовики повести сразу заменены у него на «черных», в то время как у Стругацких это только прогнозируется: «Там, где торжествует серость, к власти всегда приходят черные»¹.

Особый характер манипулятивного – вербального – насилия репрезентирован в повести в наиболее типичных вербальных знаках – лексемах «господь» и «бог». Посредством знака «господь» моделируется доминирующая этическая система текста, связанная с идеей авторитаризма, тоталитаризма, воплощенной в образе дона Рэбы. Использование знака «бог» определяет присущие Стругацким гуманистические идеалы («действенная борьба») и аллегорически соотнобразуется с образом Руматы. В фильме это разделение неявно.

Пространственные и временные знаки фильма запускаются, начиная с его рабочего названия: «Хроника Арканарской резни» (Курсив наш. – С. М.). В нем, на наш взгляд, исключительно четко и точно, по-германовски, обозначен хронотоп – в двух первых словах, – и суть того, что будет показано на экране – «резня». Сохранение названия Стругацких, думается, мало соотносится с волей автора: оно очень абстрактно и вполне романтично («по-шестидесятниковски»), а это, помним, Герман пытался полностью «выкорчевать». Исполнитель роли Руматы Леонид Ярмольник в одном из интервью подчеркивал строгую документальность и документированность фильма, причем как в отношении соблюдения всех «эпохальных» подробностей, так и в фиксации тонкостей съемки (что доступно, конечно, только необыкновенно внимательному зрителю): «это кинодокумент. Не зря он должен был называться “Хроника Арканарской резни”. Слово “хроника” мне очень нравится, оно соответствует тому, как Герман сделал кино»². Кстати сказать, определенным образом с темой насилия сопрягается стиль работы

¹ Стругацкий А., Стругацкий Б. Трудно быть богом... С. 166.

² Корецкий В. После черных приходит режиссер. URL: https://expert.ru/russian_reporter/2014/08/posle-chernyih-prihodit-rezhisser/ (дата обращения: 13.04.2021).

режиссера, известного тщательной и крайне длительной работой над своими произведениями. Естественно, при таком подходе закономерны разнообразные казусы, связанные иногда с тяжелыми последствиями для психики и физиологии актеров и пр. Для иллюстрации можно привести фразу из интервью с Юрием Цурило (роли генерала Кленского в «Хрусталеv, машину!» и барона Пампы в «Трудно быть богом»): «Герман — очень требовательный режиссер, себя изматывает до изнеможения, и артистов тоже»¹). Однако актер на вопрос интервьюера о том, стал бы он сниматься у Германа бесплатно, ответил, что, «побежал бы бегом». Видимо, парадоксальность насилия в том, что без него искусства не существует. Настоящее искусство становится естественным лишь в процессе *преодоления* в широком смысле, что применимо ко всему творчеству Алексея Германа.

Стоит коснуться промежуточного текстуального «звена» — совместного советско-европейского одноименного фильма 1989 г. (через четверть века после появления повести Стругацких — причем его режиссером мог стать Алексей Герман, решивший снимать фильм по книге уже через четыре года после ее выпуска). Производством фильма тогда занялся режиссер из ФРГ Петер Фляйшман в период заката СССР и форсирования «новой» мировой ситуации, что, как мы помним, происходило в антагонистической атмосфере. Именно в 1989 г. произошло падение Берлинской стены, что исторически корреспондирует с последними этапами кризиса советской системы, а метафизически с другими обстоятельствами (так, коллективная работа над фильмом писателей и режиссера не удалась, а сам фильм получился вполне коммерческим и претенциозным, с нашей точки зрения).

Аспект очень частичного воспроизведения сюжета книги (как у Фляйшмана, так и у Германа) обуславливает еще один момент, который хотелось бы оттенить. Можно ли воспринимать нередко кардинальное переосмысление текста, в данном случае текста Стругацких, в киноинтерпретациях как своего

¹ Юрий Цурило: Герман дал мне все. URL: https://www.trud.ru/article/31-05-2003/57476_jurij_tsurilo_german_dal_mne_vse.html (дата обращения: 13. 04. 2021).

рода насилие над ним? Помнится, когда фильм Германа вышел в прокат, зрители, особенно молодые, стремились в кино-театры, по всей вероятности, рассчитывая увидеть что-то похожее на экранизацию «Обитаемого острова» Федора Бондарчука. Собственно, поэтому разочарованные любители фантастики покидали кинозалы после нескольких минут просмотра «Трудно быть богом»: неоправдавшиеся ожидания были связаны не с Алексеем Германом, а именно с братьями Стругацкими, которых зрители не увидели. Подобные споры – о вариативности трактовок литературных текстов – артикулируются в последнее время далеко не только в среде реципиентов художественного творчества. Так, еще до выхода фильма «Лето» Кирилла Серебренникова в 2018 г. мнения о нем артистов и критиков поляризовались. Фильм Алексея Учителя «Цой» (2020 г.) многими был воспринят враждебно, а театральные постановки Константина Богомолова и совсем оцениваются как произвол по отношению к оригиналам пьес. Понятно, что в научной среде это получает объективную структуралистскую и постструктуралистскую интерпретацию, базирующуюся, в частности, на теории «смерти автора», нелинейности текста и его постижения, концепциях точек зрения и т. п.

Интересно и то, что именно после (но, наверное, не вследствие) выхода фильма Германа в прокат (2014) в мире стали весьма заметны существенные геополитические сдвиги в сторону активного отхода от однополярности, нового поворота государств к ведению взаимной агрессивной политики. Что странным образом коррелирует с проблематикой двух текстов и подталкивает к их новым интерпретациям соразмерно с актуализацией противоречий, связанных с вопросом человеческого неравенства. В 2014 г. различными государственными структурами была вновь актуализирована проблема терроризма, а затем экстремизма. И то, и другое, так или иначе, имеет имперсональный характер (в то время как фашизм был персонифицирован), а всякого рода обезличивание влечет, помимо закономерного декларирования т. н. морального релятивизма (идеи условности добра и зла) возможность наклеивания ярлыков, групповой поляризации, спектакля как инструмента унификации и даже культивации социального поведения с полным отсутствием эмпатии. Это оборотная сторона политического воздействия на массы, опять-таки связанная с мани-

пулированием. Прогнозы подобных ситуаций в зарубежной кинематографии 2010-х гг. в наиболее яркой форме выражены у Ларса фон Триера («Меланхолия», «Дом, который построил Джек»), на личном примере которого на каннской пресс-конференции в 2011 г. подтвердилось, по словам Александра Дугина¹, особое негативное состояние общественности, связанное с утратой ею способности к критическому мышлению и восприятию иронии и прочих тропов, т. е. художественной речи в принципе.

Резюмируем. Синтактика, трактуемая как отношения между знаками знакового поля «насилие», в рассмотренном дискурсе повести, фильма, и пр., по нашим наблюдениям, актуализирована в контрастирующих и одновременно взаимодействующих формах («земляника» / «кровь» / «земляничные поляны» // «чернота» / «серость» фильма // «серость» Арканара / солнечность Мира Полудня // «серость» фильма / «серость» повести).

Семантика знакового поля «насилие» понимается в аспекте корреляции знаков и объектов двух текстов. Сакральное / онтологическое толкование зла и насилия повести / фильма репрезентировано в соотнесенности знаков-символов (скелет фашиста; номинационные знаки (рабочее название фильма); вербальные знаки (лексемы и семы «бог» / «господь»); пространственно-временные знаки).

Прагматика знакового поля «насилие» как связь «знак / автор / реципиент» может определяться в ракурсе детерминации сферы рецептивной эстетики (вопрос точки зрения творца и зрителя: восприятие фильма зрителем сквозь призму жанрово-содержательной специфики повести и интенции постановщика фильма; особенности стиля работы автора: перфекционизм Алексея Германа; глобальный аспект рецепции насилия после просмотра и интерпретации кинокартины — экспликация онтологии зла).

¹ См.: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=JhLyA1CTlLw> (дата обращения: 08.06.2021).

А. Бринтлингер

США, Государственный университет штата Огайо

**«ИНСТРУМЕНТ В ОБРАЗЕ ЖЕНЩИНЫ»:
АДРИЕННА РИЧ И ВОПЛОЩЕНИЯ НЕНАВИСТИ**

*In the interstices of language lie powerful secrets of the culture.
В глубинах языка кроются могущественные секреты культуры.
Адриенна Рич*

Адское порождение! Зевс Олимпиец! О! ты неумолим в своей ярости! Ты захотел наслать бич на мир, ты извлек весь яд, незаметно разлитый в недрах прекрасной земли твоей, сжал его в одну каплю, гневно бросил ее светодарною десницей и отравил ею чудесное творение свое: ты создал женщину! Тебе завидно стало бедное счастье наше, тебе не желалось, чтобы человек источал вечное благословение из недр благодарного сердца; пусть лучше проклятие сверкает на преступных устах его... Ты создал женщину!¹

Слова юного Телеклееса в воображении Н. В. Гоголя представляют женщину как «бич на мир», воплощающую «яд», посланную Зевсом на землю в результате его «ярости». И не Гоголь один думает, что женщина – «адское порождение». Антиженскую риторику нетрудно найти, как в XIX в., так и сегодня.

А что скажет сама женщина о себе, о своей натуре, своим голосом? Чем связаны ярость и письмо, НЕНАВИСТЬ и ТВОРЧЕСТВО, особенно у женщины? Интересным примером служит американский поэт Адриенна Рич, которая в течение своей долгой карьеры писала *avant la lettre* своего рода *ф-письмом*.

Адриенна Рич (1929–2012) стала видной представительницей второй волны феминизма в Соединенных Штатах, но до этого она была дочерью, женой и матерью троих детей. Как все начинающие поэты, Рич не сразу нашла свой голос. Например, в предисловии к ее первому сборнику (написанному в университетские годы и выигравшему престижную премию), В. Г. Ауден писал, что ее стихи были «одеты аккуратно и скромно,

DOI: 10.31860/978-5-00166-483-3-212-221

¹ Гоголь Н. В. Женщина // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1937–1952. Т. 8. 1952. С. 143–147.

говорили тихо, однако не бормотали, относились к старшим с уважением, однако не были напуганными, и не говорили неправду»¹. Похвала искренности едва ли компенсируется другими определениями, в которых Ауден смотрит на молодого поэта свысока. В этом-то случае он явно думал о Рич как о «поэтессе», не о «поэте», хотя в первых своих стихах Рич редко писала от имени женщины, употребляя женское местоимение.

Как вспоминала Рич, «мужской опыт (в ранние пятидесятые) воспринимался как универсальный, из чего следует, что женское местоимение было подозрительно или просто “лично”»². В то время Рич хорошо понимала, что надо быть именно *поэтом*. Однако одновременно она была намерена совмещать опыт поэта с женским опытом, стремилась быть женой, матерью на пути к статусу всемирно известного писателя³. Поэтому не только в эссе, но и в стихах у Рич начали появляться женские персонажи. В данной статье мы намерены проследить в ранних стихотворениях Адриенны Рич образы и обороты, которыми она описывала себя и других женщин в борьбе за признание и свободу творчества.

Несмотря на то, что здесь мы в основном будем рассматривать именно «яростные» стихи поэта, не следует думать, что Рич не умела писать нежно, с чувством любви, сенсуально. Если просмотреть ее творчество полностью, получается, что поэт был свидетелем меняющейся культуры, в которой Рич жила и писала. «Своим ясным и неоспоримым голосом, – пишут о Рич критики, – она присутствовала как свидетель и обращалась к самым ключевым вопросам своего – и нашего – времени и местонахождения»⁴. Эти были вопросы и политические, и феминистские, и поэтические, и сексуальные. Во второй половине XX в. мир менялся на глазах, и Рич отражала эти изменения в своих стихах.

¹ Цит. по: *Doherty M.* Look at me now: The evolution of Adrienne Rich // *The New Yorker*. 2020. 30 Nov. P. 83.

² Там же. P. 83.

³ Позже в своих эссе Рич напишет именно об этой женской необходимости выбирать между двумя поприщами: быть матерью или быть профессионалом.

⁴ *Gelpi A., Gelpi B. Ch., Millier B.* «Introduction» // *Adrienne Rich. Selected Poems, 1950–2012*. 2018, P. XV.

В шестидесятые годы, шатаясь под двойной женской нагрузкой и поняв, что домашняя жизнь мешает ей писать, Рич призналась, что у нее не хватает энергии справиться со всеми своими обязанностями, пока она занимается творчеством. В ней постепенно росла НЕНАВИСТЬ к тем ожиданиям, категориям, нуждам, которые стояли на ее пути. Любя своих детей и мужа, жалея их, она все более чувствовала, что выбора не было, надо было уйти. И она ушла, объявив мужу в 1970 г., что не будет дальше жить с семьей. Этот решительный шаг в сторону свободы привел к трагедии, когда муж покончил с собой. Рич пришлось примириться со своей ролью матери-одиночки, а в личной жизни она перестала себя считать гетеросексуалом и через некоторое время выбрала женщину как жизненного партнера.

Ангелы и сестры-поэты (1958)

Исследование роли женщины в традиционной семье привело к блестящей краткой поэме «Снимки невестки/снохи» (Snapshots of a Daughter-in-Law, 1958–1960). Поэма состоит из десяти отдельных стихотворений, каждое из которых дает картинку женского быта. И постепенно выявляется женская лирическая героиня, у которой нервы до предела расшатаны. Она ждет перемен.

К героине приходят ангелы, которые ей говорят: «Не терпи» («Снимок 2»). Такое высказывание намеренно противоречит тому, что обычно слышат дети, женщины: «Терпи». Терпи, и ты выживешь. Терпи, и ты привыкнешь. Терпи, и может быть, твое время придет. Однако ангелы в этом стихотворении не советуют ждать. В следующий раз ангелы приходят с новым сообщением: «Будь ненасытной». Опять противоположное обычному «будь довольна, не проси больше». Дальше они советуют: «Спасайся. Других не сможешь спасти». Тут русскоязычный читатель может услышать отзвуки поговорки «спасение утопающих – дело рук самих утопающих», однако здесь совершенно отсутствует сатира. Для героини это вопрос жизни и смерти.

С одной стороны, пишет Рич, от женщин ожидают мало («их дары не чистый плод, а шип»; «наши посредственности поощряются <...> ляпсусы прощаются» (Снимки 4, 9)), а с другой, – на них смотрят сверху вниз. Что хочет женщина? Кем она ста-

нет? Что нужно предпринять, чтобы способствовать переменам? У Рич протагонисты («мь», женщины) не вписываются в традиционный мир. Наоборот, Рич пишет о «думающей женщине», которая становится монстром, принимает его форму. В этой поэме фигурируют не только ангелы, мягко и нежно подталкивающие женщину к самостоятельному поступку. Сами женщины также выступают как фурии, одна из которых кричит, что готова ножом атаковать свою сверстницу, «*ta semblable, ma soeur!*» (Снимок 3), переиначивая слова Бодлера, адресованные *брату*¹. Та скука, о которой писал Бодлер, здесь показана иначе, в деталях женского быта: водопроводный кран, спичка, чайник, кофейник, нож, утюг. Для героини все эти предметы представляют возможность ушибиться, но ей от них уже не больно. Она становится черствой, несмотря на то, что приходится принести свои амбиции в жертву обстоятельствам женской жизни (Снимок 8). Она монстр, потому что отказывается от своей женской участи, в то время как предметы женского быта, окружающие ее, давят на нее. Ежели она монстр, то почему же она так страдает от среды?

В цикле цитируются Эмили Дикинсон и Мэри Уолстонкрафт, приводятся и обыгрываются слова не только Бодлера, но и Томаса Элиота, Дидро и Самуэла Джонсона². «Время мужское» (Снимок 9), и чтобы выжить, женщина «должна быть более беспощадной к самой себе, чем история» (Снимок 10)³. Однако к концу цикла становится ясно, что Рич готова на все жертвы и набирает силу, чтобы выйти из-под «бича», победить вместе со своими сестрами-поэтами. Женщина набирает силу, готова нанести боль и себе, и окружающим на пути к самореализации.

¹ На данном этапе Рич еще не говорит о женщине как сексуальном партнере, хотя она позже станет лесбиянкой.

² Соотнеся себя с Дикинсон, Рич приводит в четвертом стихотворении (в двух разных вариантах) два стихотворения Дикинсон: № 764 («Моя Жизнь стояла — Заряженное Оружие») и № 1347 («Вот этот Комар калечит людей/мужчин»). Сравнение Рич с Дикинсон, особенно в связи с женским бытом, — очень богатая тема.

³ В седьмом стихотворении Рич пародирует форму и время Уолстонкрафт в единственных рифмованных стихах цикла, которые показывают, что даже работая мужскими инструментами, женщина не достойна уважения.

Метафоры власти (1968)

Традиционное место женщины – на кухне или за шитьем, и Рич этим пользуется, не только когда пишет об Эмили Дикинсон и «кладовой в Амхерсте, где варится варенье» (Снимок 4)¹. В «Ночью на кухне» (1967) затихает холодильник, и дают о себе знать другие звуки. В венах у нее оказывается «что-то другое, не кровь: скажем, жидкая лава». Здесь Рич не говорит открыто о менструальной крови, однако мысль о женской физиологии приходит сама по себе. Женщина, одна на кухне, слышит свое тело. Отказываясь от звуковой ткани женской участи, Рич прислушивается к себе, к тому, что происходит внутри женского тела: лава в венах, и не только в венах.

Образ лавы как предмета искусства, как власти, которая стоит за искусством, возвращается в следующем году в стихотворении «Женщины» (1968), где Рич представляет своих союзниц «тремя сестрами», которые собираются на демонстрацию. Первая сестра шьет себе прозрачный костюм («все нервы будут видны»); вторая зашивает шов у сердца, надеясь, что оно заживет. А третья сестра уже не занимается рукоделием: она «смотрит на темно-красную кору, распространяющуюся на запад, далеко на море». Стихотворение приходит к концу, и непонятно, что имелось в виду, что это была за демонстрация (procession); однако то, что третья сестра не видит нужды в костюме и готова прийти «в порванных чулках», уже намекает на ту свободу, которую Рич ждет и жаждет. Темно-красная лава освобождает женщину от традиционных ожиданий, дает ей возможность видеть далеко и ясно, набираться сил и надеяться на свою же силу, на свою собственную власть.

В том же году Рич пишет еще два стихотворения, в которых она показывает эту женскую силу. Ясновидящая «я» понимает, что она «в расцвете сил», однако на нее давит «авторитет» («Мне снится, что я – смерть Орфея», 1968). Миссия ее, ее «нервы пантеры», вместе с товарищами среди «Адовых ангелов», гарантируют, что она выйдет неповрежденной². В стихотворе-

¹ Э. Дикинсон (1830–1886), как известно, жила отшельником в маленьком городе Амхерст в штате Массачусетс.

² «Адовых ангелов» не стоит путать с ангелами из «Снимков». Здесь имеется в виду «Hell's Angels», банда мотоциклистов, известная в

нии «Насилие» (1968) она утверждает, что «никто не знает, на что он способен». Она сама не уверена, на что она готова. Часто в творчестве Рич насилие направлено против женщин. Однако ненависть, которая иногда завладевает женскими лирическими героинями, указывает на возможность того, что и они могут впасть в неистовую ярость по разным поводам. Один из таких поводов – неравные отношения с мужчинами, почему-то ставшие нормой в обществе, где Рич и ее сестрам приходится жить и работать.

Через несколько лет, когда Рич уже пишет об однополой любви, она понимает насилие по-другому:

such hands might carry out an unavoidable violence
with such restraint, with such a grasp
of the range and limits of violence
that violence ever after would be obsolete

такие руки могли совершить неизбежное насилие
так сдержанно, с таким пониманием
размаха и пределов насилия
что насилие навсегда отжило бы¹

Женским рукам, пишет Рич, можно доверить мир. Они нежны и сильны, могут править машинами, кораблями, могут шить, могут помочь ребенку родиться. Они могут заставить насилие вымереть.

Тема терпения возникает опять в цикле под названием «Природные ресурсы» (1977). Почему, спрашивает поэт, мы — женщины — готовы отдать свое тело на истерзание, почему мы до сих пор строим «терпеливо», как паук, когда мы должны уже отказаться от самопожертвования? «Мы, — пишет она, — так давно живем с насилием». Пора с ним покончить. Однополая любовь, любовь между женщинами, делает мир без насилия более мыслимым. Женщины понимают насилие и знают, как жить без него.

США надменной позицией и насильственными поступками. Конечно же, ирония понятна.

¹ Двадцать одно стихотворение о любви (1974–1976). Перевод наш. — А. Б. Здесь и далее мы стараемся соблюдать практику поэта в расположении слов и знаков препинания.

Феноменология гнева (1972)

Через несколько лет в коротком цикле стихотворений «Феноменология гнева» Рич остановится на понятии «свободы», как, в свою очередь, А. С. Пушкин в знаменитом «Не дай мне бог сойти с ума»:

The freedom of the wholly mad
to smear & play with her madness
write with her fingers dipped in it
the length of a room

Свобода совершенно обезумевшей
мазать и играть своим сумасшествием
писать пальцами, обмокнутыми в нем
по всей длине комнаты

Кровью ли менструальной она пишет, калом ли, но эта сумасшедшая «свободна» только в помещении, в комнате, а мужчина – говорится в следующих строках – свободен «прохаживаться по Бродвею», и это совершенно другое ощущение свободы. Лирическая персона этого стихотворения чувствует, что именно женскость приносит и жизнь, и смерть, в женском статусе все ее значение:

curled in the placenta of the real
which was to feed & which is strangling her

свернувшись в плаценте настоящего
которая должна была кормить и которая душит ее

В ярости ли, одержимая ли гневом, она чувствует, что руки ее – липкие от крови, однако здесь даже она не знает, какая это кровь, менструальная или кровь «протекающая из бока» другого человека. Образ крови совмещается с насилием, гнев движется наружу и одновременно направлен внутрь.¹

¹ Для Рич материнство (да и женскость) всегда двусмысленно, как она показывала в своей книге «Рожденные женщиной: Материнство как опыт и учреждение» (1975). См.: *Essential Essays: Culture, Politics, and the Art of Poetry*. 2018. P. 77–146. Опыт матери бывает многозначным, одновременно прекрасным и удручающим, однако учреждение мате-

В этой так называемой «феноменологии» всего 9 стихотворений. Пятое стихотворение начинается:

Madness. Suicide. Murder.
Is there no way out but these?

Сумасшествие. Суицид. Убийство.
Только ли так можно выйти?

Ненависть, которую эта персона испытывает, направлена против «тебя», против «маски, которую ты носишь», против «слов твоих».

В «феноменологии» Рич подчеркивает телесные процессы и связывает их с насилием, которое разыгрывается на лоне природы: полями с посевами, землей, ландшафтом. К концу цикла, находясь в тюрьме, лирический персонаж Рич думает: «мой ум лизал матрас, как пламя, пока весь блок не загорелся». Сила содержится в ней самой, и она может набраться гнева, наполниться силой, «планировать восстание» и уйти, оставив после себя руины. Об этой власти, власти ума, Рич будет писать и дальше.

Мечта об общем языке (1974)

Что, спрашивает Рич, является «истинной природой поэзии»? В стихотворении 1972–1974 гг. «Истоки и история сознания» Рич отвечает: «Желание сообщаться. Мечта об общем языке». Общность – простота отношений между двумя телами (женскими, хотя не в этом дело, и она здесь открыто об этом не пишет). Именно эта мечта, это желание приходит ей во сне в первой части этого стихотворения, а во второй части ей приходится отказаться от простоты.

What is not simple: <...>
to wake to something deceptively simple: a glass
sweated with dew, a ring of the telephone, a scream
of someone beaten up far down in the street
causing each of us to listen to her own inward scream

ринства почти всегда давит на индивидуальную мать и женщину. Но это уже тема для другой статьи.

Что не просто: <...>

проснуться в присутствии обманчивой простоты: стакан
потный от росы, звон телефона, крик
человека, которого избили далеко внизу, на улице,
от чего каждая из нас вслушивается в свой внутренний
крик

Мысль о насилии против женщины, против женщин не дает Рич ни жить, ни спать. Только когда она возьмет дело в свои руки, она станет спокойна. Женщина, которая хочет выжить, пережить «этот город, этот век, эту жизнь», должна выйти из сообщества мужчины и найти свой женский путь. Как Рич пишет в стихотворении, посвященном другому поэту, феминистке Аудри Лорд, «я живу, чтобы хотеть больше, чем жизнь, / чтобы хотеть больше и для других, голодающих и еще не рожденных»; «Пока мы не найдем друг друга, мы одни» («Голод», 1974–1975).

Чтобы читатель не думал, что Рич пишет исключительно о ярости и о власти женского тела истреблять своей силой, как вулкан, хочу привести пример из нежной поэзии Рич. Здесь, во втором стихотворении из цикла «Двадцать одно стихотворение о любви» (1974–1976), Рич описывает женскую любовь и сравнивает творчество с самой жизнью:

Я просыпаюсь в твоей постели. Я знаю, что видела сны.
Ранее нас рассоединил будильник,
Ты уже часами за письменным столом. Я знаю, что мне
приснилось:
наша подруга, поэт, приходит ко мне в комнату
где я целыми днями пишу,
черновики, копирки, стихи, разбросанные повсюду,
и я хочу ей показать одно стихотворение
стихотворение моей жизни. Однако я не решаюсь,
и просыпаюсь. Ты поцеловала мои волосы
чтобы меня разбудить. *Мне приснилось, что ты – стихо-
творение,*
я говорю, *стихотворение, которое я хотела кое-кому пока-
зать...*
и я смеюсь и опять засыпаю, снится
желание показать тебя всем, кого я люблю,
двигаться вместе на виду
в силе тяжести, что не просто,

которая уносит оперенную траву далеко вниз по вздыхающемуся воздуху¹.

Для Рич боль и власть имеют один и тот же источник². О ней критики пишут, что «в воображении публики Рич стала злой феминисткой, готовой истребить людей и системы, которые она ненавидела». Однако эта злость варьируется в течение карьеры поэта: она направлена то на себя, то против феноменов мужского мира, мира насилия. В конце концов, Рич находит свой голос, женский голос, и создает им прекраснейшие стихи о том, что имеет значение. «В глубинах языка кроются могущественные секреты культур», и Рич добывает это добро своим особым инструментом, чтобы внести в мир свой вклад как женщина и как поэт. Добро в ярости, в злости, в ненависти и в женской власти, во власти поэтического языка.

¹ I wake up in your bed. I know I have been dreaming.
Much earlier, the alarm broke us from each other,
you've been at your desk for hours. I know what I dreamed:
our friend the poet comes into my room
where I've been writing for days,
drafts, carbons, poems are scattered everywhere,
and I want to show her one poem
which is the poem of my life. But I hesitate,
and wake. You've kissed my hair
to wake me. I dreamed you were a poem,
I say, a poem I wanted to show someone...
and I laugh and fall dreaming again
of the desire to show you to everyone I love,
to move openly together
in the pull of gravity, which is not simple,
which carries the feathered grass a long way down the upbreathing air.

² См.: «Власть (1974) в книге: *The Dream of a Common Language: Poems 1974-1977* (1978).

А. П. Петрова

Россия, Челябинский государственный институт культуры

**НАСИЛИЕ НА РОССИЙСКОМ ЭКРАНЕ
В КОНТЕКСТЕ ПЕРЕЛОМНЫХ ЭПОХ:
ФЕНОМЕНЫ ДОРЕВОЛЮЦИОННОЙ САЛОННО-
ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ ДРАМЫ И
ПЕРЕСТРОЕЧНОГО НЕКРОРЕАЛИЗМА**

Демонстрация насилия на современном отечественном экране является довольно распространенной практикой – на его эстетизацию работает целая индустрия хорроров и боевиков. Тем не менее, совокупный объем подобных фильмов отечественного производства представляется относительно небольшим в сравнении с общим количеством кинотеатральных релизов. Однако кинематографическая история России зафиксировала два периода, когда насилие на экране являлось доминантной практикой: это дореволюционный и перестроечный кинематограф. Проведенное нами исследование позволяет провести параллели между всплеском насилия на экране и переломными эпохами в истории страны.

Социокультурный и политический контекст, идейно и эмоционально подпитывающий дореволюционный кинематограф, был крайне тревожным. Революция 1905 г. и Первая мировая, экономический кризис и нарастающие социальные противоречия – всё это порождало декадентские ощущения перманентной смерти и краха существующего миропорядка. Более того, кинематограф впитал в себя философию и эстетику символизма – основного художественного течения рубежа веков, тяготеющего к интуитивности, тревожности и мистическому постижению мира.

Дореволюционный кинематограф выработал своеобразную эстетическую программу: «русский стиль», имеющий несколько уникальных особенностей. Первая из них – это наличие предельно объективированного героя-личности, категории «я» на экране (в отличие от советского кинематографа первых десятилетий, где герой станет коллективным, а на смену «я» придёт «мы»). Вторая – представляет собой ценностную ориента-

цию на чувственное, эмоциональное начало героя. И, наконец, третья особенность, являющаяся следствием вышеназванного психологизма – это специфическая медлительная пластика героя, зачастую граничащая с бездейственным оцепенением, уходом внешней жизни «вовнутрь». Довольно точно об этой особенности писал художественный критик А. Левинсон:

Статика поэтических настроений, меланхолия, экзальтация или эротика цыганского романса, таково было содержание сценариев. Внешнего действия никакого. Движения ровно настолько, чтобы связать выдержанные, насыщенные томлением или мечтой паузы. Драматургия Чехова, отживающая на подмостках, торжествовала на экране. Ни по просторам степей, ни по кручам Кавказа не несло действие этих интимных эмоций. <...> Русские персонажи грезили «у камина»¹.

Жанровая структура дореволюционного кинематографа отличалась разнообразием. Российский зритель начала XX в. был знаком с комедией (фарс, водевиль, анекдот), детективом, военно-патриотическим, историческим, авантюрно-приключенческим («разбойничьим») и песенным жанрами. Однако наиболее востребованным и доминирующим в количественном отношении жанром была салонно-психологическая драма, занимающая около 50% всего кинотеатрального проката. Она оказалась очень узнаваемой эстетической формой, точно отражающей российский менталитет и особенности национального характера. Болезненные настроения эпохи нашли свое отражение в тематике кинодрамы, которая освещала проблемы жизни и смерти, веры и безверия, любви и семьи, кризиса государственных, общественных, религиозных, семейных, личных основ существования.

По мнению И. Гращенковой, типичный герой дореволюционной драмы – мятущийся и эмоциональный, но одновременно открытый и готовый к соучастью. Его сюжетный вектор: «Жить страстями – религиозными, политическими, любовными, семейными. Бунтовать – против государства, церкви, отцов, учителей, даже Бога. Всегда конфликтовать с самим собой. Посто-

¹ Цивьян Ю. Г. Жест и монтаж: еще раз о русском стиле в раннем кино. URL: <http://www.kinozapiski.ru/data/home/articles/attache/65.pdf> (дата обращения: 02.07.2021).

янно грешить и каяться»¹. Об этой тенденции говорят и названия картин, в составе которых наиболее часто фигурируют слова «любовь, смерть, жертва, тайна, рок, месть, кровь, горе, безумие, ночь, преступление»². Путь героя дореволюционной драмы всегда укладывается в шаблон наиболее распространенных сценарных конструкций, в основе которых искушение, прелюбодеяние, насилие, мщение, безумие, разрушительное влияние богемы.

Финалы дореволюционной драмы неизменно трагические – герой совершает убийство или самоубийство, нередко гибнут и все персонажи картины. «Не развлечь и успокоить, – пишет И. Гращенкова, – но напротив, потрясти, взволновать, дать урок. Гибельный конец заключал в себе момент нравственный, то был приговор, окончательный и обжалованию не подлежащий»³. Притом для драмы было совершенно ирревалентно социальное положение героя, терпящего крах – он мог быть представителем богемы, купечества или рабочей среды – поскольку природа трагического финала носила не назидательный социально-политический характер, а произрастала скорее из мироощущения эпохи.

Любовь всегда представала на экране как несчастная или греховная, а пространственной формой, в которой развивался конфликт, был треугольник. Героини женского пола, как правило, были страдательными фигурами – объектами греховных мужских притязаний. Если же они выступали в качестве носительниц порока, то являлись танцовщицами, натурщицами, певицами или кафешантанными дивами. В случаях, когда разрушителем семьи или роковым соблазнителем являлся мужчина, то зачастую он был носителем творческой профессии – художником, композитором, скульптором, писателем и т. д. В мелодраматических сюжетах нашли свое отражение проблемы кризиса семьи, начавшиеся отнюдь не в советское время. Разрушающиеся семейные отношения в патриархальной России отразились на образах героев, о чем говорят сюжеты и

¹ Гращенкова И. Н. Кино Серебряного века: Русский кинематограф 10-х годов и кинематограф Русского послеоктябрьского зарубежья 20-х годов. М., 2005. С. 73.

² Там же. С. 74.

³ Там же. С. 73.

названия лент («Сестры-соперницы», «Семейный треугольник», «Брат на брата», «Снохач», «Мать-отравительница», «Дочь падшей» и др.). Семья за редким исключением представляла на экране как несчастная и разрушающаяся – «она была той нишей, в которой разыгрывалась очередная драма неверности, ревности, преступления, одиночества, страдания, смерти»¹.

Приверженность российского зрителя к трагическому была настолько сильна, что многие кинофабрики производили по два финала – на внешний и внутренний рынок. Известно, что в финалах для западного зрителя героя ждал счастливый конец, а для отечественной публики – поражение или гибель. Советский киновед Ю. Цивьян усматривает в этой традиции стремление копировать высокие формы искусства, поскольку специфические «русские финалы» пришли в кинематограф из русской театральной мелодрамы XIX в., которая уходит своими корнями в трагедию эпохи классицизма². Культуролог И. Смирнов объясняет генезис «русских финалов» скорее с социально-политической, нежели искусствоведческой точки зрения: российская киноиндустрия начала стремительно развиваться после поражения в революции 1905–1907 гг., поэтому несчастливые финалы есть «перенос сокрушенных общественных надежд в интимную сферу»³.

Закат дореволюционного кинематографа predetermined декрет «О переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного комиссариата просвещения», изданный в 1919 г. Все кинопредприятия были национализированы, вследствие чего в первое советское десятилетие произошла радикальная смена эстетической и тематической парадигмы в кинематографе – с трагического, глубоко личностного «русского стиля» к соцреализму. Советский кинематограф сформировал новый канон изображения человека на экране – он стал своеобразным идеологическим рупором, носителем и транслятором государственных ценно-

¹ Гращенкова И. Н. Кино Серебряного века... С. 74.

² Великий Кино: Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908–1919). Каталог. М., 2002. С. 8–9.

³ Смирнов И. П. Видеоряд. Историческая семантика кино. СПб., 2009. С. 91.

стей. Насилие на советском экране было табуированной поведенческой моделью и легализовывалось лишь в редких случаях, когда перед героем оказывался классовый враг или иностранный захватчик.

Однако на закате советской эпохи – с наступлением перестройки в 1985 г. – на экранах обозначился новый интенсивный всплеск жестокости и насилия, пролонгировавшийся в первое постсоветское десятилетие. Правительством был взят курс на всестороннюю демократизацию общественно-политического и экономического строя. Однако многие исследователи сравнивают катастрофичность произошедших изменений с Октябрьской революцией 1917 г., поскольку реформы оказались слишком травмирующими ввиду своей масштабности и единовременности.

Человек эпохи Перестройки оказался в эпицентре крушения огромной империи, которая ранее казалась незыблемой. Миф об Октябре, являющийся для советского дискурса «мифом основания», был разрушен. Его сменила онтологическая пустота – отсутствие какого бы то ни было единого дискурса. В результате, по мнению антрополога А. Юрчака, крушение системы сформировало массовые ощущения эйфории и одновременно трагедии, что и стало контекстом, в котором формировалось последнее советское поколение¹.

Как реакция на крах режима и отсутствие почвы под ногами на экране рубежа 1980–1990 гг. возникает целый пласт андеграундного кинематографа, воспевающего насилие. Большой популярностью пользовались отечественные боевики, копирующие американские образчики жанра. Они эстетизировали криминальный мир и активно использовали ключевые жанрообразующие элементы классического боевика – оружие, драки, погони, убийства. На экранах стали появляться первые отечественные хорроры, герои которых сражались с вампирами, мутантами или маньяками. Однако наиболее точно симптоматика времени отразилась в фильмах некрореализма (от греч. «некрос» – буквально «мертвороализм») – уникального явления постсоветского пространства, зародившегося в среде ленинградского «нового искусства».

¹ Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось: последнее советское поколение. М., 2014.

Некрореализм возник в начале 1980-х гг. как мощное андеграундное направление, объединившее художников, фотографов, литераторов и режиссеров. Несколькими годами позже его основатель и идейный вдохновитель Евгений Юфит совместно с единомышленниками основал киностудию «Мжалалафильм», положив, таким образом, начало некрокинематографу. Первые и наиболее известные фильмы некрореалистов были немыми, черно-белыми и короткометражными. Жанрово они напоминали лубок, низовой фольклор и активно обращались к макабрической тематике. Герои в фильмах некрореализма всегда находятся на пороге смерти или уже мертвы. Зачастую для создания образов актерам накладывался некрогрим, который Евгений Юфит копировал из учебников судебной медицины и обширного патологоанатомического атласа Эдуарда фон Гофмана.

Чтобы лучше понять сущность некрореализма, обратимся к сюжетам некоторых фильмов. Их фабула всегда крайне проста и метафорична – это фильмы-концепты, но не истории. Первый короткий метр «Санитары-оборотни» начинается с того, что юный трогательный персонаж в матросской форме сходит с поезда и углубляется в лес. Следом за ним крадутся санитары, вооруженные палками и смирительными рубашками. Герой пытается спастись, забравшись на дерево, однако санитары сминают его и избивают. В угасающем сознании растерзанного матроса всплывает последняя картина – море и белый пароход. Сюжет фильма «Лесоруб» ещё более абсурден. Его герои мечутся по дворам-колодцам и помойкам, избивают друг друга, втыкаются головами в твердые предметы и имитируют массовые самоубийства. В качестве звукового сопровождения звучит незамысловатая, специально написанная песня «Жировоск»: «Наши трупы пожирают разжиревшие жуки. После смерти наступает жизнь что надо, мужики!». В фильме «Вепри суицида» орудиями насилия становятся выгребная яма, кипяток и вилы, заряженные в катапульту: кадры разбиваются архивной советской хроникой с марширующими пионерами, физкультурным парадом и летящими самолётами.

Некрокинематограф, безусловно, эпатирует. Но, несмотря на сюжетную жестокость, его нельзя назвать натуралистичным: драки, смерть, орудия пыток и загробный мир всегда предстают на экране гротескно и абсурдно. По словам Евгения

Юфита, некрореализм имел не аттрактивную, а скорее социальную природу: посредством макабрических мотивов, черного юмора и элементов психопатологии он дискредитировал табуированные темы коммунистического экрана. Таким образом, некрокино являло собой развенчание советского канона, где честный разговор о смерти был табуированным явлением, а «страх индивидуального конца долгое время мистифицировался категорией “социального бессмертия”»¹. За редким исключением герой некрореализма предстал на экране в мифологизированных советских амплуа ударников производства, летчиков, матросов, однако подрывал их эвфемистическое звучание. Таким образом, пишет киновед С. Добротворский, «безумие, экскременты, всякие патологии и извращения, наконец, сама смерть как будто не замечаются коллективным сознанием или уводятся в область эвфемизмов. Некроискусство извлекает их оттуда и возвращает обществу в образах его же, общества, героев и титанов»².

В отличие от дореволюционного кинематографа некрореализм лишен трагического пафоса по отношению к смерти – он доводит ее до абсурда, насмехается над ней. Однако является не просто хулиганством, а социальным высказываем, которое могло родиться лишь в контексте времени. Советский строй, обеспечивающий человеку стабильность национальной идеи и четко сформулированные аксиологические установки, безвозвратно ушел в прошлое. Постсоветский человек оказался в ситуации безвременья – между отсутствующим старым и еще не существующим новым. «Это была мешанина двух классов вещей, – пишет киновед О. Касьянова, – из новой жизни, со всей ее огульной вестернизацией, не всегда удачным подражанием “свободному миру” и капиталистическим отношениям, – и из непроговоренного ужаса советского прошлого, которое постоянно оттягивало на себя взгляд»³.

¹ *Добротворский С.* Весна на улице Морг: программный текст Сергея Добротворского о некрореализме. URL: <https://kinoart.ru/texts/vesna-na-ulitse-morg-programmnyu-tekst-sergeya-dobrotvorskogo-o-nekrorealizme> (дата обращения: 02.07.2021).

² Там же.

³ *Касьянова О.* Отечество и человечество. Вестернизация постсоветского жанрового кино. URL:

В современном российском киноведении бытует мнение, что эстетизация насилия пришла на отечественный экран с запада. Однако проведенное исследование позволяет говорить о том, что российский кинематограф имеет свои корни эксплуатации экранного насилия. Примечательно, что оно актуализируется на сломе эпох – в нашем случае как бы обрамляет советский период – и является не просто копируемой формой и аттракционом, а скорее реакцией на социально-политический контекст страны.

<https://kinoart.ru/texts/otechestvo-i-chelovechestvo-vesternizatsiya-postsovetskogo-zhanrovogo-kino> (дата обращения: 02.07.2021).

Е. В. Просолова

*Россия, Крымский федеральный университет
имени В. И. Вернадского (Симферополь)*

ЭСТЕТИКА НАСИЛИЯ В АМЕРИКАНСКИХ БОЕВИКАХ 1980-Х ГГ. КАК СРЕДСТВО ПРОПАГАНДЫ В ХОЛОДНОЙ ВОЙНЕ

С момента появления кинематограф зарекомендовал себя как крайне эффективный инструмент идеологического воздействия. Художественные фильмы применялись для донесения определенных установок и ценностей уже в период Первой мировой войны, технологии идеологического влияния совершенствовались в кино Третьего рейха и приобрели новые формы во время холодной войны. Этому содействовали устойчивые стереотипы, которые, непрерывно возникая на экранах, продуцировали специфическое восприятие противника, его мироощущения, цели и принципы. В отличие от советской пропаганды стратегия американской идеологической борьбы демонстрировала большую гибкость.

Несмотря на формальную независимость Голливуда от Белого дома, уже на первом этапе холодной войны, характеризующемся растущей напряженностью в международных отношениях, в кинематографе прослеживается образ «советского врага». Тем не менее, до 1980 г. появление и исчезновение подобной репрезентации было непосредственно связано со сменяющимися друг друга периодами кризиса и разрядки в отношениях между СССР и США. Финальная же фаза холодной войны отличается иными характеристиками пропаганды, особенностью которой является умышленное наделение образа врага гиперболизировано негативными характеристиками, а также использование всех стереотипов и приемов, выработанных за предыдущие десятилетия в сочетании с совершенствованием модели визуальной и звуковой репрезентации. Это объясняется рядом факторов.

Президентские выборы 1980 г., закончившиеся убедительной победой Р. Рейгана, еще раз наглядно подтвердили связь Голливуда и Белого дома. Начавшаяся реализация внешнепо-

литического курса 40-го президента США оказала влияние на американскую киноиндустрию. При этом нет сомнений в том, что Рейган принимал во внимание всю колоссальную мощь голливудской продукции как средства пропаганды. Это подтверждается дальнейшей эволюцией кинопроизводства США, взявшего за основу высказывания президента о смене внешнеполитического курса страны и встречных угрозах, предотвращающих использование советского оружия¹. Еще одним фактором, обуславливающим новый виток идеологического противостояния в кинематографе, стала трансформация самой модели кинопроизводства. В начале 1980-х гг. происходят коренные изменения, в ходе которых авторские независимые проекты вытесняются продукцией, нацеленной на получение быстрой прибыли. При этом администрация Рейгана обеспечивала себе идеологическую поддержку со стороны кинематографического сообщества и рядом послаблений. Это оказалось весьма эффективной мерой – в период с 1980 по 1991 гг. наблюдается увеличение количества кинопропагандистской продукции. В результате на экранах американских кинотеатров все чаще появляются художественные фильмы, где главным противником США выступает СССР. Доминирующим в этот период становится жанр, прямо эксплуатирующий эстетику насилия – боевик, сюжетная структура которого максимально способствовала формированию образа врага как главной цели идеологического противостояния.

В начале холодной войны кинопропаганда как в СССР, так и в США традиционно обращалась к наиболее понятным и простым для зрителя жанрам, способным провести четкую параллель между представителями «своих» и «чужих» (врагов) на экране. Такими жанрами были детектив, триллер и боевик, однако именно последний максимально эксплуатировал эстетику насилия. Фильмы данной категории представляли повествование с элементарной структурой, но зрелищным, захватывающим и нередко шокирующим видеорядом, подходя-

¹ *Reagan R.* Remarks to the Members of the National Press Club on Arms Reduction and Nuclear Weapons (18.11.1981). URL: <https://www.reaganlibrary.gov/archives/speech/remarks-members-national-press-club-arms-reduction-and-nuclear-weapons> (дата обращения: 21.03.2021).

щим для массового зрителя. Экранное насилие не только выполняло развлекательную функцию, но и заставляло аудиторию испытывать сопереживание, страх и сострадание, в первую очередь, благодаря идентификации с насильником и жертвой¹. При этом эволюция не только технических, но и художественно-выразительных средств, произошедшая за предыдущие периоды развития голливудского кинематографа, позволяла воздействовать на аудиторию намного эффективнее. Рассмотрим это на конкретном примере, проанализировав два ярких пропагандистских фильма эпохи холодной войны: «Вторжение в США», снятый в 1952 г., и вышедший на экраны в 1984 г. «Красный рассвет». Завязка в обоих случаях идентична: на территорию США вторгаются вражеские войска, которые безжалостно уничтожают мирное население. Но если в финале «Вторжения в США» оказывается, что все происходящее было лишь иллюзией, переживаемой персонажами под влиянием одного из героев, то в «Красном рассвете» нападение оказывается настоящим. Фантастическая фабула «Вторжения в США» насыщена морализаторством, между тем как «Красный рассвет» выполняет свою задачу через развлекательную составляющую. Кроме того, очевидна разница и в оказываемом на зрителя эффекте. Иллюзорная реальность «Вторжения в США» оказывается трагической для неподготовленных американцев, заботящихся только о собственном благополучии, и они уничтожаются превосходящим по силе противником, что является наглядным примером успешного способа внушения страха перед внешним врагом. «Красный рассвет», как и ряд других фильмов того периода, использует компилятивную схему (несмотря на то, что враг нападает на США, в стране находятся герои, способные отстоять родную землю), которая за счет усложненной структуры вызывает у зрителя не только страх и ненависть, но и чувство превосходства при победе «своих» на экране. Таким образом, схожие по сюжетной структуре и визуальной репрезентации фильмы кардинально отличаются по способу донесения до зрителей идеи повествования, что ярко демонстрирует трансформацию кинопропаганды в

¹ Тропина И. Г. Катарсическая функция экранного насилия // Известия Волгоградского государственного пед. ун-та. Сер. «Социально-экономические науки и искусство». 2009. № 8 (42). С. 13.

фильмах с эстетикой насилия в последних десятилетиях XX века.



Кадры из х/ф «Вторжение в США» (слева)
и «Красный рассвет» (справа)

Создание подобных проектов отвечало двум типам задач. С одной стороны, в контексте пропагандистского дискурса, сюжеты о боевых действиях советской армии, основанные на реальных событиях, позволяли презентовать факты в выгодной идеологической парадигме («Рэмбо II» и «Рэмбо III», «Зверь»). Так, в фильме «Рэмбо III» полковник армии США Траутман в диалоге с полковником Зайцевым произносит: «Не будет никакой победы. Каждый день ваша военная машина отступает перед горсткой борцов за свободу. Вы недооценили своего противника. Если бы вы изучали историю, то знали бы, что эти люди не покорятся. Они скорее умрут, чем станут рабами захватчиков. Их не победить. Мы пробовали, у нас был Вьетнам. Теперь вы получите свой». Эта речь, в первую очередь, может быть истолкована как указание на то, что СССР, в отличие от США, не способен признавать свои ошибки, из-за чего в будущем будет побежден¹.

С другой стороны, императивы холодной войны требовали не только показывать откорректированную в угоду внешнеполитическому курсу реальность, но и стимулировать страх перед противником. С этой задачей успешно справлялись фильмы и сериалы, эксплуатирующие сюжеты, связанные с захватом США советскими войсками: «Красный рассвет», «Вторжение в США», «Америка». В этих кинокартинах представители советской армии выступают в качестве безжалостных захват-

¹ *Upton B.* Hollywood and the End of the Cold War: Signs of Cinematic Change. Lanham: Rowman & Littlefield, 2014. P. 82.

чиков, беспощадно уничтожающих население Америки. Характерным примером развития подобных элементов кинонаратива также является обратная сюжетная структура боевика «Рожденный американцем», в котором группа студентов из США, отдыхая в Финляндии, решают пересечь границу с СССР. Здесь образ врага представлен максимально ярко, поскольку отрицательными персонажами по сюжету оказываются практически все советские граждане. Подобные приемы демонизации и расчеловечивания соперника, призванные внушить ненависть к нему, позволяют применять теорию М. И. Туровской относительно советской проекции образа врага-нациста на врага в холодной войне и к голливудскому кинематографу¹. Тезис о правомерности сравнения нацистской и советской армий весьма недвусмысленно звучит в фильме «Зверь», действие которого разворачивается в Афганистане. Мятельный солдат, обращаясь к своему командиру, произносит: «Ну что, товарищ командир? Вот вам и вся война. Вот вам и Сталинград. Кто в этот раз был нацистом?.. Вы доживете до того момента, когда они победят». Еще более прямолинейен в трактовке внешнего противника уже упомянутый «Красный рассвет»: в США вторгаются войска СССР, Кубы и Никарагуа, которые расстреливают американских повстанцев, создают концентрационные лагеря и сжигают запрещенную литературу. Несмотря на упрощенную схему повествования, благодаря своей зрелищности фильм являлся весьма успешным коммерческим продуктом, и стал одним из заметных примеров кинопропаганды, вызвавшей острую реакцию советской кинокритики, назвавшей «Красный рассвет» «пропагандистским шедевром неофашистской псевдокультуры»².

¹ Туровская М. И. Фильмы «холодной войны» как документы эмоций времени // Россия и современный мир. 2004. № 1 (42). С. 181.

² Как стряпаются ложь и клевета. «Красный рассвет» и черная пропаганда // Аргументы и Факты. 1984. № 38. URL: <https://aif.ru/archive/1657995> (дата обращения: 14.02.2021).



Сожжение запрещенной литературы (кадр из х/ф «Красный рассвет»)

Итак, на примере ряда американских кинокартин можно заметить, что использование описанных приемов способствовало решению долгосрочных задач, стоящих перед американской пропагандой на последнем этапе холодной войны. Однако начавшаяся перестройка в СССР и встреча Р. Рейгана и М. Горбачева на Женевском саммите поспособствовали эволюции стереотипной модели об «Империи зла», что быстро отразилось на голливудских приемах демонстрации СССР¹. В связи с этим меняется и тональность американских пропагандистских фильмов. Подобно советской пропаганде, в которой отсутствовал монолитный образ американца и существовало четкое разделение персонажей в соответствии с их идеологическими воззрениями, в американском конфронтационном кинематографе этого периода начинает прослеживаться три модели образа «чужого». Первым, по-прежнему наиболее распространенным, выступает «советский» («красный») враг. Он бескомпромиссен, безжалостен и может являться исключительно антагонистом, способным только представлять угрозу и внушать страх. «Красный враг» в боевиках встречается повсеместно, поскольку даже при наличии двух других типажей подобным приемом создавалась возможность контрастного отображения мировосприятия и жизненных установок героев. Вторая категория – это переходный тип «чужого», которому свойствен-

¹ *Palmer W. J. The Films of the Eighties: A Social History. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1993. P. 208.*

на переоценку ценностей в пользу идеалов «свободного мира». Характерно, что в соответствии со своими сюжетными арками подобные персонажи приходят к полному переосмыслению своей жизни. Их милитаристские взгляды, слепая, фанатичная преданность идеологической доктрине по мере развития сюжета уступают желанию жить в гармонии с собой и со своими нравственными ориентирами. Типажи таких героев в фильмах с «эстетикой насилия» позволяли усилить контрастность образов и продемонстрировать высокоморальный облик персонажей, жертвенно избавляющихся от предрассудков «тоталитарной системы». Так, главный герой фильма «Зверь», Константин Коверченко, объединяется с афганцами против собственного командира, а центральный персонаж боевика «Красный скорпион» Николай Раченко, оказываясь в центре вооруженного мятежа против просоветского правительства в одной из африканских стран, переходит на сторону местных партизан. Наконец, самым редким типом репрезентации является «другой». Такой персонаж всегда доброжелателен, открыт и, зачастую, аполитичен, его мотивация проста и понятна американскому зрителю, несмотря на то что он обладает иными привычками, образом мышления. Чаще всего он выступает соратником американцев, помогая в борьбе против третьей силы. Так, в фильме «Железный орел-II», по сюжету которого объединенная советско-американская команда борется с угрозой в лице неназванного ближневосточного государства, главной героиней является летчица Валерия, влюбляющаяся в американского коллегу.



Образ «советского оккупанта» (слева – командир Даскал), образ «антагониста» (центр – Николай Раченко), образ «другого» (справа – летчица Валерия)

На первый взгляд может показаться, что подобное усложнение пропагандистского дискурса перекрывало концепцию «они против нас». Однако более тщательный анализ позволяет сделать вывод, что такая трансформация образов представителей страны противника, характерная именно для боевиков последнего периода холодной войны, напротив, способствовала реализации принципа разделения персонажей в соответствии с их идеологической позицией. В таком случае возникает закономерный вопрос: каким образом это осуществлялось в самой структуре кинонарратива? Поскольку кинематограф является синкретическим видом искусства, для него характерно слияние трех информационных каналов – текстового, визуального и звукового. При этом, несмотря на то что боевики являются развлекательным кинопродуктом, текст (сценарий) в контексте пропагандистского влияния представляет собой крайне важный аспект анализа и несет наибольшую смысловую нагрузку. Рассматривая сценарную структуру боевиков последнего периода холодной войны, можно выделить несколько характерных особенностей.

Во-первых, в структуре сюжетов американских пропагандистских боевиков 1980-х гг. присутствует четкое разделение персонажей на «своих» и «чужих», выражающееся в дихотомии добра и зла. Подобное противопоставление, как уже было отмечено, основывается на идеологических, а не на национальных отличиях. Протагонист («свой»), согласно нарративу, не стремится к насилию, однако в случае необходимости способен защищаться. Антагонист же агрессивен и зачастую глуп, является носителем чужой, коммунистической идеологии, «красным врагом». Такие образы умышленно гиперболизированы и наделены исключительно негативными характеристиками, запугивающими зрителя. Обращает на себя внимание отсутствие витиеватых, переплетенных конструкций и конфликтных линий, что в целом является типичной особенностью фильмов рассматриваемого периода. В соответствии с их структурой американские боевики 1980-х можно разделить на три группы: сюжеты о вторжении советских войск в США («Красный рассвет», «Вторжение в США», «Америка»), сюжеты о борьбе американской и советской разведок («Огненный Лис», «Охота за Красным октябрём», «Черный орел»), сюжеты о героическом, вынужденном вступать в неравную схватку с совет-

скими войсками («Рожденный американцем», «Рэмбо-II», «Рэмбо-III», «Зверь», «Красный скорпион»).

Во-вторых, характерные отличия имеются и самой структуре сценариев, которые напрямую зависят от типа репрезентации образа врага. Так, классическая схема, базирующаяся на принципе «свой» против «чужих», не предусматривала широкой вариативности: какими бы мотивами не руководствовался протагонист, его действия всегда оправданны, между тем как антагонист зачастую проявляет практически садистские наклонности, не испытывая никаких угрызений совести.

Наконец, последним, однако крайне важным отличием является конкретизация образа врага. Если в более ранние периоды идеологического противостояния на экране эксплуатация страха вторжения и захвата реализовывалась при помощи узнаваемых, но не названных сил, то к 1980 г. абстрактные «они» на экране получили определенные маркеры «чуждости». «Красная угроза» в боевиках в этот период имеет своих представителей, на которых в структуре кинотекста возлагается ответственность за сотворенные преступления – генерал Вортек («Красный скорпион»), подполковник Подовский («Рэмбо II»), полковник Зайцев («Рэмбо III»), командир Даскал («Зверь»). Отметим, что подобный прием построения нарратива оказался весьма удобен в контексте дальнейшего развития событий на международной арене. К концу 1980-х гг. американская пропаганда кардинально меняется не только в угоду смягчению восприятия СССР, но и в пользу необходимости смены внешнего врага. Дальновидность такой стратегии проявилась уже в XXI в., когда образ «советской» угрозы был успешно переформатирован в соответствии с вызовами времени – в ремейке «Красного рассвета» 2012 г. угрозой миру становится уже не СССР, а КНДР.

Обращают на себя внимание также визуальный и звуковой каналы повествования, через которые закреплялись стереотипы, призванные создавать определенный ассоциативный ряд у аудитории. Здесь следует подробнее остановиться на трех способах репрезентации образа врага, использующих изобразительные и художественно-выразительные средства.



Пример репрезентации советской действительности на американском экране (х/ф «Рожденный американцем»)

В первую очередь, важной составляющей визуального ряда выступает дифференциация внешнего вида персонажей в соответствии с моделями их изображения. Обычный советский гражданин в американских боевиках представлен редко, но если он появляется на экране, то неизменно вызывает у зрителей жалость, изображаясь человеком с худым изможденным лицом, без тени улыбки, в одежде невзрачных цветов (чаще всего серых). Вторая категория персонажей («советский враг») представляется иначе: людьми с суровыми, мрачными лицами, со взглядами, полными затаенной ненависти и злобы. Кроме того, визуальная передача подразумевала обязательные для демонстрации крупным планом элементы, призванные утвердить тезис о милитаризме «красных» – оружие, погоны советских военнослужащих, красный флаг и звезда.



Пример репрезентации образа врага в американском кинематографе с помощью акцента на деталях (х/ф «Красный рассвет»)

Что же касается звукового канала, в нем главным маркером передачи «чуждости» являлась речь. Родной язык героев выступал их основным индикатором, не только отражавшим национальную принадлежность, но и отделяющим «своих» от «чужих». Так, антигерои, по сюжету переходящие на «правильную» сторону, и протагонисты чаще всего владеют английским языком и свободно вступают в диалог. Антагонисты же, напротив, не способны коммуницировать, что также подчеркивает их «чуждость». Немаловажным средством передачи настроения служила и музыка. Активное использование советских маршей в боевиках 1980-х гг. призвано продемонстрировать советский милитаризм и стремление к агрессии. Наиболее хрестоматийным примером является сцена из «Красного рассвета», где под советский гимн «красные оккупанты» расстреливают американцев.

Учитывая специфику эстетики насилия в кинематографе, необходимо подчеркнуть прямую зависимость средств репрезентации идеологического противника США от жанра боевика, который позволял получить зрителям яркий эмоциональный всплеск и в максимальной степени отождествить себя с героями кинофильма. В соответствии с целью, стоявшей перед внешнеполитическим курсом США на последнем этапе холодной войны, подобная кинопропаганда давала возможность не

только воссоздать на экране реальность, но и конструировать ее. Использование эстетики насилия в фильмах 1980-х гг. подчинялось сразу нескольким задачам: формированию простого сюжета с максимально четкой структурой и контрастным разделением на «своих» и «чужих», внушению страха захвата, а также проведению параллелей между врагом-нацистом и врагом-коммунистом. Их реализация осуществлялась не только через сюжетную структуру боевиков, но и на уровне визуальной и звуковой передачи, за счет чего на американских экранах закрепились стереотипы, продемонстрировавшие свою уникальную жизнеспособность после крушения биполярного мира. Таким образом, возможности усложнения и упрощения сюжетных конструкторов, а также универсальность образов в фильмах с эстетикой насилия способствовали их становлению в качестве важнейшего способа формирования образа врага как средства пропаганды США уже в XXI столетии.

О. В. Перова

Россия, Псковский государственный университет

**«ХРИСТИАНСКАЯ» ЖЕСТОКОСТЬ
И НЕПРОТИВЛЕНИЕ ЗЛУ НАСИЛИЕМ
В СОВРЕМЕННОМ РУССКОМ ДЕТЕКТИВЕ**

В связи с тем, что за последние сто лет культурная парадигма в России неоднократно менялась, изображение и оценка насилия в современной русской литературе вызывает особый интерес. При этом целесообразным оказывается изучение массовой литературы, отражающей существующие в массовом сознании и культуре стереотипы.

Детективный роман является одним из наиболее популярных жанров массовой литературы. Заметим, что термином «детективный роман» сегодня обозначаются разнообразные произведения, в том числе с чертами романа-триллера или боевика; мы используем его в широком значении, как родовую дефиницию. Детектив часто связан с изображением насилия и результата насилия. Н. Н. Вольский в качестве основного свойства детектива выделяет загадку, чаще всего, но не исключительно, связанную с преступлением. Важным свойством детектива является и стереотипность поведения персонажей: «они не столько личности, сколько социальные роли»¹.

Для изучения особенностей изображения насилия в современной массовой литературе нами были выбраны романы «Посланница небес» М. Серовой и «В рясе смертника» В. Горшкова. В этих произведениях героями-детективами являются священники. В контексте мировой литературной традиции это не ново, достаточно вспомнить произведения Г. К. Честертона, А. Кристи, У. Эко. Духовное лицо в общественном сознании априори стоит на стороне добра и правды; священник имеет доступ к личным сведениям и тайнам других людей, пользуется определенным доверием окружающих, что делает его образ удобным для реализации многих сюжетных комбинаций детективных романов. Но выбор такого героя ставит перед авто-

DOI: 10.31860/978-5-00166-483-3-242-249

¹ Вольский Н. Н. Легкое чтение: Работы по теории и истории детективного жанра. Новосибирск, 2006. С. 6.

ром проблему соотношения христианского (в нашем случае – православного) взгляда на нравственность, обусловленного социальным положением героя, и элементов насилия, обусловленных жанром.

В русской литературной традиции, исторически сформировавшейся под влиянием восточного христианства, особое внимание уделялось проблемам нравственности, связанным с темой насилия. При этом насилие в русской литературе часто рассматривается как нечто несовместимое с православной верой. Уже в «Повести временных лет» язычники-половцы, которые «держатся закона отцов своих: кровь проливают и даже хвалятся этим» противопоставлены христианам: «Мы же христиане всех стран, где веруют во святую Троицу и в единое крещение и исповедуют единую веру, имеем единый закон, поскольку мы крестились во Христа и во Христа облеклись»¹, в «Сказании о Борисе и Глебе», написанном в середине XI в., Святополк, замысливший убийство братьев, назван «злой дьявола сообщник»². Насилие рассматривается как нечто не свойственное православному христианину и в более поздних произведениях: «Король же польский и паны – рада его, и кардиналы, и архиепископы их, и епископы много радовались о том, что меч поднялся на кровь христианскую»³.

При том, что насилие со стороны инаковерующих и предателей безусловно порицалось авторами русской литературы вплоть до XVIII в., использование насильственных методов единоверцами не вызывало осуждения, поскольку в большинстве случаев рассматривалось как вынужденная мера для защиты Отечества: «половцы побежали, а наши погнались вслед воинам, рубя врагов. И даровал господь в тот день спасение

¹ Повесть временных лет. Ч. 1 / Под ред. В. П. Адриановой-Перетц. М., 1950. С. 212.

² Сказание о Борисе и Глебе / Подг. текста, перевод и комментарии Л. А. Дмитриева (URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru/default.aspx?tabid=4871> (дата обращения: 25.03.2021)).

³ Плач о пленении и конечном разорении Московского государства / Подг. текста, перевод и комментарии С. К. Росовецкого (URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=10867> (дата обращения: 25.03.2021)).

великое»¹.

В произведениях русской литературы Нового времени, вошедших в классический канон, тема насилия также является одной из наиболее значимых. Неоднократно обличал насилие на страницах своих произведений Ф. М. Достоевский, стараясь изобразить «положительно-прекрасного человека», руководящегося в своей жизни образом Христа. Л. Н. Толстой прямо писал о недопустимости всякого насилия. В борьбе со злом, по мысли Толстого, должны использоваться только ненасильственные средства, прежде всего такие, как убеждение и личный положительный пример. Эта позиция отражена в целом ряде его произведений: «Исповедь», «В чём моя вера», «Закон насилия и закон любви» и т. д. В творчестве А. П. Чехова обличается всякое насилие, в том числе домашнее, а в «Рассказе старшего садовника» он пишет: «Убийцу отпустили на все четыре стороны, и ни одна душа не упрекнула судей в несправедливости»².

Несмотря на то, что все указанные выше авторы и произведения относятся к одной литературной традиции, очевидна разница в подходе к пониманию и изображению насилия. Вопрос о допустимости «слезинки ребенка» ради всеобщего блага в русской литературе сложен уже потому, что в Евангелии нет прямого указания на полный запрет насилия или на допустимость его в ситуации крайней необходимости. Сторонники первого подхода обращаются к заповеди «любите врагов ваших, творите добро ненавидящим вас, и молитесь за творящих вам напасть и гонителей» (Мф. 5:44) в Нагорной проповеди. Сторонники второй точки зрения, оправдывая насилие, например, для защиты веры и Отечества, апеллируют к словам: «Нет больше той любви, как если кто положит душу свою за друзей своих» (Ин. 15:13) и к эпизоду Нового завета, в котором Христос взял в руки бич для изгнания торгующих из храма (Мк. 11:15–19). В русской литературе и культуре можно найти проявления как одного, так и другого отношения к насилию. В частности, эта проблема по-разному решается и в романах М. Серовой и В. Горшкова.

По мнению Л. Х. Хасанова, герои детективных романов ча-

¹ Повесть временных лет. С. 352.

² Чехов А. П. Рассказы. М., 2019. С. 218.

сто «совмещают функции следователя, прокурора, защитника, а нередко и палача»¹. Это в полной мере относится к отцу Павлу – главному герою романа В. Горшкова «В рясе смертника». Собственное расследование священник начинает после того, как на него совершается нападение. В нападавших герой узнает сектантов-сатанистов, и с этого момента его борьба с насилием становится борьбой за веру. В начале романа отец Павел, «священник с окладистой бородой и в рясе до пят», возмущен преступлениями сатанистов, их жестокостью к детям, их отношением к Христу и Церкви. Но все более погружаясь в расследование, он и сам не замечает, как становится жестоким ради достижения своих праведных целей.

На протяжении всего повествования герой «расчеловечивает» своих противников, называя их «чертопоклонниками», «нелюдями», «нежитью» и т.д. Отказывая служителям Сатаны в человеческой сущности, герой перестает видеть в них личностей с бессмертными душами, обычных людей, способных страдать и каяться. Это дает священнику моральное право наказывать противников за совершенные преступления против Бога и людей самому, не ожидая Страшного суда: «Дабы впредь не допускать оскорблений и богохульства, я крепко врезал сквернослову ладонью по ушам. Так врезал, что его барабанные перепонки едва не лопнули» (С. 98)². И далее: «По правде говоря, я бы ничего не имел против того, чтобы они лопнули, словно мыльные пузыри, но до места встречи было еще далеко» (С. 99). Последнее предложение явно свидетельствует о том, что насилие отец Павел совершает осознанно и даже получает от этого определенное удовлетворение. Ответственность при этом перекалдывается на пострадавших: «Видит бог, я этого не хотел, однако любитель малолеток не оставил мне иного выбора» (С. 99). Христианского сострадания даже к поверженным врагам отец Павел не испытывает, хотя и определяет свои эмоции как «жалость»: «молча оглядел мелко дрыгавшего конечностями рыжего лейтенанта и, пожалев новоиспеченного инвалида, провел еще один, контрольный удар»

¹ Хасанов Л. Х. Детективный жанр в теоретическом аспекте // Сборники конференций НИЦ Социосфера. 2013. № 39. С. 106.

² Здесь и далее цитируется изд.: Горшков В. В рясе смертника. М., 2006. – с указанием страниц в тексте в скобках.

(С. 158).

Сцены насилия в романе описываются неоднократно. В каждой из них отец Павел ведет себя решительно, хладнокровно, обдумывая дальнейшие действия: «Теперь у меня только две дороги: или к логову сектантов, к организаторам поджога дома и убийства Пороса, или на скамью подсудимых, с предварительным отречением «преступника» от святой церкви» (С. 162). Заметим, что слово «преступник», взятое в кавычки, показывает, что сам отец Павел свои действия преступлением не считает. «Приговор» ему выносит один из сатанистов: «...отец Павел, <...> могу вас поздравить. Вы – убийца. Только что вы стали причиной смерти трех человек» (С. 280). Тем самым главный герой уравнивается, по сути, со своими жестокими противниками.

Осознание собственной жестокости и недопустимого поведения приходит к священнику внезапно, и в ту же секунду наступает раскаяние. Герой понимает, что «усомнился во всеисилии Спасителя нашего Иисуса Христа, доверил свершение возмездия над чертопоклонниками грубой силе своих некогда наученных убивать рук» (С. 321). Герой приходит к главному выводу, что не имеет теперь морального права носить сан священника. Но автор оправдывает своего героя словами его духовника: «Ты лишил людей жизни... Но разве монах Пересвет, защищая свою землю, не вышел на святую землю с татарским воином Челубеем?», «не мучай себя и не изводи понапрасну» (С. 345).

По логике романа существует допустимая «"христианская" жестокость», а из-за убийства и насилия по отношению к инаковерующим не стоит мучиться угрызениями совести. Но чем, кроме веры, отец Павел отличается от сатанистов? Точно ответить на этот вопрос довольно сложно, потому что и главная цель применения насилия у них одинаковая – реализация своей воли. Отец Павел является в романе самозванным благодетелем, образ которого часто используется в детективных романах. Рассматривая этот образ в контексте христианства, нельзя не согласиться с мнением Г. Л. Тульчинского: «Убить другого можно только сначала погубив свою душу. Но <...> самозванный благодетель в итоге этого видит спасение души, ви-

дящееся ему в идее, ради которой и производится насилие»¹.

В романе М. Серовой «Посланица небес» проблема соотношения христианской нравственности и насилия решена по-другому. Один из главных героев романа – отец Василий, приходской священник, искренно верующий и стремящийся творить добро. О характере персонажа многое говорит уже первая сцена, в которой на священника совершается нападение. Даже будучи окруженным толпой агрессивных преступников, отец Василий не оставляет попыток пробудить их совесть: «отвратитесь от зла, еще есть шанс. Дьявол затуманил вам разум» (С. 23)². В дальнейшем из его же уст неоднократно звучат слова, по сути, снимающие с преступников ответственность за насилие: «Разум их затуманен, в сердце нет Бога. Они нуждаются в помощи и наставлении; Эти юнцы не ведают, что творят, и принесут окружающим много зла, если их не остановить» (С. 45). Не приемля никакого насилия, отец Василий видит только один путь для исправления преступников – нравоучительные беседы и проповеди, потому что «вор должен сам осознать всю тяжесть своего поступка и прийти к покаянию» (С. 48).

Название романа «Посланица небес» связано с внезапным появлением Евгении Охотниковой, профессионального телохранителя, которая решает помочь отцу Василию в его расследовании: «Какой из меня детектив? – махнул рукой отец Василий и указал на меня: – Вот Евгения профессионал в этом деле. Она нам поможет» (С. 36).

Мнение Евгении о применении насилия против преступников не совпадает с мнением отца Василия, потому что «одних молитв для проведения расследования недостаточно», но священник раз за разом на все доводы отвечает: «Евгения, умоляю вас, никакого насилия. Лучше скажите мне, я сам с ними поговорю» (С. 124).

Кроме отца Василия, в романе эпизодически появляются и другие священники. Настоятель храма отец Афанасий полностью разделяет позицию отца Василия по отношению к насилию, но из других побуждений. Для него отсутствие насилия

¹ Тульчинский Г. Л. Феноменология зла и метафизика любви. СПб., 2018. С. 165.

² Здесь и далее цитируется изд.: Серова М. Посланица небес. М., 2007 – с указанием страниц в тексте в скобках.

равно сохранению репутации, ведь для происходящего в храме «огласка очень нежелательна», поскольку украсть икону мог «кто-то из своих». По этой же причине священники не обращаются за помощью в правоохранительные органы. Таким образом, позиция непротivления злу насилieм для священников в романе М. Серовой не только следствие их веры, но и средство сохранить «честь мундира».

Главному герою-детективу отцу Василию в романе противостоит также священник, являющийся главой организованной преступной группировки: «...отец Глеб позорит свой сан и православную церковь делами, от которых просто волосы дыбом встают» (С. 83). В результате собственного расследования отцу Василию удалось узнать, что отец Глеб раньше сидел за разбой, потом «проник» в духовную семинарию и в короткий срок получил рукоположение и храм в свое подчинение. Длительное время отец Василий и отец Афанасий бездействуют, несмотря на то, что «все в округе уже знают о его деяниях». Однако Евгении отец Василий, хоть и «через силу», дает разрешение: «Делайте все, но без убийств и насилия. <...> Может, хоть в тюрьме они вспомнят о Боге» (С. 130). Только когда в храме происходит перестрелка, взрывается светозвуковая граната, отец Василий окончательно соглашается передать преступников в милицию.

Евгения вынуждена постоянно скрывать от отца Василия свои планы и детали проведенных операций, а также изображать полное раскаяние, «чтобы его не печалить». Позиция священника «никакого насилия, только любовь спасет мир» мешает ей активно противодействовать преступникам; время от времени она откровенно тяготится религиозной риторикой: «Славив святых отцов обратно в церковь, я поехала домой» (С. 247. Курсив мой. – О. П.).

Похищенная икона возвращена, преступник разоблачен, но, читателю очевидно, отец Василий достигает своей цели чужими руками. На способы решения проблем священник закрывает глаза, не решаясь признавать различий между практикой жизни и идеалами своих религиозных убеждений. Священники ничего не подозревают, когда «какая-то женщина положила в ящик для пожертвований стопку сто долларовых купюр» (С. 301). В чудесном стечении обстоятельств они видят исключительно помощь Божию, в то время как деньги на ре-

монт храма Евгения вынудила пожертвовать преступников. Вера в чудеса настолько сильна в священниках, что даже когда епископ заверяет их, «что создаст комиссию по проверке» произошедшего, отец Афанасий ответил: «создавайте». Отсюда можно сделать вывод, что для священников проще все непонятное и неизвестное объяснить чудом Божиим, чем признавать действенность и необходимость применения насилия против преступников.

Сама же Евгения недолго думает над оценкой своих действий: «Назад ничего не воротить. К тому же я руководствовалась добрыми побуждениями, желала сделать как лучше» (С. 312). Получается, что ее нравственная позиция сходна с позицией отца Павла из романа «В рясе смертника» В. Горшкова. Отличие между героями состоит в том, что Евгения не позиционирует себя как православная христианка, поэтому не нуждается в оправдании со стороны церкви.

В изученных нами романах проявляется отражение двух социальных стереотипов. Первый из них – против силы необходима еще большая сила, или насилие останавливается применением насилия. Этот стереотип характерен в целом для жанра детективного романа, в котором преступник отправляется в тюрьму или умирает. Второй стереотип – всякий христианин, и особенно священник, не должен совершать насилие, поскольку это противоречит ценностям его религии.

Оба романа в отношении насилия и его связи с православной нравственностью продолжают традиции русской литературы. В. Горшков, вслед за традициями литературы до XVII в., оправдывает насилие как вынужденную меру, допустимую для священника; образы отца Василия и отца Афанасия в романе М. Серовой соответствуют представлениям о недопустимости любого насилия, отраженным в произведениях Достоевского, Толстого и Чехова.

Таким образом, в романах «В рясе смертника» В. Горшкова и «Посланица небес» М. Серовой показаны две противоположные нравственные позиции представителей православной церкви: оправдание насилия ради праведных целей и противостояние злу только в духовной борьбе. В первом случае в романе определяющими являются жанровые характеристики, во втором – стереотип о социальной роли персонажа, в данном случае священника.

А. А. Елкина

Россия, Тверской государственный университет

**ЯПОНСКИЙ БУМ И АГРЕССИЯ ГАЙДЗИНОВ:
ОТ ПУБЛИЦИСТИКИ XX ВЕКА
К ТЕЛЕВИЗИОННЫМ ПУТЕШЕСТВИЯМ**

Любые образы, включая образы глобального масштаба, создаются не только «благодаря», но и «вопреки». С одной стороны, они строятся на фактах, с другой – на воображении. Поэтому в формировании образа и имиджа любой страны важную роль играют профессиональные и непрофессиональные творцы: имиджмейкеры, политики, журналисты, писатели, даже туристы – все, к кому обращено внимание аудитории¹.

Современная российская журналистика ввиду ее геополитической направленности весьма часто выстраивает образ другой страны через агрессию и сравнение со своими культурными традициями. Отсюда и происходит возникновение отрицательного образа и имиджа иного государства. Наиболее ярким примером может служить образ Японии, который претерпевал значительные трансформации еще со времен СССР.

В сознании россиян Япония занимает неоднозначное место, и в основе ее образа лежит целая гамма суждений. С одной стороны, всплывает образ привлекательной экзотической страны. С другой, нередко встречаются алармистские суждения о загадочности и непостижимости «японской души» («Для русского общества Япония непонятная, чужая и даже жутковатая страна»). На самом деле верно и то, и другое: здесь мы имеем дело с «мифами» о Японии².

Однако вплоть до середины 1980-х гг. информация о зарубежных странах в СССР дозировалась и соответствующим об-

DOI: 10.31860/978-5-00166-483-3-250-261

¹ Куланов А. Е., Стоногина Ю. Б. Образ Японии в России: правда и вымысел // Новый Журнал. 2003. № 231. URL: <https://magazines.gorky.media/nj/2003/231/obraz-yaponii-v-rossii-pravda-i-vymysel.html> (дата обращения: 17.05.2021).

² Чугров С. В. Образ России в Японии и образ Японии в России: Рабочая тетрадь 33/2016 / Российский совет по международным делам (РСМД). М., 2016. С. 7.

разом обрабатывалась в государственных СМИ. Информация о Японии, как и о любой другой развитой стране, в то время поступала, в первую очередь, по телевизионным каналам, а затем в виде статей в прессе и немногочисленных книг научного и научно-популярного характера. Роль публицистики в новых условиях, начиная с 1985 г., изменилась: происходила децентрализация источников информации, стало возможным получать информацию из первых рук, в том числе при поддержке японских структур¹. Стоит отметить, что авторами этих текстов в большинстве своем были не только писатели, но и профессиональные востоковеды.

Тем не менее, о создании всецело позитивного образа Японии не могло быть и речи. Отказавшись от «образа врага», пресса не вернулась к дореволюционным представлениям. В журналах нет упоминаний о «желтой опасности»: авторы статей в целом не проявляли интереса к внешней политике Японии; но также не был возрожден и миф о «потерянном рае», перенятый в России от французских художников на рубеже XIX и XX веков. На разницу между Японией «прошлого» и «настоящего» указывается и в периодике. И. Г. Эренбург пишет: «если раньше европейцы, попадая в Японию, интересовались гейшами и цветущей вишней... теперь перед туристами маячат атомные грибы»².

Чтобы проследить эволюцию образа и имиджа Страны восходящего солнца с 70-х гг. XX в. и по настоящее время, обратимся к текстам В. В. Овчинникова «Ветка сакуры (Рассказ о том, что за люди японцы)» (1971), В. Я. Цветова «Пятнадцатый камень сада Рёандзи» (1986), О. И. Завьяловой «Токио и токийцы: будни, выходные, праздники» (1990) и циклу программ о Японии «Япония. Обратная сторона кимоно», ведущих В. В. Познера и И. А. Урганта (2021).

К примеру, В. Я. Цветов (журналист-международник, проработавший в Японии много лет) в книге «Пятнадцатый камень сада Рёандзи» с глубоким пониманием японской жизни рассказывает о системе пожизненного найма, специфике соци-

¹ Жилина Л. В. Роль современной отечественной публицистики в формировании представлений россиян о Японии // Омский научный вестник. 2006. № 2 (35). С. 24.

² Эренбург И. Г. Люди, годы, жизнь // Наука и жизнь. 1967. № 7. С. 66.

ального менеджмента, положении женщины в обществе и семье и о многих других интересных общественных явлениях¹. И каждый раз читателю предлагается особое видение проблемы, свой ключ к ларцу с «японскими секретами». Однако Цветов в своих высказываниях об особенностях японского менталитета и образа жизни оказывается довольно резок. Самое начало повествования автор выстраивает на контрасте – японский гид, плавно трансформирующийся из классового врага в «желтую угрозу» для иностранных туристов:

Одни долго и отрешенно от экскурсионной сутолоки созерцали камни, как это, наверное, делали знакомые нам по гравюрам Хокусаи люди в ту пору, когда суетливо-шумных туристских гидов, если бы они тогда появились, непременно побросали бы живыми в кипящий котел. Другие, покоряясь темпу экскурсовода, в свою очередь не дрогнувшего бы заживо сварить врагов массового туризма, успевали лишь сфотографировать с галереи сад... (Цветов, с. 1–2).

Цветов выстраивает свое повествование, опираясь на феномен «японского экономического чуда», которое, несомненно, с позиции других государств, представлялось экономической угрозой.

С большим трудом удается совмещать в своих представлениях Японию – страну созерцательного мировоззрения, эстетического отношения к действительности, коллективизма в человеческих отношениях, тесной связи человека с природой, край храмов и садов – с Японией, страной жестокой, безжалостной конкуренции, внушительной тяжелой промышленности, технического прогресса, растущей численности промышленных роботов, городов-гигантов и многих других последствий мощного роста экономики (Цветов, с. 9).

Агрессивная экономическая политика Японии в отношении своих граждан не остается без внимания не только нашего соотечественника, но и других иностранцев.

¹ Цветов В. Я. Пятнадцатый камень сада Рёандзи. М., 1986. Далее ссылки на эту работу даются с указанием страниц в тексте статьи.

К сожалению, фальшивый «трудоголизм», который уже превратился в популярный стереотип и «культурный феномен», также является вредным порождением этой системы. По этому поводу Цветов пишет следующее:

Организаторы исследования поставили перед опрашиваемыми вопрос: во имя чего они трудятся? Оказалось, что только 5,8 процента японцев трудятся, чтобы приносить пользу обществу. Подавляющее же большинство назвало труд «неизбежным злом» (Цветов, с. 17).

Востоковед также упоминает интересный случай с инженером компании «Мацусита дэнки», который ради выполнения особо срочного задания целую неделю задерживался на работе на 3–4 часа:

Когда работа была завершена, инженеру разрешили уходить домой раньше обычного. На третий день инженер услышал от своей матери: «Прошу тебя, иди в кино, в бар, куда угодно, но только не возвращайся так рано. Соседи начинают плохо о тебе думать, а мне трудно объяснить им правду» (Цветов, с. 11).

С позиции иностранца, случай выглядит несколько комичным и странным, однако, для японца потерять лицо – его «татэмаэ», равносильно великому позору для него и его рода, что в дальнейшем может отразиться не только на трудовых, но и на общественных отношениях. Поведенческая агрессия японского общества, сложившаяся много веков назад, в настоящем хоть и несколько трансформируется, но прекрасно проецируется на новые реалии повседневной жизни японцев.

Также социальная агрессия проявляется и в отрыве от коллектива. В японском языке есть такая поговорка – «забывать гвозди». Цветов пишет следующее:

По возвысившейся над группой индивидуальности могут ударить, как бьют по шляпке гвоздя, вылезшего из доски. Удары тем сильнее и, следовательно, больнее, чем больше шляпка и заметнее гвоздь. И далеко не у всякого японца появляется желание, а главное – хватает мужества сделаться торчащим гвоздем. Если же голова индивидуальности оказывается прочней шляпки гвоздя и упрямо лезет наружу, группа впадает в растерянность, ей неудобно

рядом с индивидуальностью, она старается отделиться от нее, по-
вать с ней (Цветов, с. 58).

Именно такой случай произошел с еще одним рабочим вышеупомянутого завода. После выигрыша в лотерею 10 миллионов йен, о которых он радостно сообщил коллегам, те просто перестали с ним общаться. Тогда бедолаге пришлось на глазах у всего коллектива сжечь свой билет, чтобы снова вернуть «ниндзё» (человеческое отношение) и уважение в глазах коллег. Цветов пишет, что согласно общинным нравам, удача, везение должны быть тоже общими, а не индивидуальными (Цветов, с. 50). К слову сказать, такая же участь лишения «ниндзё», но несколько по иной причине и в несколько ином масштабе, постигла и режиссера Акира Куросава, и всемирно известного дирижера Одзава Сэйдзи.

Все описанные автором примеры относятся к японской модели восприятия 内 «ути» («свой») и 外 «сото» («чужой»). Ранее В. В. Овчинников в знаменитой «Ветке сакурь» (1971) отмечал отказ японцев как от индивидуализма, так и от коллективизма в подлинном его значении:

...им свойственно проводить в обществе четкие разграничительные линии, делить людей на «своих» и «чужих» и относиться к ним соответственно. Японское общество – это общество групп, моделью которой послужил крестьянский двор, заключавший в себе понятие не только семьи, связанной крепкими узами, но и низовой ячейки производственной деятельности. Привычка мыслить и действовать сообща стала неотъемлемой частью менталитета японского народа¹.

Цветов также показывает как четкие видимые границы «чужого» («канава считалась территорией за пределами деревни-общины, а все, что находится вне ее, в представлении японцев — чужое, почти враждебное, не заслуживающее ни внимания, ни заботы» (Цветов, с. 41)), так и незримые социальные. В 1980-х гг. нередки были случаи третирования обла-

¹ Овчинников В. В. Ветка сакуры. Рассказ о том, что за люди японцы. М., 2005. С. 59. Далее ссылки на эту работу даются с указанием страниц в тексте статьи.

дателей дипломов высших учебных заведений, полученных в США, Англии или Франции:

Мало ценятся в Японии дипломы даже самых блистательных иностранных высших учебных заведений. Крупные фирмы весьма неохотно берут на работу обладателей зарубежных дипломов. С другой стороны, выпускник японского колледжа, поступивший на работу в иностранную фирму, созданную в Японии, считается неполноценным японцем... (Цветов, с. 44).

Даже видный политик того времени Киити Миядзава был лишен возможности занять место главы правительства, поскольку «слишком близко знаком с иностранной культурой и хорошо ладит с иностранцами». В беседе с В.Я. Цветовым японский журналист произнес эти слова таким тоном, «будто Миядзава был поражен проказой» (Цветов, с. 44–45). Категоричность восприятия видного политика в качестве иностранного кандидата вновь продолжала забивать торчащие шляпки гвоздей в общую доску социальных норм и шаблонов, лишая индивидуальности.

В. В. Овчинников, наоборот, отмечает, что большинство правящей элиты в стране (около 80%) составляют выпускники Токийского университета, а 40% – ведущие бизнесмены. Публицист говорит о том, что все остальное общество разделено по принципу «давки у эскалатора», которая давно стала метафорой японской карьерной лестницы. А когда человеку удается пробиться сквозь толпу, то последующий жизненный путь становится похож на просто движущийся эскалатор – «равномерный подъем, при котором каждый остается на своей ступеньке и сохраняет подобающее ему место» (Овчинников, с. 82).

С иной точки зрения систему японского метро как метафору жизни и одиночества в столице рассматривает и Цветов. Журналист описывает угнетающее чувство одиночества как одно из наиболее опасных социальных проявлений агрессии и отражение концепции «сото». Автор говорит, что токийское метро словно поглощает человека, его «не дающий тени люминесцентный свет ровно заливает желтокафельные длинные подземные переходы и просторные залы, усиливая чувство пустоты и щемящей сиротливости» (Цветов, с. 84). Описанный ранний Токио предстает у автора мертвым, одиноким и безжиз-

ненным, даже витражи магазинов и бутиков в это время оказываются «еще мертвы». Овчинников тоже подтверждает это явление, называя Токио «гипертрофированным воплощением проблем, присущих мегаполисам вообще и перенаселенной островной стране в особенности. Это парадоксальное сочетание тесноты и хаотичности, скученности и разбросанности» (Овчинников, с. 123).

Одиночество и тотальная шаблонизация японского сознания также неукоснительно делают свое дело. Люди, не желающие быть как все, из-за давящего одиночества и других остросоциальных проблем находили выход только в знаменитом лесу самоубийц Аокигахара, о котором автор также упоминает в тексте. Однако даже в эстетизации смерти, которая берет свое начало еще с самурайских времен, находятся весьма нелицеприятные вещи. Общество вместо помощи отчаявшимся людям даже в такие моменты начинает внушать чувство «гирри», выражающее долг, справедливость по отношению к другим социальным группам: «Полиция решила воздействовать на прирожденный эстетизм японцев и у въезда в лес поставила столб с крупной надписью: “Помните, что тела самоубийц пожирают в лесу звери и что трупы разлагаются и смердят на 50 метров вокруг”» (Цветов, с. 83).

Помимо экономической, социальной и культурной агрессии отдельно стоит отметить агрессию природы этого государства. Японский архипелаг с его удивительно прекрасной, но жестокой реальностью, заключающей в себе непростые погодные условия, постоянные землетрясения, тайфуны и практически отсутствие плодородных земель, испокон веков закаляли японский характер. Цветов вспоминает, как удивительно точно описал ее Б. А. Пильняк:

...природа Японии — нищая природа, жестокая природа, такая, которая дана человеку назло. Шесть седьмых земли Японского архипелага выкинуты из человеческого обихода горами, скалами, обрывами, камнями, и только одна седьмая отдана природой человеку для того, чтобы он сажал рис (Цветов, с. 35–36).

Однако О. И. Завьялова, российский лингвист-китаевед, автор первой «женской» книги о жизни в Японии – «Токио и токийцы» (1990), обращает внимание на другие стороны япон-

ской жизни. 1980-е гг. в Японии характеризуют время, пораженное «холодом» активно развивающегося индустриального общества. И если Цветов дает в своей книге чисто объективную оценку, опираясь на опыт экономического чуда, то Завьялова описываемые культурные явления пропускает через призму субъективного восприятия.

Ее картины будничной жизни, где в поездах «никто не уступает мест женщинам с детьми и даже пожилым людям, очень уважаемым в Японии, – разве что войдет в вагон совсем уж древний старичок или старушка с палочкой»¹, а японские квартирки и дома оказываются настолько маленькими и давящими своей теснотой, что там еле уживается семья из четырех человек. Что же стоит говорить о приеме гостей, описанном автором весьма комично: «Хозяева и гости не помещались в крошечной прихожей, и поэтому церемонию приветствия пришлось повторить два раза» (Завьялова, с. 19).

Пейзажи знаменитого красочного парка Ёёги в самом центре Токио омрачаются картинами огромных черных ворон, роющихся в мусорных корзинах, и бродяг, давно сделавших это место своим домом. Все это тоже подается на контрасте старой и новой эпохи – храм в парке в честь императора Мэйдзи Дзингу и «беззащитные отвергнутые обществом бродяги, держащиеся группами – в одиночку можно совсем пропасть, стать жертвой бессмысленного садистского убийства – как это не раз случалось» (Завьялова, с. 23).

Не обходит стороной автор и другую социальную проблему – издевательства в школах. Тема школьной дискриминации по цвету и длине волос, когда многие японцы, имеющие от природы коричневые или вьющиеся волосы, обязаны предоставить свидетельство о рождении, чтобы доказать «естественность своей шевелюры» (Завьялова, с. 116). Завьялова приводит в пример историю, связанную с одним из учеников. Во время экскурсионной поездки ученик средней школы высушил волосы феном, что запрещено правилами, «был избит учителем и скончался от побоев» (Завьялова, с. 116). Случаев, когда студента дискриминируют по тем или иным признакам учителя,

¹ Завьялова О. С. Токио и токийцы: Будни, выходные, праздники. М., 1990. С. 13. Далее ссылки на эту работу даются с указанием страниц в тексте статьи.

избивают или унижают, а также «моральная и физическая травля одних школьников другими, которая в ряде случаев приводит к самоубийствам жертв или убийствам мучителя в отместку» (Завьялова, с. 117) были актуальны и в 1980-е гг. и даже сейчас.

Литературная журналистика дает разные представления об агрессии в обществе, культуре, экономике и политике, о понятии «свой» и «чужой» и его проявлениях в этих сферах. Но теперь обратимся к современной журналистике, как дела обстоят там? Ведь тема Японии до сих пор активно появляется на российском телевидении, в прессе или в интернет-пространстве, а ведь со времен путевых заметок О. И. Завьяловой и В. Я. Цветова прошло уже порядка 40 лет, взгляды и концепции меняются, но меняется ли сам образ и имидж Страны восходящего солнца?

Образ современной Японии россияне узнают в основном благодаря средствам массовой информации, которые чаще всего подают его в несколько агрессивно-стереотипном тоне. Пример тому – недавно вышедший цикл передач о Японии «Обратная сторона кимоно», снятый совместно с МИД Японии, и ведущими которого стали Владимир Познер и Иван Ургант. «Я давно хотел снимать Японию, но дело в том, что я понимал, что это безнадежно, как в фильме с Томом Крузом “Миссия невыполнима”, я думал так об этом фильме», – говорит Владимир Познер. «И когда мы поехали в первый раз, а мы дважды ездили, я только тогда понял, насколько там все не так, как у всех. Вплоть до того, что ты задаешь вопрос, естественно его переводят, и то слово, которое для тебя важно, по-японски означает другое, и поэтому ответ не соответствует»¹, – рассказал он в интервью, опубликованном на сайте «Познер Online».

В самом начале цикла ведущими уже задается тон всего повествования: «Японию постичь и понять невозможно» и «они – другие», – что в дальнейшем в каждом из эпизодов выражается в чрезмерной стереотипности, вычурности, скрытой и не скрытой агрессии ко всему «чужому» и непонятному, а также некоем ханжестве и грубом неуместном юморе в отношении

¹ Владимир Познер – о Всеволоде Овчинникове, Японии и «варварах». URL: <https://pozneronline.ru/2020/09/29256/> (дата обращения: 25.05.2021).

определенных культурологических аспектов. К примеру, в первой серии «Островитяне», когда Ургант и Познер облачаются в кимоно, между ними происходит диалог в вычурно-комедийном стиле: «Владимир Владимирович, скорее надевайте носки, а то я с трудом подавляю в себе желание поцеловать вам ноги», «смотрите, японская манишка по сисечкам пошла»¹, а узел на брюках хакама Ургант в принципе называет «геморроем». В третьей серии «Путь богов», которую снимали в городе Нара, Познер называет оленей – священными для главной японской богини Аматаэрасу – «тупыми животными»².

Шестая серия под названием «Мангамания» оказывается самой разгромной и наиболее подверженной агрессивным стереотипным суждениям, а также чисто субъективной оценке ведущих. В частности Познер, который местами проявляет не только пассивную, но и прямую агрессию, очень нелестно отзывается о самом явлении манга: «Хокусаея я обожаю, особенно его серию “36 видов Фудзи”, а из них “Большую волну в Канагаве”. Это бесподобная работа! И я отказываюсь верить в то, что этот гениальный художник занимался такой, уж извините, чепухой, как манга»³. Для ведущего целый пласт японской культуры, который уже превратился в мировое явление и имя нарицательное оказывается просто глупыми книжками, а сами японцы, которые увлекаются комиксами – все попадают под определение «отаку»: «Как-то не очень прилично говорить, но этих отаку – людей, сходящих с ума от манга, в Японии, как грязи, и понять я это совершенно не могу». Также ведущий делает акцент на том, что вряд ли вообще японцы читали когда-либо что-то кроме манга, и произносит следующий монолог, который перечеркивает весь предыдущий посыл передачи:

¹ Обратная сторона кимоно. Серия 1. Островитяне. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fxg-7gH70tk&t=1058s>; тайминг с 07:00. (дата обращения: 25.05.2021).

² Обратная сторона кимоно. Серия 3. Путь богов. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=UCcHP-2WafA>; тайминг с 23:20. (дата обращения: 25.05.2021).

³ Обратная сторона кимоно. Серия 6. Мангамания. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=l2BeNREI0Hk> (дата обращения: 25.05.2021).

Меня это поражает до глубины души, когда с детских лет и вся нация вот этим занимается, и что эти герои... Это болезнь! Это болезнь! Этого не должно быть! Это – я считаю, что это первое, что меня в отношении японцев просто настраивает на такой лад, абсолютно агрессивный¹.

И все же в литературе и публицистике XX в. мы не наблюдаем таких заостренных противоречий, которые начинают проявляться наиболее ярко в веке XXI. В советской журналистике практически отсутствует напускная агрессия в отношении «другого», авторы проводят конкретный углубленный анализ определенных культурологических фактов о Японии того времени и стараются избегать предвзятости мнений. Отсюда образ Японского государства получается не размытым, понятным, составленным грамотно. Хотя, несомненно, в этом и заключается заслуга востоковедов.

Вместе с тем, травелог В. В. Познера и И. А. Урганга хоть и носит развлекательный научно-популярный характер, однако, именно такое предвзятое поверхностное сравнение своей и чужой культуры, обилие стереотипов, разрушающих позитивный имидж страны, нарушение границ, полное отсутствие понимания азиатского типа мышления (который базируется на иероглифическом письме и абстрактном понимании образов) в большинстве случаев подает наша современная журналистика. И эта стереотипная агрессия уже довольно сильно сказывается на дальнейшей отрицательной трансформации образа Японии.

Возможно, изначально авторы этих травелогов, уже базируясь на определенных стереотипах, ищут в японском обществе черты агрессивности, пытаясь объяснить свое отчуждение и непонимание. Однако со временем стремление к пониманию уступает место предсозданным образам – и потому все, что в эти образы не вписывается, уже воспринимается агрессивно, и, наоборот, все, что вписалось – агрессии не вызывает. В случае с Ургангом и Познером происходит полное непонимание японской культуры, к которому авторы в принципе не стремятся (собственно, о чем они прямо и говорят в некоторых эпизодах). Советские писатели-востоковеды в силу своей профессиональ-

¹ Там же.

ной компетенции, наоборот, стремятся к пониманию и разрушению основных стереотипов, а профессиональная этика в их случае является «противоядием» от агрессии.

В заключении, стоит привести еще одну важную мысль из книги В. Я. Цветова, который еще в 1980-х гг. наиболее точно отразил происходящее с современными «путеводителями» по Японии, подобными передачам Познера и Урганга:

И все же каждый, кто приезжает в эту страну, чувствует себя новым Колумбом, потому что непременно сталкивается с чем-то удивительным, нигде и никем не описанным, и с чем-то совершенно непонятым. А разобраться, постичь и, разумеется, оповестить об этом читателей газет и журналов, телезрителей, радиослушателей ужасно хочется. И вместо того чтобы заглянуть в серьезные японоведческие труды, в которых проанализированы и объяснены многие стороны японской действительности, начинается укладывание непонятого и непонимаемого, нет, не на прокрустово ложе, это было бы еще не так плохо, а на прокрустову табуретку стереотипов своего мышления, и в результате получаются «лошади с распухшей спиной», как окрестили японцы верблюдов, впервые столкнувшись с ними и подвергнув тогдашнее понятие об этих животных обработке на собственном прокрустовом орудии пыток (Цветов, с. 12–13).



ПРИЛОЖЕНИЕ

Марджори Боуэн

ЕПИСКОП АДА

Князь Тьмы — джентльмен.

Король Лир

Англия, 1790 год. Это самая ужасная история из всех, что мне известны; я чувствую, что необходимо записать ее, ибо она меня не отпускает, и молюсь, что тогда милосердный Господь простит мне пусть и незначительное, но соучастие в ней.

Помилуй нас Боже!

В надежде, пусть, возможно, и напрасной, что, когда я запишу эту историю, она перестанет меня преследовать, начинаю.

Дело было двадцать лет назад, и с тех самых пор ни разу, ни ночью, ни днем я не перестал думать об этой истории, в которой слышен грохот адских барабанов — но в то же время она не лишена пугающей красоты.

Помилуй нас Боже!

Гектор Гретрикс был моим другом — впрочем, зачем пятнать благородное слово «друг», он был моим советчиком и спутником во всевозможных злодеяниях.

Репутация его была хуже некуда даже в той отвратительной шайке, что льстила ему и следовала за ним повсюду; он заходил так далеко, как не смели другие, и его богохульство и дерзкая отвага наводили ужас даже на отпетых негодяев.

И, что хуже всего, он был рукоположенным священником.

Младший сын младшего сына, он был уготован отцом к церковной карьере в расчете на быстрое продвижение по службе — Гретрикс были знатное влиятельное семейство, во главе которого стоял сам граф Калверс, но скандальная жизнь молодого Гектора привела к тому, что даже в те вольные времена его лишили сана. Приятели в клубах и игорных притонах называли его с горькой насмешкой Епископом ада.

Речь идет о 1770 годе, когда начинается эта история.

Гектор Гретрикс был тогда на вершине славы и признания. Никто не мог отрицать его обаяния, он был буквально на голо-

ву выше своих товарищей не только физически, но и в умственном отношении; его остроумие, находчивость и отвага не знали границ, но все эти качества служили злу. В то время ему было лет тридцать, великолепное сложение выдавало недюжинную силу, волосы у него были каштановые, глаза светлогарие, на лице еще не оставили свой отпечаток пороки, руки и ноги отличала утонченность форм, одежду — самый изысканный вкус, манеры — эlegantность и очарование. Уважаемых мужчин и почтенных дам среди его знакомых не числилось, все его дружки были негодяи, включая меня.

Впрочем, было единственное исключение: полковник Балкли, его родич по женской линии, помогал ему советами и деньгами — сам не знаю, почему, ведь Вильям Балкли был человек исключительной строгости, прямодушия и щепетильности, чрезвычайно богатый, видный, преуспевший по службе.

Сейчас я думаю, да и тогда думал, что полковник Балкли не понимал, кто такой на самом деле Гектор Гретрикс. Злодей мог быть весьма любезен, и родственник, надо полагать, считал его неуравновешенным, невезучим и во многом виноватым, но ни в коей мере не негодяем.

Короче говоря, полковник Балкли успешно справлялся с ролью посредника между Гретриksom и главой клана, лордом Калверсом, каковой, не будучи сам анахоретом, относился к красивому и обаятельному племяннику с толикой симпатии. Однако же его милость сильно страдал от подагры, ввиду чего редко покидал Гретрикс-парк и ни в коей мере не был осведомлен о репутации родича.

Я, один из самых благонадежных среди его неблагонадежных друзей, будучи, признаюсь честно, скорее буйным юнцом, чем злодеем, был избран, чтобы сопровождать Гектора в Гретрикс-парк, когда старый граф призвал его к себе, и имел случай наблюдать, как этот очаровательный негодяй водил за нос двоих родичей.

Финалом этой комедии послужила немалая сумма денег, выданная Гретриксу графом и в высшей степени щедро дополненная несколькими сотнями со стороны полковника Балкли.

Предполагалось, что Гретрикс будет изучать правоведение и жить на съемной квартире — сообразно своему положению; он не имел шансов стать наследником графа, сын которого,

унылый болезненный юнец, недавно женился на цветущей крепкой девице, подарившей ему двоих сыновей. Так что Гретрикс, благодаря полковнику Балкли, преуспел больше, чем можно было рассчитывать, и казался более растроганным, чем я мог от него ожидать.

– Балкли славно мне удружил, – сказал он, – и черт меня побери, если я отплачу ему злом.

Что до денег и правоведения, он лишь посмеялся, ибо куда выше оценил расположение двух богатых влиятельных господ.

– Этот визит поспособствует моей репутации в Лондоне, – объявил он. – Прикроет долги за пару лет.

– А когда эти два года истекут, как деньги и терпение твоей родни?

– Да кто я такой, – улыбнулся Гретрикс, – чтобы загадывать на два года вперед?

Полагаю, ему было решительно невозможно вообразить несчастье или даже простую неудачу. Он добился своего и горел желанием вернуться в город: его ждала рыжеволосая красотка. Он питал сильнейшее и притом необъяснимое пристрастие к женщинам с волосами ярко-каштанового оттенка, похожего на красное золото.

Полковник Балкли уговорил нас переночевать у него по пути в город, и Гретрикс, мысленно изрыгая проклятья от одной мысли о необходимости иметь дело с этим сухим и строгим человеком, изобразил в высшей степени любезное согласие.

Мойл-плейс находился в графстве Кент, неподалеку от Лондона; это было красивое и удобное поместье, где буквально царила миссис Балкли, особа несколько моложе своего супруга.

Таких женщин ни Гретрикс, ни я прежде не встречали. У меня не было сестер, а мать я практически не помнил; у Гретрикса же было две сестры, городские барышни небезупречной репутации, а мать его отличалась страстным и безрассудным нравом, необычным для женщины.

Нам обоим миссис Балкли показалась скучной, едва ли не глуповатой, совершенно непонятной. Она вышла замуж буквально со школьной скамьи, а в школе в Клапэме, как отметил обожающий ее супруг, не раз получала награды за прилежание и добронравность.

Стоял июнь, и она была одета в муслиновое платье с широким голубым шелковым поясом и в широкополую соломенную шляпу, подвязанную под подбородком лентой того же оттенка. Она чуть шепелявила, а личико ее было словно фарфоровое — в общем, она чем-то напоминала кукол, которых так любят наряжать дети. Она ушла в дом и принялась разливать чай за столом, уставленным массивными серебряными украшениями, казавшимися едва ли не крупнее ее, и вдруг сняла шляпу, так что по плечам рассыпались каштановые кудри — длинные, блестящие, с мягким красноватым отливом, связанные в пучок у нее на макушке.

Теперь стала в полной мере очевидна ее красота — золотистые глаза со светлыми ресницами, утонченные черты лица, жемчужный оттенок шеи, прелестный легкий румянец.

Я не удосужился взглянуть на Гретрикса, но почувствовал, что лучше этого не делать.

Полковник Балкли был единственным человеком на свете, к которому Гретрикс испытывал что-то похожее на уважение, а дама явно обожала своего супруга. Я с изумлением отметил знаки сентиментальной привязанности, связывавшие эту пару. У них был ребенок — совсем малышка, разодетая в кружева, и всю свою нежность полковник Балкли обращал если не на жену, то на дочку.

Когда мы, наконец, отправились в город, я был преисполнен довольства благодарности. Гретрикс же явно промучился эти несколько дней и теперь пребывал в подавленном настроении. «В жизни так не скучал», — заметил он.

А я, как всегда, радуясь возможности поддеть его, отвечал: «Ты просто ни разу не встречал столь недоступной тебе женщины, Гектор. Она тебя и единого взгляда не удостоила».

Он равнодушно усмехнулся: «Алисия Балкли достанется любому, кто только руку протянет».

То доброе, что еще оставалось во мне, содрогнулось от такого оскорбления, нанесенного хозяйке дома, женщине, которая, пусть и была простовата и ребячлива, отличалась чистотой, кротостью и верностью, явно была горячо привязана к супругу и в этом отношении абсолютно безупречна.

— Она крепко любит мужа, — сказал я.

— Тем больше у нее причины влюбиться в другого — именно такие верные жены становятся самой легкой добычей; крошка

любвеобильна донельзя. Не будет Балкли дома хоть с месяц — и она падет в объятия любого, кто...

— Бога ради, Гектор, если ты не веришь в порядочность и благородство, хоть не оскорбляй тех, кто ими не обделен. Мне не по себе от твоих слов. Эти люди были к тебе в высшей степени добры. Может, миссис Балкли и не блещет умом, но она — дама, заслуживающая уважения.

— С каких это пор ты заделался пуританином? — холодно спросил он.

Меня не задели его насмешки, я почувствовал отвращение к нему и с того дня стал меньше с ним видаться и с большим тщанием относиться к учебе.

Мы оба снимали комнаты в Темпле, и чем больше я слышал о Гекторе Гретриксе, тем более избегал его общества. Двое его дружков застрелились, дочь его прачки повесилась, а одну замужнюю знакомую вытащили зимним утром из Хемпстедского пруда. Полагали, что он причастен ко всем этим трагедиям.

Слухи, надо полагать, достигли ушей жившего в сельском уединении графа — от знакомых Гретрикса, с которыми я до сих пор общаюсь, я слышал, что его вызывали в Гретрикс-парк, разразилась ссора, и полковник Балкли снова выступил в роли посредника.

С четой Балкли я виделся редко — меня не привлекали их аскетичная и притом сентиментальная жизнь и простое супружеское счастье. Меня снова пригласили в Мойл-плейс, и я с превеликим усилием подавил зевоту. Миссис Балкли в очередной раз разрешилась от бремени и была сильнее прежнего влюблена в своего мужа.

Еще полгода — и это счастливое семейство было грубо уничтожено. Полк, в котором служил Балкли, отправили в Индию на три года, и он был вынужден оставить жну и детей, которых столь нежно любил.

Той зимой, к своему удивлению, я встретил миссис Балкли в Лондоне на балу. Ее муж уехал всего несколько месяцев назад, и я был уверен, что она находит утешение с детьми в Мойл-плейс. Когда я заговорил с ней, она заметно смутилась. Я узнал, что она «зачахла» в деревне, и доктор посоветовал сменить обстановку, дабы невыносимые годы ожидания показались короче за светскими развлечениями. Она остановилась

у женатого брата в Сент-Джеймсе, и я не сомневался, что она находится под надежной защитой своего сердца, положения, родни и детей, но, увидев ее танцующей с Гектором Гретриксом, я не стал на это смотреть.

Что толку рассказывать об ухищрениях опытного и бессердечного оболъстителя — достаточно будет сказать, что о Гретриксе скоро заговорили в связи с миссис Балкли, и я, пусть и считал ее недоступной, все же не мог не воззвать к тому, кто ее преследовал.

Я застал его (что было крайне маловероятно) дома.

— Побойся бога, Гектор, и перестань увиваться за миссис Балкли. Даже если ты не смутишь покой ее ума, то всяко запятнаешь ее репутацию.

— Что мне до того? — холодно спросил он. — Разве я не говорил тебе, что она будет моей, стоит мне только свистнуть?

Я умолял его сдержаться.

— Ты впервые скомпрометировал женщину столь высокого положения. Подумай, во что это тебе обойдется — ярость твоего дяди и ее мужа, скандал, который закроет тебе дорогу в высшее общество — да что там, в Англию!

— А я и собираюсь ее покинуть, — перебил он. — Кредиторов уже не заткнуть, и терпение хозяина квартиры на пределе.

Я выразил надежду, что он уедет, не успев замарать доброе имя миссис Балкли своими отвратительными домогательствами, и весьма серьезно напомнил ему об обязательствах по отношению к полковнику Балкли. Он не отвечал, и вскоре я с облегчением заметил, что мистер Ламберт, брат Алисии Балкли, встревожился и делал все, дабы она не имела возможности видаться с Гретриксом.

Но что с того толку?

Гектор Гретрикс, по уши в долгах и в полушаге от тюрьмы Флит, бежал на континент, и Алисия Балкли поехала с ним.

Я в таких делах никогда не отличался щепетильностью, но, признаюсь, это показалось мне отвратительным — мужчина столь низок, женщина столь простодушна, чиста и привязана к своему супругу.

Разразился ужасный скандал. Граф с презрением отрекся от Гектора, Ламберты взяли под опеку детей и, как только услышали вести об Алисии, выслали ей небольшое содержание, на которое, надо полагать, по большей части и жила зло-

счастливая чета. Эти деньги вверили банку в Генуе, но никто не знал, где на самом деле живут миссис Балкли и ее возлюбленный.

Благодаря состраданию Его королевского высочества, командовавшего войсками в Индии, полковнику Балкли было позволено вернуться в Англию. Он прибыл в Лондон после почти двухлетнего отсутствия, тут же подал в отставку и вернулся с детьми в Мойл-плейс.

Заявив, что не имеет намерения искать беглецов, он просто сказал, что ежели Гретрикс когда-либо вернется в Англию, то вскоре один из них двоих распрощается с жизнью, а мистер Ламберт с очередной суммой денег передал письмо, советуя своей несчастной сестре и ее спутнику держаться подальше от родной страны, дабы избежать дальнейшего скандала и большой беды.

Я по возможности избегал встреч с полковником Балкли. Мне не хотелось видеть этого сломленного и исполненного негодования человека, чья столь многообещающая карьера была прервана и чья жизнь теперь была преисполнена горечи и унижений. Казалось, что на этом история окончена, что как с изгнанниками, так и с обманутым супругом ничего более не произойдет, что положение их не переменится и судьба более не сведет их.

Но кто мог в тот момент предвидеть, что уготовила Судьба?

Полковник Балкли прожил у себя дома не более двух лет, когда в Англии разразилась страшная эпидемия оспы. Среди жертв были жена и дети лорда Калверса; сын его от первого брака всегда отличался слабым здоровьем и тоже недавно умер, а старый граф, которому уже было более семидесяти, не пережил потрясения и рухнул под гнетом скорби через несколько дней после похорон младшего ребенка.

Порядок наследования поместья и денег был давно установлен, предыдущий граф все предусмотрел до мелочей, и теперь Гектор Гретрикс стал графом Калверсом и одним из богатейших дворян Англии.

Лорда Калверса вызвали в Лондон его адвокаты, и в тот же день из Мойл-плейс явился полковник Балкли и снял дом на Дувр-стрит в районе Мэйфэр, неподалеку от городского особняка его милости, Калвер-хаус.

Гектор добрался до Парижа и там остановился. С ним все еще была миссис Балкли — полагаю, не в силу остатков привязанности, но по причине содержания, которое до сих пор было единственным источником доступных ему средств. Я с ужасом представил, во что сейчас превратилась Алисия Балкли.

О разводе речь не заводили, но все начали интересоваться, отчего же полковник Балкли не позволил жене выйти замуж за любовника — эти люди не знали, что из себя представляет Гектор.

Внезапно милорд потребовал, чтобы я приехал к нему в Париж — тогда у него было не так много знакомых с приличной репутацией, а уж после его окончательного падения «приличным» мог считаться даже я, что, надо полагать, и было причиной оказанной мне сомнительной чести.

Я поехал, отчасти из любопытства, отчасти из благодушия, а еще мне было немного жаль Алисию Балкли.

Он, разумеется, уже был при деньгах, и я застал их в элегантных меблированных комнатах в доме, который лишь недавно перешел в собственность государства.

Гектор выглядел роскошно и встретил меня с присущей ему диковатой сердечностью; он переменялся к худшему — красота несколько поблекла, из манер ушла утонченность, но он все еще был хорош, да поможет ему Бог.

Она была с ним.

Позже я узнал, что в удушающе жаркой Италии она родила и потеряла троих детей и все это время делила внимание возлюбленного то с одной, то с другой женщиной — эти особы часто жили под одной крышей с ней. Полагаю, она извела все те унижения, которые ожидают утонченную даму, живущую со злым и грубым человеком, увидела бездну мерзости и ужаса и даже, возможно, была среди...

Я едва мог скрыть любопытство — это же была куколка из Мойл-плейс, с ее шепелявостью, муслином и детишками.

Самое ужасное, что она сейчас стала намного красивее, с роскошными очертаниями тела, полной грудью, изгибами бедер и плеч, выше (при последней нашей встрече ей было всего восемнадцать), прекрасно одета, остроумна, весела, покинута и абсолютно несчастна. Ее тон был исполнен бравады, но в глазах читался взгляд побитой собаки, боящейся хлыста.

Едва мы остались одни, она опустилась передо мной на колени столь внезапно, что я не смог ее остановить — миссис Балкли из Мойл-плейс на коленях!

— Скажите, — умоляла она, — Уильям даст мне развод? У вас ведь есть весточка от него?

Я сказал, что нет.

Она заплакала.

— Будь я свободна, Гектор мог бы жениться на мне до возвращения в Англию — это моя единственная надежда.

— Разумеется, мадам, — сказал я, искренне жалея ее, — тщетная?

Но она была еще не свободна от иллюзии, с которой женщины расстаются столь неохотно — от иллюзии, что она все еще обладает некоторой властью над мужчиной, который прежде любил ее, был ее возлюбленным, и она питала отчаянную надежду, что муж может дать ей свободу, и она получит хоть что-то из того, что потеряла, обретя имя леди Калверс.

Никогда еще надежда, пусть и питаемая неразумной женщиной, не была столь тщетна и достойна жалости. Я не мог не сказать ей, поднимая ее с колен:

— Мадам, разве общение с милордом не показало вам с полной ясностью, что он за человек?

— Разумеется, — с горечью отвечала она, — но, конечно, он не мог в изменившихся обстоятельствах покинуть меня...

Она надеялась на защиту чести, от которой сама отреклась, и в глазах ее мелькнул панический ужас, когда она добавила, что ей его более нечем удержать — он всегда был с ней только из-за денег, тех, что посылали Ламберты, и — да отвратит лицо свое Небо от подобного — от подарков итальянских любовников, которых он ей навязал; она сказала мне с горячностью, заставившей меня встревожиться за состояние ее рассудка, что на эти средства она оплатила похороны своего последнего ребенка.

Я содрогнулся.

— И все же, мадам, вы желаете остаться в обществе этого чудовища? В самом деле, меня изумляет, что вы его еще не покинули, пусть хотя бы ради покровительства другого мужчины.

Она молчала. Я добавил:

— Неужели вы его любите?

– Нет, я никогда не любила никого, кроме Уильяма и моих милых, милых детей.

Но я не уверен, знала ли она, что такое любовь, и думаю, что в последние месяцы изо всех эмоций ей был ведом лишь страх.

Стремясь помочь ей, я спросил, чего она боится сильнее, чем уже случившегося с ней.

– Есть еще ад, – сказала она.

– Полагаю, ад — это там, где милорд.

Но нет, для нее, в душе все еще богобоязненной respectable знатной англичанки, что угодно было страшнее позорной жизни, ожидавшей ее после расставания с милордом. Она, в своем невежестве, полагала, что, ежели вступит в брак с любовником, вина ее будет заглажена, а я знал, что в глазах многих так оно и будет.

Я посоветовал ей пожить в уединении на деньги, которые присылали ей Ламберты, но она, тихо рассмеявшись, помотала головой. Она сказала, что знает меру своей слабости и что, будучи покинута милордом, опустится на самое дно, вплоть до Брайдвелла или лепрозория где-нибудь на чужбине.

И я мог это живо вообразить. Я обещал поговорить с милордом, но, разумеется, без особой надежды, но на следующий день, когда я увидел его, игравшего за завтраком с собаками, он не дал мне сказать ни слова, слишком уж был занят собой.

– Слушай, Джек, – сказал он, – я вчера был слишком пьян, чтобы говорить о делах, а когда вернулся из оперы, тебя уже не застал. Но вот о чем хочу спросить — Балкли вообще в своем уме? Вестей пока нет, полагаю, он вернулся к своим тыквам и молитвам в Мойл-плейс и не доставит лишних хлопот.

– Нет, – сказал я, – полковник Балкли приехал в Лондон, едва услышав о тебе, и снял квартиру на Дувр-стрит — ждет твоего возвращения.

Милорд мертвенно побледнел.

– Зачем же? – вскричал он.

– Дабы бросить тебе вызов, едва ты ступишь на землю Англии.

Милорд вскочил, его обуяла дьявольская злоба — иначе нельзя описать ярость злодея, над которым взяли верх; он изрыгал страшные богохульные ругательства, расхаживая по

комнате в распахнутом халате, и волосы его, еще влажные после вчерашних излишеств, встали дыбом.

– Не думал, что ты трус, Гектор, – с отвращением сказал я, – но, видимо, так оно и есть.

– Трус! Когда я бежал с женой Балкли, я был пропащий человек, которому некуда податься — разве тогда я мог предположить, что вернусь в Англию обладателем титула и денег?

Он действительно попал в утонченную ловушку, но мне его ничуть не было жаль.

– Тебе придется с ним встретиться, – сказал я, стараясь не глядеть на искаженное яростью лицо.

– Нет. Балкли чертовски хороший стрелок. Думаешь, я захочу рисковать, когда все, наконец, в моих руках?

Я догадывался, что не захочет — для него богатство и положение в обществе означали дорогу в Рай. Он, несомненно, заживет хорошо — льстецы, красивые женщины, всё, что можно купить в Лондоне за деньги, все это будет принадлежать ему. Многие захотят принять его в самом утонченном обществе и не задумываясь предложат ему руку дочерей; изгой станет важным господином и наконец, сможет зажить достойно своего титула, красоты и дерзости.

– Я останусь в Париже! – вскричал он. – Люди будут приезжать ко мне. Я обману его. Если ты при деньгах, Париж ничем не хуже Лондона.

– Возможно, так было бы благоразумнее, – с отвращением сказал я, – но никто не станет терпеть труса, милорд; вам придется, если не вернетесь в Англию, довольствоваться тем же обществом, к которому вы в последнее время привыкли. Люди поймут, почему — они уже начинают считать, что вы колеблетесь. Я бы например, – заметил я, вставая, – избегал тебя.

– Что, черт возьми, за непочтительность, Джек, – прошептал он, – что за тон в обращении ко мне?

– Ты – пэр Англии. Калверс — громкое имя, оно покроет многое, но не трусость.

– Проклятое слово. Я не хочу умирать — и это разумно.

– Да. На вашем месте, милорд, я бы тоже не хотел умирать.

– А, да ты вспомнил о моем епископстве. Ад! Можно подумать, я в него верю. Нет ничего, Джек, даже ада — тебя просто задуют, как свечу, и останется лишь темнота, темнота — и пустота.

На лице его при этих словах отразилось столь ужасное отчаяние, что я уж было решил, будто его смягчили страхи.

— Я вижу лишь один возможный выход. Гектор, если ты дашь полковнику Балкли знать, что, если он даст развод жене, ты вступишь с ней в брак ради нее же, он, может, и позабудет о мести.

Он рассмеялся мне в лицо.

— Эта женщина переспала с половиной всех проходимцев Италии.

Я остановил его.

— Не говори об этом — даже твое развращенное сердце должно счесть подобное недопустимым. Женись на ней, если сможешь, ради ее души — и ради твоей собственной.

Его ужасная гордость была сильнее страха.

— Содержанка! Боже, я теперь Калверс.

— И помни об этом. Что ты собираешься сделать с бедным созданием?

Словно вспомнив, что попал в нынешнее положение из-за нее, он принялся проклинать ее, используя омерзительные слова, которые столь легко употреблял по отношению к женщинам, а что до бедняжки, то ее ждало именно то, о чем она догадывалась — полное забвение. Он видел ее будущее так же, как она сама — улицы и дом милосердия.

Я напомнил ему об ее происхождении и воспитании, о ее родне, но он лишь принялся богохульствовать пуще прежнего.

— Я что, виноват, что эти пуритане порождают женщин, которых ждет лишь грязь?

Я оставил его, не в силах более на все это смотреть. И я не стал снова встречаться с Алисией Балкли. Вернувшись в Лондон, я заметил соглядатая, которого полковник Балкли выставил у мрачной темной громады Калвер-хауса.

Прошло три месяца, и милорд вернулся в Лондон, то ли побуждаемый насмешками врагов и лестью друзей, то ли из-за собственной гордыни, а может, не в силах больше терпеть танталовы муки и смертельно устав от ожидания — не знаю. Я слышал, что он надеялся предложить Балкли извинения или даже деньги, попытаться тем или иным путем достичь примирения. Это звучало смехотворно, но натура его была такова, что не составляло труда представить — он лелеял примерно

такие планы. Он прибыл в Лондон тайно и пробрался в Калвер-хаус под покровом ноябрьского вечера.

Однако на следующее утро лорд Милдмэй нанес ему визит с вызовом от полковника Балкли.

В тот вечер меня вызвали в Калвер-хаус.

Милорд сидел с несколькими старыми приятелями в одной из необставленных комнат (прибытия его не ожидали): на обитых бархатом позолоченных креслах были дорогие полотняные чехлы, канделябры обернуты в муслин, а бутылки и стаканы на резном столе оставляли круги в пыли, свечи были наспех воткнуты в потемневшие подсвечники, а из слуг присутствовали лишь разбойного вида французы, которых милорд привез с собой.

В тени на высоких стенах прятались сердца и венки из роз, и роскошь и холодное величие обстановки составляли странный контраст мужчинам, пьющим у огромного мраморного камина. Все были пьяны, кроме милорда, но он не мог обрести забвение на дне бокала — паника сохраняла его ум ясным, и я видел по отразившейся на лице боли, что он в полном сознании происходящего.

Он встретил меня с напускной бравадой.

– Если завтра я отправлюсь в ад, то нанесу тебе визит и расскажу, как там оно.

– Балкли точно непобедим? – спросил его один из спутников, и другой с пьяной злобой отозвался: – Он чертовски хороший стрелок.

– По крайней мере, на его стороне справедливость, – холодно сказал я. Я уже начал презирать милорда.

Он с болью посмотрел на меня.

– Скажи, что у меня есть шанс, – пробормотал он, и я улыбнулся, вспоминая, что всегда считал его безмерно отважным.

Но шансы я считал неплохими — милорд, как и Балкли, был метким стрелком.

– Может, пойдешь поспить? Во сколько у вас встреча?

Я с презрением посмотрел на его ужасных спутников, ни один из коих прежде не показывался в Калвер-хаусе, как и в любом приличном доме.

– Завтра в семь утра, – сказал некто Хилтон, самый трезвый из всей шайки, подручный милорда.

Было уже за полночь.

– Зачем ты послал за мной? – снова спросил я.

Он рассказывал по комнате, преисполненный ужаса и ярости, а пьяный сброд за столом утешал его и тут же над ним издевался. Он был, помнится, в светло-зеленом бархатном камзоле, расшитом серебром — в тот год мужская одежда стала выглядеть намного проще, — а длинные волосы были напудрены в старомодной итальянской манере. Полагаю, красота его черт делала выражение бледного лица еще более ужасным — отчаяние, ужас, ярость, на которые было страшно смотреть.

– Я не пойду! – закричал он. – Не хочу, чтобы меня убили!

Затем он попросил, чтобы я составил для него завещание (к тому времени я уже был юристом, пусть и весьма скромным), ибо он был последним мужчиной в роду и потому должен был распорядиться наследством Калверсов. Но когда я спросил его о его пожеланиях, он не стал отвечать и вообще отказался говорить на эту тему, так что я оставил его глядящим в огромное зеркало с бокалом бренди в руке и проклинаящим часы, которые отмеряли время слишком быстро.

Я не посмел спрашивать у него об Алисии Балкли, но, уходя, обратился за разъяснениями к одному из слуг, которого видел еще в Париже.

Оказалось, что ее оставили в Париже, успокоив какой-то ложью относительно возвращения милорда. Эти обстоятельства, а более того — выражение лица самого милорда столь сильно врезались мне в память, что той ночью я так и не уснул, а с утра первым делом справился о дуэли.

Мне все рассказал этот Хилтон, секундант.

Встреча состоялась в Гайд-парке; после первого выстрела милорд упал.

– Убит? – спросил полковник Балкли.

– Сэр, — отвечал хирург, согнувшись над раненым, бьющимся в агонии, — смерть была бы милосерднее — ему раздробило челюсть.

– Он получил пулю туда, куда я и целился, — невозмутимо отвечал военный. — Он больше не будет целовать чужих жен, да и свою, да даже девок из Уайтфрайарз.

С этими словами он покинул парк; за все время дуэли суровый вид и мрачная решимость его ни разу не изменились.

Милорда отвезли домой в карете. Вскоре он потерял сознание — нижняя часть его лица была раздроблена и наполовину

снесена выстрелом, и было понятно, что он, если выживет, навсегда останется воплощенной маской ужаса.

Алисию Балкли ненадолго успокоила ложь милорда — едва потеряв его из виду, она впала в ужасную панику и решила последовать за ним на ближайшем пакетботе. Имея при себе сумму денег, ненамного превышающую стоимость проезда, сопровождаемая рослой негритянкой — последней из оставшихся при ней слуг, она высадилась в Дувре через двадцать четыре часа после милорда и села на ночной дилижанс до Лондона.

Прибыв туда, несчастная безумная устремила в Калверхаус и, будучи не в силах поверить, что мужчина, ради которого она пожертвовала всем и с которым прожила немало лет, откажет ей в убежище, направилась к величественному особняку милорда.

Привратник узнал ее и хотел было не пустить, но находчивая негритянка (сама миссис Балкли была не в состоянии связно изъясняться) сказала, будто милорд послал за ними; тогда слуга, не зная, правда это или нет, нехотя впустил их. Две дрожащие измученные женщины как раз подошли дверям на первом этаже, когда приехал милорд.

Он пришел в себя, и, хоть боль его была ужасна, у него больше не было языка, чтобы жаловаться; он шел, поддерживаемый Хилтоном и хирургом, которым было нелегко тащить столь крупного мужчину, и медленно поднялся по широкой лестнице к миссис Балкли, которая, заслышав шаги, прислонилась к двери. Ее шелковая шаль, распущенные волосы и шляпка были в полном беспорядке, лицо бело, словно мел, губы — пепельного оттенка.

Когда показался милорд с кровавыми повязками на лице, над которыми грозно пылали глаза, она принялась кричать; милорд рванулся вперед с такой силой, что его не смогли удержать, подхватил бедняжку дрожащими руками и швырнул вниз по лестнице. Хирург пытался подхватить ее, но она была слаба, а высокие каблуки запутались в платье; она пролетела до самого низа и упала на площадку.

Негритянка, всхлипывая, бросилась к ней. Хилтон, дабы угодить покровителю, на благодеяния со стороны которого еще надеялся, сказал:

– Это Алисия Балкли, из-за которой все и случилось — гоните ее прочь, – добавил он, обращаясь к ошарашенному при-
вратнику.

Хирург, человек светский и на службе у милорда, не протестовал, и, когда графа отвели в его покои, слуга и негритянка подхватили миссис Балкли и вынесли на улицу. Когда они коснулись ее, она пошевелилась, и чернокожая женщина попросила о снисхождении, так что слуга согласился отнести ее в ближайшее питейное заведение, где хозяйка, заметив кольца и часы, приняла ее и позволила лечь в задней комнате, куда приходили поглазеть посетители, а в воздухе пахло пивом и табаком.

Она попросила, чтобы привели ее мужа и священника, но невежественная негритянка не поняла, и вот около полудня она скончалась неполных двадцати трех лет от роду.

Это было совершенно очевидное убийство, но хозяйка заведения и врач все замаяли, поживившись кольцами, часами, шелками и льняным бельем, даже ее огненными волосами, что так сильно привлекли милорда, и похоронили ее в могиле для бедных. Негритянку вышвырнули на улицу, и та, вне себя от испуга, явилась обратно в Калвер-хаус выпрашивать объедки на кухне. Там ее пожалели, назвали ей мое имя и сказали, где меня найти, и я обнаружил ее у себя на лестнице, когда вернулся домой в тот вечер, и от нее же узнал, как умерла Алисия Балкли. Я отослал бедняжку к другу, у которого был полный дом слуг, и задумался, стоит ли написать о случившемся полковнику Балкли.

Памятуя о выражении его лица утром, на дуэли, я как-то не решался, а пока я колебался, пришла весть о смерти милорда. Это было практически самоубийство, поскольку жизнь его была вне опасности, но он сорвал повязки безжалостной рукой, повернулся искалеченным лицом к стене и умер... в день похорон Алисии Балкли.

Будь то конец, и не верь я ни в небеса, ни в ад, здесь можно было бы завершить рассказ о Гекторе Гретриксе, седьмом графе Калверсе. В тот день я был в обществе людей, незнакомых с милордом, и засиделся допоздна, надеясь забыться. Я пил, танцевал, играл и избегал сплетен, которые с неизбежностью должны были окружить скандал в доме Калверсов.

Вернувшись домой, я увидел, что свет на лестнице, который всегда оставляла прачка, погас, и вынужден был пробираться в темноте по погруженному в тишину зданию. Оказавшись у себя в комнате, я принялся искать трут и кресало, ощупывая один предмет мебели за другим. Было холодно, и в высоком окне виднелась луна, словно ледяная на фоне темного неба. Наконец, уже более не в силах выдерживать гнетущую тьму, я нашел огниво и зажег свет.

Поднеся огниво к свече, я понял, что нахожусь в комнате не один; кто-то сидел в кресле спиной ко мне — явно мужчина. Я видел свисающую бледную руку, полу камзола с серебряной вышивкой. Я решил, что друг нанес мне визит и заснул, не дождавшись моего возвращения.

Я подошел со свечой в руке, охваченный безотчетным, необъяснимым ужасом.

Фигура повернулась.

Это был милорд.

Он был в зеленом наряде с серебряным шитьем, в котором я видел его той тревожной ночью. Помилуй нас Боже!

Лицо его пылало — точнее, на месте его вверх возносились языки пламени, и сквозь алую пелену огня горели глаза, полные несказанной тоски. Пламя поднималось над головой, образуя пик — на нем была сияющая митра с синими и зелеными отблесками, словно украшенная адскими самоцветами.

Этот негодяй был вынужден исполнить клятву — засвидетельствовать другу, что ад существует.

Глаза мои не могли долго выдержать ужасающее зрелище; едва он поднял пепельную руку в кощунственной пародии на благословение, я упал без чувств, видя, как демоническая митра вспыхивает над его полными муки глазами.

(Пер. А. А. Липинской)

ПРОГРАММА

**VIII Апрельской междисциплинарной
международной научной конференции**

**ВСЯ НЕНАВИСТЬ МИРА:
НАСИЛИЕ В ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ**

**26–27 апреля 2021 г.
Санкт-Петербург**



ДЕНЬ ПЕРВЫЙ
ЗАСЕДАНИЕ ПЕРВОЕ
«КОНСТАТАЦИЯ АГРЕССИИ»

Ольга Александровна Кузнецова (Москва)
Ненависть в форме медузы (XVII–XVIII вв.)

Анна Федоровна Некрылова (Санкт-Петербург)
**Удары, драки как основа традиционного
кукольного театра «Петрушка»**

Ирина Анатольевна Лобакова (Санкт-Петербург)
**Насилие, ненависть и страх: Об объяснении жестокости
Ивана Грозного в историческом повествовании XVII в.**

Антон Олегович Дёмин (Санкт-Петербург)
Финал сумароковского «Гамлета» и «Меропа» Вольтера

Александр Юрьевич Сорочан (Тверь)
**Викторианская порнография,
эдвардианская эротика, георгианский фетишизм:
Насилие и жестокость в исторической поэтике жанра**

Сергей Викторович Денисенко (Санкт-Петербург)
**Агрессивный персонаж в сюжетном поле «спокойного»
текста (Тарантьев в «Обломове» И. А. Гончарова)**

Марина Викторовна Загидуллина (Челябинск)
**Мизантропия как метафора: «Меланхолия»
Ларса фон Триера и «Душа» Питера Доктера**

ЗАСЕДАНИЕ ВТОРОЕ
«ПРЕОДОЛЕНИЕ АГРЕССИИ»

Заседание посвящено памяти проф. В. А. Кошелева

Юрий Михайлович Никишов (Тверь)
«...Мрачили мятежи и казни»

Сергей Александрович Фомичев (Санкт-Петербург)
Сказка Пушкина о добром мужике и его злой жене

Светлана Анатольевна Васильева (Тверь)
**«Из такой ненависти ничего доброго никогда
не выйдет»: французская революция в романе
Вс. Соловьева «Сергей Горбатов»**

Елена Юрьевна Петрова (Санкт-Петербург)
**Книга Ф. Перлза «Эго, голод и агрессия»
и философия анархии и протеста 1950-х гг.**

Владислава Леонидовна Гайдук (Москва)
**Ненависть к советскому прошлому,
или Как художники Ленина съели**

Эльжбета Тышковска-Каспиак (Вроцлав, Польша)
**Жестокость как метафора абсурда бытия:
Олег Григорьев и садистские стишки**

Полина Сергеевна Семенова (Санкт-Петербург)
**Дискурс насилия и агрессии в романном творчестве
А. Роб-Грийе: Молчание и умалчивание
как способы опосредования насилия**

Анастасия Михайловна Сердюк (Томск)
**Освобождение как акт насилия
в стендапе Саймона Амстелла «Set Free»**

**ДЕНЬ ВТОРОЙ
ЗАСЕДАНИЕ ТРЕТЬЕ
«РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ АГРЕССИИ»**

Анастасия Андреевна Липинская (Санкт-Петербург)
**«Ни один потом не проговорился, что они увидели»:
О визуализации насилия в готической новеллистике**

Алексей Игоревич Зыгмонт (Москва)
**«Уже родилась на свет грозная красота»:
репрезентации национального мученичества
в поэтических жанрах**

Анна Владиславовна Мельгунова (Санкт-Петербург)
**Язык вражды в аспекте лексических особенностей
и его отражение в историческом романе
(на материалах романов Л. Фейхтвангера
«Еврей Зюсс» и «Семья Опперман»)**

Ольга Валентиновна Минкина (Псков)
Насилие в малой прозе В. М. Шукшина

Ольга Васильевна Перова (Псков)
**«Христианская» жестокость и сопротивление злу
насилием в современном русском детективе**

**ЗАСЕДАНИЕ ЧЕТВЕРТОЕ
«РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ АГРЕССИИ»**

Александр Александрович Мальшев (Санкт-Петербург)
**Типология и стилистика насилия
в петровских «Ведомостях» (1703–1727)**

Сергей Владимирович Фролов (Санкт-Петербург)
**Творческая агрессия в музыкальных манифестах
П. И. Чайковского**

Татьяна Геннадьевна Путилина (Новосибирск)
**Революция: насилие над личностью и культурой
или необходимые преобразования?
Семантическая оппозиция жизнь/смерть
(на материале дневника А. Бенуа 1918–1924 гг.)**

Ирина Борисовна Сазеева (Арзамас)
Экзистенциальный бунт и насилие

Аяко Кадзи (Токио, Япония)
**Интерпретация трагедии атомной бомбардировки
в хореографическом искусстве на примере
балета «Хиросима» Л. В. Якобсона**

Станислав Федорович Меркушов (Тверь)
**Семиотика насилия у бр. Стругацких и А. Германа
(повесть и фильм «Трудно быть богом»)**

Анджела Бринтлингер (Огайо, США)
**«Инструмент в образе женщины»:
Адриенна Рич и воплощения ненависти**

Александра Петровна Петрова (Челябинск)
**Насилие на российском экране в контексте
переломных эпох: Феномены дореволюционной
салонно-психологической драмы
и перестроечного некрореализма**

Екатерина Викторовна Просолова (Симферополь)
**Эстетика насилия в американских боевиках 1980-х гг.
как средство пропаганды в Холодной войне**

Анастасия Александровна Елкина (Тверь)
**Японский бум и агрессия гайдзинов:
от публицистики XX в. к телевизионным путешествиям**

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ:

- БАН — Библиотека Академии наук (Санкт-Петербург)
ГАТО — Государственный архив Тверской области
(Тверь)
ГИМ — Государственный исторический музей (Москва)
ГЦТМ им. А. А. Бахрушина – Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина (Москва)
ИРЛИ – Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (Санкт-Петербург)
НА ГЦСИ – Научный архив Государственного центра современного искусства, хр. в Медиатеке Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина (Москва)
РНБ – Российская национальная библиотека (Санкт-Петербург)
ТОДРЛ — Труды Отдела древнерусской литературы
ЦГАЛИ СПб – Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга

СОДЕРЖАНИЕ

От редколлегии

5

КОНСТАТАЦИЯ АГРЕССИИ

О. А. Кузнецова

Ненависть в форме медузы (XVII–XVIII вв.)

9

А. Ф. Некрылова

Удары и драки как основа традиционного
кукольного театра «Петрушка»

23

И. А. Лобакова

Страх – жестокость – насилие – страх:
Объяснение поступков Ивана Грозного в литературе XVI – XVII вв.

41

А. О. Дёмин

Финал сумароковского «Гамлета» и «Меропа» Вольтера

50

А. Ю. Сорочан

Викторианская порнография, эдвардианская эротика, георгианский
фетишизм: Насилие и жестокость в исторической поэтике жанра

60

С. В. Денисенко

Агрессивный персонаж в сюжетном поле «спокойного» текста:
(Гарантьев в «Обломове» И. А. Гончарова)

74

О. В. Минкина

Насилие в малой прозе В. М. Шукшина

84

М. В. Загидуллина

Мизантропия как метафора: «Меланхолия» Ларса фон Триера
и «Душа» Пита Доктера

94

ПРЕОДОЛЕНИЕ АГРЕССИИ

С. А. Фомичев

Сказка Пушкина о добром мужике и его злой жене

105

С. А. Васильева

«Из такой ненависти ничего доброго никогда не выйдет»: французская революция в романе Вс. Соловьева «Сергей Горбатов»

112

И. Б. Сазеева

Экзистенциальный бунт и насилие

122

В. Л. Гайдук

Ненависть к советскому прошлому,
или Как художники Ленина съели

134

Э. Тышковска-Каспиак

Жестокость как метафора абсурда бытия в поэзии Олега Григорьева

144

А. М. Сердюк

Освобождение как акт насилия
в стендапе Саймона Амстелла «Set Free»

156

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ АГРЕССИИ

А. А. Мальшев

Типология и стилистика насилия
в петровских «Ведомостях» (1703–1727)

165

А. А. Липинская

«Ни один потом не проговорился, что они увидели»: О визуализации насилия в готической новеллистике

175

Т. Г. Путилина

Революция: насилие над личностью и культурой или необходимые преобразования? Семантическая оппозиция жизнь/смерть (на материале дневника А. Бенуа 1918–1924 гг.)

184

А. Кадзи

Интерпретация трагедии атомной бомбардировки в хореографическом искусстве на примере балета «Хиросима» Л. В. Якобсона

195

С. Ф. Меркушов

Семиотика насилия у бр. Стругацких и А. Германа (повесть и фильм «Трудно быть богом»)

203

А. Бринтлингер

«Инструмент в образе женщины»: Адриенна Рич и воплощения ненависти

212

А. П. Петрова

Насилие на российском экране в контексте переломных эпох: Феномены дореволюционной салонно-психологической драмы и перестроечного некрореализма

222

Е. В. Просолова

Эстетика насилия в американских боевиках 1980-х гг. как средство пропаганды в Холодной войне

230

О. В. Перова

«Христианская» жестокость и непротивление злу насилием в современном русском детективе

242

А. А. Елкина

Японский бум и агрессия гайдзинов: от публицистики XX в. к телевизионным путешествиям

250

ПРИЛОЖЕНИЕ

Марджори Боуэн
Епископ ада
(Пер. А. А. Липинской)
265

Программа междисциплинарной международной научной конференции «Вся ненависть мира: Насилие в литературе и искусстве»
283

Список сокращений
288

Научное издание

**Неканоническая эстетика:
Выпуск VIII**

**Вся ненависть мира:
Насилие в литературе и искусстве:
Сборник статей**

Составитель:
С. В. Денисенко

Корректор М. С. Федорова
Верстка В. С. Храмцовой
Технический редактор Д. В. Сергеев
Младший редактор Л. М. Гогеншторх
Ответственный за выпуск М. А. Кузьмина

Дизайн обложки серии «Неканоническая эстетика»:
Танка Федянина

Подписано в печать 26.10.2021.
Бумага офсетная. Печать цифровая.
Тираж 350 экз. Заказ № 104176.

Отпечатано в типографии «Onebook.ru»
ООО «Сам Полиграфист»
109316, г. Москва, Волгоградский проспект,
д. 42, корп. 5, «Технополис Москва».
e-mail: info@onebook.ru
www.onebook.ru

ISBN 978-5-00166-483-3



9 785001 664833 >