

АЛЕКСЕЙ ПОДЧИНЕНОВ, ТАТЬЯНА СНИГИРЕВА

Россия, Екатеринбург

«И ТОНЫ МУЗЫКИ ЗЕМНОЙ» (НАТУРФИЛОСОФИЯ ИТОГОВЫХ КНИГ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ XIX-XX ВЕКОВ)

ABSTRACT:

In the article *“And tones of music terrestrial”* (natural philosophy of concluding books in Russia poetry of 19-20 centuries) pragmatic, conceptual and formal and substantial aspects of images of the nature in final products of poets are considered by example of lyric books collected by N. Nekrasov (*“Last Songs”*) and A. Tvardovsky (*“From Lyrics Of These Years”*) themselves. Then, generally characteristic and functional similarity (psychological parallelism, refinement in a lyrical plot of memoirs, a part in creation of artistic integrity of the text) is revealed, as well as poets’ specificity of natural philosophy properly contacted with philosophical system of late (“death’s door”) period of creativity is displayed.

KEY WORDS:

Poetry, concluding books, natural philosophy, psychological parallelism, memory, art unity.

Традиционно образ природы играет в русской лирике более концептуальную роль, нежели описание места действия или фона разворачивания лирического чувства. Константной для поэзии и XIX, и XX века становится функция психологического параллелизма, предполагающая сопоставление по принципу соотнесенности или контраста вечности природы и быстротечности человеческой жизни. Русская поэтическая натурфилософия XIX века видит ту Божественную печать, которой отмечен природный мир, и не пытается разгадать истоки абсолютной его гармонии и тайны. Поэзия XX века способна эпатажно заявить, что не ищет «гармонии в природе», и описать во всех физиологических подробностях «природы вековечную давящую», но затем вновь подойти к ее великой тайне гармоничного смыкания жизни и смерти. Совершенно особые и типологически сходные функции присущи образу природы в итоговых (последних, завещательных) поэтических книгах как XIX, так и XX столетий, ибо «каждая из них отражает особенный этап индивидуальной творческой деятельности, когда вольно или невольно подводятся итоги, осмысливается весь путь, когда настоящее соотносится с прошлым и будущим, «злоба» прошлого и настоящего подчиняются главному потоку жизни и, не теряя своей социальной, национальной почвы, приобретают

общечеловеческое звучание» [Краснов 1974: 268]. Выявленные концептуальный, функциональный и формально-содержательный аспекты образа природы в «пороговых текстах» русской поэзии XIX–XX веков следующие: 1) психологический параллелизм, 2) сюжет-ретроспекция, 3) образ природы как существенный фактор построения единого целостного текста *книги (цикла)*. Рассмотрим эти позиции на примере двух репрезентативных «пороговых» поэтических книг.

«Последние песни» Н. Некрасова

1. Естественно предположить, и это подтверждается текстовым материалом, что в итоговых книгах активно будут задействованы «возрастные параллели»: старость = вечеру и осени жизни, предощущение смерти = зиме как завершающем природный кругооборот времени. Для итоговых книг характерен осенне-зимний, вечерний пейзаж, чаще всего напрямую соотносённый с комплексом чувств «осенне-зимнего», «ночного» возраста.

Для Некрасова доминирующей в описание душевного, духовного и физического состояния является, безусловно, тема болезни, но и тема старости занимает весьма существенное место, что является необходимым компонентом всех итоговых текстов. Причем мысль о возрасте всегда актуализирует трагически горькую интонацию подобных произведений: *«А может быть, мне знать себя дает, // Друзья мои, пятидесятый год. // Да, он настал – и требует отчета! // Когда зима нам кудри убелит, // Приходит к нам нежданная забота // Свести итог...»* [Некрасов 1974: 14]; *«Бог старости – неумолимый бог. // Жестокий бог! Он дал двойное зренье // Моим очам...»* [Некрасов 1974: 15].

2. Сюжет-ретроспекция, связанный с воспоминаниями о детстве, а чаще о юности, – один из сквозных сюжетов книги Некрасова, где природа играет доминирующую роль: *«Сгорело ты, гнездо моих отцов! // Мой сад заглох, мой дом бесследно сгинул...»* [Некрасов 1974: 13]; *«Какой восторг! За перелетной птицей // Гонюсь с ружьем, а вольный ветер нив // Сметает сор, навеванный столицей, // С души моей. Я духом бодр и жив, // Я телом здрав. Я думаю... мечтаю...»* [Некрасов 1974: 13].

3. Образ природы у Некрасова выполняет и роль «скрепа», поддерживающего концептуальное и структурно-формальное единство текста. Г.В. Краснов справедливо замечает: *«Личная драма обостряла видение общего. Некрасовская точка зрения выражалась в эмоциональном тоне, в пейзаже, в стихе. Пейзажные образы в лирике «Последних песен» зачастую символичны, ассоциативны»* [Краснов 1974: 248]. Так, описание пейзажа в IX строфе «Уныния» (*«... Знакомой грусти полны // Ленивые медлительные волны...»* [Некрасов 1974: 16] созвучно описанию в финале стихотворения: *«Мой стих уныл, как ропот и несчастье, // Как плеск волны в осеннее ненастье, // На северном пустынном берегу...»* [Некрасов 1974: 16]. В «Утре» исходный пейзажный образ разворачивается затем в сюжетных ситуациях, связанных между собой негативной оценкой действительности. Такое обобщающее и функциональное значение имеет начало «Молебна»: *«Холодно, голодно в нашем селении. // Утро печальное – сырость, туман...»* [Некрасов 1974: 4]. Пейзажные зарисовки начинают «играть друг с другом» или рифмуясь, или контрастируя, как в стихах «Утро» и «Уныние».

«Из лирики этих лет» А. Твардовского

1. «Из лирики этих лет» – «осенняя книга» в прямом и метафорическом смысле. Природное время книги – осень, со всеми ее мельчайшими приметами и знаками: *«Еще земля с дернинкою сухой // Не отдает нисколько духом тленья, // Хоть на изнанку вывернув коренья, // Ложится под лопатой на покой»* [Твардовский 1970: 231]. Личное время поэта – осень, по его горько-ироничному признанию, – «возраст пенсионный»: *«На дне моей жизни, // На самом доньшке»* [Твардовский 1970: 233]. То время, когда уже признаешь близкую неизбежность своего «последнего срока»: *«Допустим, ты свое уже оттопал, // И позади – остался твой предел»*, – когда приходит пора *«Справлять дела и тем же чередом // Без паники укладывать вещички»* [Твардовский 1970: 235]. Не случайно в публикацию «Нового мира», которая является своеобразной квинтэссенцией последней книги поэта, не вошли стихотворения, написанные в шестидесятые, но не созвучные его итоговой, прощальной атмосфере. Но Твардовский не был бы Твардовским, если бы и в предощущении смерти не искал способов гармонизации мира – природного, общественного, личного. Природа, по мысли позднего Твардовского, спасает себя сама способностью вечного обновления, естественностью любой поры. Когда человек способен быть соразмерен природному миру, ему становится доступным чувство гармонии: *«Не пропускай, отмечай // Снова и снова на свете // Легкую эту печаль, // Убыли-прибыли эти. // Все их приветствуй с утра // Или под вечер с устатку...// Здравствуй, любая пора, // И проходи по порядку»* [Твардовский 1970: 230].

2. Память – одна из основных нравственных, исторических, философских категорий А. Твардовского, крепящих его художественный мир.

1) Память как преемственность поколений: *«Не хожен путь»*, *«Горные тропы»*, *«Космонавту»*, *«Посаженные дедом деревца»*, *«Многоснежная зима...»*, *«Памяти Гагарина»*.

2) Историческая память: память войны (*«Я знаю, никакой моей вины...»*, *«Лежат они глухие и немые...»*), память коллективизации (*«На новостройках в эти годы...»*, *«А ты самих послушай хлеборобов...»*), государственная память (*«Береза»*, *«Дробится рваный цоколь монумента...»*), память культуры (*«Есть книги – волею приличий...»*, *«Есть имена и есть такие даты...»*).

3) Наконец, личная память: память юности (*«Мне сладок был тот шум сонливый...»*, *«Который год мне снится, повторяясь...»*), память дома, семьи (цикл *«Памяти матери»*, *«На сеновале»*), память детства (*«Такою отмечен я долей бедовой...»*, *«Погубленных березок вялый лист»*, *«На сеновале»*), память прожитой жизни (*«Чернил давнишний блеклый цвет»*). Сама логика движения поэтической мысли в книге «Из лирики этих лет» дает возможность говорить о ее мемуарном характере. Вся память – через меру и «тоны музыки земной». «Живая жизнь» природы, ее изменения (*«вялый лист»* березок, *«шум сонливый»* ржи), ее «жесты» (*«жаворонок, сверлящий небо»*) становятся респондентом толчком для воспоминания. Константы природы не рожают горечи у поэта XX века, но с грустью подчеркивают изменчивость и изменчивость человеческого сознания.

3. Единство итоговой книги А. Твардовского осуществляется, главным образом, за счет единства смыслопорождающего характера, ведущего за собой и единство

формально-структурного ряда. Лирический сюжет, развивающийся от лирической публицистики до философской лирики, определен в самом начале книги в стихотворении *«Жить бы мне век соловьем-одиночкой...»*. Историософия позднего Твардовского много драматичнее, нежели его натурфилософия. Всю жизнь озабоченный только проблемами своей страны, в конце шестидесятых поэт решительно раздвигает рамки художественного видения, начиная трагически ощущать катастрофичность общечеловеческого бытия *«маленькой нашей планеты»* (*«В случае главной утопии...»*). Лирико-философское размышление свидетельствует об ослаблении веры Твардовского в коллективный разум, способный на «главную утопию», и дальнейшей артикуляции принципа – взять чужую боль, чужую вину на себя, ощутить их как свои собственные, бывший всегда основным в этической системе поэта. Поэт считает, что человек не может переделать ни природный мир, живущий по своим законам, ни человеческий, так же живущий по своим, не всегда понятным и объяснимым правилам. Идея преобразования или построения «нового мира» решительно оставляет Твардовского и заменяется традиционным «начни с себя»: *«Сурово спрашивай с себя, с других – не столь сурово»* [Твардовский 1970: 236]. Важнейшим лирическим сюжетом последней итоговой поэтической книги стал классический сюжет «вочеловечивания человека». Твардовский находит способ примирить себя с мыслью о конечности своего личного существования. Это – ощущение себя – «малой части» – в бесконечной движущейся жизни, которая будет продолжаться вечно: *«Нет, все-таки нет, // ничего, что по случаю // Я здесь побывал и отметил галочкой»* [Твардовский 1970: 239]. Наибольший драматизм и тревога посещают поэта не при мысли о близящемся «последнем вздохе» его жизни, но при размышлении о том, как он справился со своей судьбой, как прожил свою жизнь он, «слуга народа».

Парадоксальное единство приятия красоты, гармонии природы, изначальной ценности жизни, человеческой жизни и одновременного суда над собой сказалось на лексическом пространстве последней книги А. Твардовского. В ней конфликтно сосуществуют элегическая и инвективная интонации, общеупотребительная лексика со сниженной, просторечиями и даже вульгаризмами, прямое слово с иносказательным. Гармония и драматизм сопряжены в сознании поэта. Буднично-деловая интонация и приземленная лексика, подсвеченная бытовыми поговорками и пословицами – основное лексическое поле размышления поэта о своей жизни, оценке своей судьбы. Отсутствие всякого намека на патетику характерно и для ощущения приближающейся смерти: *«Справляй дела и тем же чередом, // Без паники укладывай вещички»* [Твардовский 1970: 247] или *«Допустим, ты свое уже оттопал»*.

Единство книги просматривается и на уровне тропики. Безусловно, по типу, складу таланта Твардовский – поэт, приверженный не к метафоре, но к эпитету. И если поэт обращается к метафоре, то, главным образом, к метафорам базовым или ключевым метафорам времени (*«метафоры, которыми мы живем»* – Д. Лакофф, М. Джонсон), где уже стерт категориальный сдвиг и отсутствует установка на эффект «метафорического сюрприза». У Твардовского это чаще всего метафоры, легко соотносимые с устойчивыми приемами фольклорной поэтики: дорога, река – жизнь, судьба, дом, небо, земля – духовность, «лад», норма человеческого существования, кругооборот природного цикла, времена года – времена жизни че-

ловеческой. Однако в шестидесятые годы в связи с наметившейся драмой между поэтом и жизнью (и биографической – гонения на журнал, непубликация поэмы, и мировоззренческой – приверженность государственности, но оппозиция к режиму) Твардовский был вынужден обратиться к метафорической иносказательности, что является своеобразным сигналом творческого вызова поэта.

В этом контексте становится очевиднее метафорический смысл стихотворения «*Огромный, грузный, многоместный...*», которое осталось незамеченным как при жизни, так и после смерти поэта: оно просто не было понято. В этом стихотворении поэт решается на довольно редко встречающийся тип метафоры, находящейся на «перекрестке» собственно метафоры и метаморфозы – автометафоре, главной особенностью которой является «*метафорическая самоидентификация поэта, проливающая некий свет на психологию творчества*» [Арутюнова 1990: 30]. Необычен предмет уподобления, взятый Твардовским для самоидентификации. Во-первых, поэтическая природа диктует уподобления природе как таковой. Во-вторых, «самолет» – слишком чужд, на первый взгляд, поэту, принципиально равнодушному к технике, техническому прогрессу, достижениям цивилизации XX века, поэту, приверженному земле и человеку на ней. Ни разу лексически не обозначая предмет уподобления (в стихотворении нет не только слова «самолет», но, и это неслучайно, местоимения «он»), Твардовский сосредотачивается на характеристике «непосредственного самоощущения». Рядоположение четырех прилагательных, открывающих стихотворение («*Огромный, грузный, многоместный // И тесный*»), есть не что иное, как черты внутреннего и внешнего облика поэта, вернее, того, каким он себя видит, ощущает. Дважды в стихотворении дается определение «голоса» (особенности «тяжелой лиры» поэта): «*Свою тяжелую струну*», «*Брунжала басом та струна*». Поэт акцентирует внимание на мощь и одновременную регламентированность творческого пути: «*Тянул в пустыне поднебесной*», «*С натугой ровной делал дело, // Тянул – ни кренов, ни толчков*», тянул «*По стрелкам выверенных правил – // видна земля иль не видна*» [Твардовский 1970: 249]. Осознает он и масштаб своей творческой судьбы – «*через всю страну*». Тональность стихотворения холодно-объективированная – усиливается его жестким ритмическим рисунком: четырехстопный ямб с усеченной стопой во втором / четвертом стихе, почти лишенный пиррихийев. Стихотворение так бы и осталось жестко отчужденным, если бы не две последние строки, возвращающие читателя, с одной стороны, на «землю», с другой, – в обжитой поэтический мир Твардовского с его традиционными образами земли, переправы, с его диалектным словечком *брунжать* (плакать, издавать негромкие монотонные звуки, звуки на струнных инструментах) на фоне деловой лексики, прямо указывающим на постоянную, коренную, кровную привязанность поэта к «малой родине»: «*И, как канат на переправе, // Брунжала басом та струна*» [Твардовский 1970: 250].

Веками проверенная на истинность народная нравственность, органично и властно живущая в духовном мире А. Твардовского, выводит его из поля этических новаций советской эпохи в пространство вечных сущностных понятий, которые и крепят художественный мир его последней книги лирики.

Итоговые книги/циклы в русской поэзии естественно связаны с понятием «позднее творчество» («поздний поэт»). С этой точки зрения, творческую эволюцию многих крупных поэтов XIX–XX веков можно характеризовать как трехэтап-

ную. Первый период – «ранний» – определяется формулой «я» и осмысливается как экзистенциальный. Поскольку у поэтов «все некстати», «не так, как у людей» (А. Ахматова), то чаще всего познание мира начинается, прежде всего, с познания самого себя, своей избранности и избранничества. «Зрелый» период соотносится с гносеологической доминантой и определяется формулой «я в мире». Понятие «поздний», который можно определить формулой «я в мире», носит бытийный, онтологический характер. Поздний поэт весьма решительно смещает философско-нравственную систему координат. Его не столь активно, как в зрелости, волнует борьба Добра со Злом, борьба, провоцирующая на действенное, непосредственное участие в жизни социума, реализующиеся в ее открытой оценке. Позднее творчество поэта осуществляется скорее не в системе Добра – Зла, а в системе Справедливости – Милосердия, что ведет к существенному изменению общей интенции: не Смятение, но Мудрость. «Поздний» период – это «*тот горчайший гефсиманский вздох*», о котором писала Ахматова, это стремление «*дойти до самой сути*» (Пастернак), «*быть самим собой*» (Твардовский), при четком ощущении, что «*душно, но до смерти хочется жить*» (Мандельштам). Это умение увидеть «*двойным зрением*» (Некрасов), как «*мерцает тайна бытия*» (Заболоцкий) и мужественно сказать этому бытию – «*отказываюсь быть*» (Цветаева). Или, ощутив себя «*на дне моей жизни, на самом доньшке*», «*подвести итог*» «*стариковской палочкой*»: «*нет, все-таки нет, ничего, что я здесь побывал и отметил галочкой*» (Твардовский).

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА:

- Арутюнова Н.Д. *Метафора и дискурс*. In: Теория метафоры. Москва 1990.
Краснов, Г.В.: *Последняя книга поэта*. In: Некрасов, Н.А.: *Последние песни*. Москва 1974. С. 217-268.
Некрасов, Н.А.: *Последние песни*. Москва 1974.
Твардовский, А.Т.: *За далью – даль. Из лирики этих лет. 1959 – 1968*. Москва 1970.

Иво Поспишил

Чехия, Брно

ОСНОВЫ КОНЦЕПЦИИ СЛАВЯНСТВА, РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ЧЕШСКО-РУССКИХ ЛИТЕРАТУР- НЫХ СВЯЗЕЙ У Й. ЙИРАСЕКА (НЕСКОЛЬКО ЗАМЕТОК И КОММЕНТАРИЕВ)

ABSTRACT:

The author of the present article analyzes the activity of Czech-Moravian slavist Josef Jirásek, author of several important monographs concerning 20th-century Slovakia and Czech-Slovak relations, but mainly as the author of the opus magnum *Russia and We* about Russo-Czech cultural and literary relations and *An Outline Of the History of Russian Literature* as well as the famous first original edition (in German) of Ludovít Štúr's work *Das Slawenthum und die Welt der Zukunft* (Bratislava 1931). Josef Jirásek, though sometimes regarded more or less as a mere popularizer of Slavonic literatures, is considered here a predecessor of Slavonic area studies because of his effort to synthesize cultural, literary, historical, and political studies in a complex forming a substantial basis for a deeper understanding of the cultural and spiritual life of singular nations and nation states.

KEY WORDS:

Methodology of literary scholarship and Central Europe, the problem of Russo-Czech relations, Josef Jirásek's editorial activity, Josef Jirásek as a predecessor of Slavonic area studies.

В одной статье, посвященной феномену Центральной (Средней) Европы, я коснулся и проблематики средневропейского литературоведения, связанного с деятельностью восточных славян, точнее, русских или русскоязычных исследователей.

Именно сфера литературоведения показывает, что Средняя Европа формировалась не только географическими средневропейцами, но и представителями восточных славян. Связь средневропейских университетских и научных традиций, а также восточнославянской традиции общения и научных обществ, политических и научных кружков сыграла большую роль в процессе возникновения Пражского лингвистического кружка. Как оказалось, именно межвоенная территория Чехословакии благоприятствовала слиянию и своеобразному компромиссу между технологическими и более «мягкими» методами, связанными с *Geisteswissenschaft*. Так, в частности, профессор Сергей Вилинский, работающий в Университете им. Масарика в Брно с середины 20-х годов XX века, как бы символически соединил

традицию филологического метода в рамках медиевистики, особый вид феноменологии (в зимнем семестре 1913 г. он преподавал молодому М. Бахтину в Новороссийском университете в Одессе) и историческую поэтику; деятельность Романа Якобсона, выпускника Московского университета, как одного из организаторов ПЛК, достаточно хорошо известна. Особые методологические сдвиги в сторону исторического компромисса между психологическими и имманентными методами наблюдаются у Рене Уэллека (его учителями были чешский германист, поэт, переводчик и литературовед психологической ориентации Отокар Фишер, а также лингвист-англист, структуралист Вилем Матхезиус).

В широком контексте чешских исследований русской литературы и русско-чешских литературных связей Й. Добровского, Й. Юнгманна, П.Й. Шафарика, К.Я. Эрбена, В. Ганки и др., специфическое значение имеет творчество Йосефа Йирасека (1884-1972), отдельных аспектов которого затронем в настоящих замечаниях. Оно по своему характеру стоит на грани научного и популярного: Йирасек зачастую ориентируется на обзорные статьи и комплексные очерки, компиляции и популярный синтез. С точки зрения методологии, Йирасек представляет собой смесь эклектизма, основанного на позитивистских подходах, архивных расследований и воздействия *Geistesgeschichte* и *Ideengeschichte* с особым психологическим и нарративным уклоном. Йирасек, прежде всего, рассказчик историко-литературных историй, занимательных – и научных – сюжетов. Не случайно в 70-е годы XX века в бывшей Чехословакии, хотя тогда по известным объективным и субъективным, в том числе политическим причинам, был явный недостаток обзорной литературы по русской письменности, наши преподаватели не очень рекомендовали известный, но устаревший труд Й. Йирасека *Обзор истории русской литературы* (в 4 томах),¹ объясняя это, прежде всего, его излишней популяризацией и якобы ненаучностью.

Именно эта книга сыграла в свое время важную роль в формировании представлений широкой чешской общественности к русской литературе. Разумеется, что Йирасек исходит из своих предшествующих статей и книг, излагающих, прежде всего, проблемы чешско-русских культурных и, в особенности, литературных отношений. Следовательно, его концепция может казаться мало литературной, т.е. в смысле яacobсоновской «литературности», литературной специфики, основанной на приемах русской формальной школы. Йирасеку близок, с другой стороны, более широкий культурный или культурно-политический круг, он исходит скорее из культурных эпох, тесно связывающихся с политико-экономическими данными и развитием общественной структуры в целом. То, что сначала казалось в сопоставлении с технологическими приемами устаревшим, исходящим из традиции немецкой *Ideengeschichte* или *Geistesgeschichte*, выглядит в настоящее время в контексте литературоведческой методологии ареальных исследований почти современно, как своего рода прогрессивная инновация. Язык автора, хотя с того времени немного устарел, принадлежит, в основном, к свежему пласту литературного эссеизма, его изложению не чужд социологизм и психологизм, обстоятельное знание культурной и общей историографии восточных славян в контекстуальном европейском понимании. Все это свидетельствует о своеобразной, хотя теперь скорее исторической ценности этого обзора русской литературы, в котором особое внимание уделяется и пространственному аспекту (Киев – Москва – Санкт-Петербург – Москва),

т.е. воздействию российского пространства как динамического, гибкого фактора формирования культурного и литературного развития и процесса в смысле известного изречения П. Я. Чаадаева в его первом *Философическом письме* (1836) и в *Апологии сумасшедшего* (1837).

Й. Йирасек, хотя в его исследовании акцентируются, прежде всего, классические и традиционные черты русской литературы, не избегает и более глубокого фактографического изложения русской литературы нового времени и русского модернизма, который к нам попадал еще до первой мировой войны, но, главным образом, после двух революций 1917 г. и в годы Советской России и СССР, зачастую в подобии авангарда и авангардизма, связанных с левой идеологией. Тем ценнее независимые интерпретации Й. Йирасека, принимающего во внимание европейский контекст русской литературы и применяющего известный «вид издали и сверху», т.е. подчеркивающего определенную аксиологическую дистанцию. Это, разумеется, тесно связано с критическим пониманием русской литературы, русской действительности, а также политических структур России до и после первой мировой войны. Именно военные годы, находящиеся в традиционных русских изложениях скорее в тени революций и событий гражданской войны, зачастую идеологически искаженные, выступают тут как важный фактор, воздействующий на развитие русской литературы. Следует отметить, что у Йирасека они прослеживаются достаточно выразительно – новая русская история литературы свидетельствует о том, что подход Й. Йирасека был в этом отношении пророческим.²

В заключительных главах сочинения Ф. Вольмана *Славизмы и антиславизмы в весну народов* (1968)³ удачно представлена реалистическая, трезвая глава *Русский панславизм у «братушек»*, начинающаяся с обстоятельного анализа сочинения Людовита Штура *Славянство и мир будущего* (в немецком оригинале *Das Slawenthum und die Welt der Zukunft, Botschaft eines Slowaken vom Jahre 1855 an alle slawischen Völker*; рукопись, восходит, вероятно, к 1855 г., братиславское издание Йосефа Йирасека появилось в 1931 г.) и его русского контекста; все потом кульминирует так называемым эпитафом панславизма А. Пыпина (см. *Обзор истории славянских литератур*, 1865 г.). Интересно, что в то время как другие сочинения Штура надолго и зачастую были и до сих пор есть центром внимания исследователей, его наиболее противоречивое произведение становится объектом серьезного исследования только недавно. Тем важнее представляется успешная попытка Й. Йирасека заново издать и прокомментировать его в 30-е годы XX века, в период возрастающего международного напряжения накануне второй мировой войны. Необходимо добавить, что Йирасек всегда тонко чувствовал порывы истории, резко меняющиеся общественные условия, модифицирующуюся политическую атмосферу.

Вернемся, однако, к братиславскому изданию Штура с чешскими аннотациями на полях. Следует, прежде всего, понять поэтику оригинального названия и подзаголовка, т. е. *Das Slawenthum und die Welt der Zukunft, Botschaft eines Slowaken vom Jahre 1855 an alle slawischen Völker*. Это, следовательно, призыв к народам, послание, письмо, в котором Штур обращается ко всем славянским народам, это видение, хотя утопическая, определенная программа, хотя не осуществимая, но исходящая из конкретного, может быть, слишком эмоционального анализа условий в определенный, кризисный момент славянской и словацкой истории. Противоречивые взгляды на это ключевое произведение Л. Штура, на это «опасное» и все время

провоцирующее произведение, которое усложняет роль историков и филологов и тревожит тех, кто тяготеет к более официозному образу творца словацкого литературного языка, свидетельствуют о том, что мы до сих пор не сумели воспринять его содержание и потенциальное влияние в целом, во всей широте его семантических проявлений и комплексе всех его значений.

Стало очевидным, что именно это произведение, которое впервые было издано на русском языке (издание Ламанского 1867 г., Гротта и Флоринского 1909 г., тогда превосходно совпало с возобновлением интереса к религиозной философии и неославянофильским идеям после разгрома первой русской революции – следует заметить, что, мимоходом говоря, это, как известно, и год – 1909 – издания сборника Вехи) и только позже появилось и на своем оригинальном, т. е. немецком языке (1931) благодаря Й. Йирасеку и очень поздно в словацком переводе (1993).

Братиславское издание Й. Йирасека⁴ является, во многих отношениях, интересным. С одной стороны потому, что оно напечатано как второй том серии *Источники* Ученого общества им. П. Й. Шафарика, носителя чехословакизма первой Чехословацкой Республики и чешского влияния в столице Словакии, с другой, тем, что в издании принял участие, кроме Й. Бабора и О. Соммера, также известный богемист и словакист, работающий тогда в Братиславе, Альберт Пражак.⁵ Издатель благодарит за помощь, между прочим, Министерство Народного Просвещения, Министерство Иностранных Дел, выдающихся ученых и культурных деятелей Альберта Пражака, Р. Голинку и Ш. Крчмеры, а также В. А. Францева, в прошлом профессора русского Варшавского университета, позже Карлова Университета, который свою библиотеку, как известно, подарил Славянскому семинару Университета им. Масарика, Р. Голинку и Ш. Крчмеры, т. е. выдающихся ученых и культурных деятелей.

Йосеф Йирасек (1884-1972) как видный чешский русист, словакист, славист а компаративист до сих пор, к сожалению, недооценивается, подобно другим исследователям периода первой Чехословацкой Республики. Как показано выше, он обладал чутьем в изучении сравнительного фона литературных явлений, сумел рассматривать литературу в более широком культурно-политическом контексте и, следовательно, таким образом он в определенном смысле предвосхищал современные ареальные и культурологические стремления интегрировать язык и литературу в более широкие культурные комплексы. Следует отметить и то, что он оставил нам до сих пор непревзойденное произведение *Россия и мы* (1945, 1946) и другие исследования, посвященные, например, роли Словакии.⁶ Необходимо добавить, что хотя его позиция по отношению к Словакии была несколько устаревшей, его критический и реалистический взгляд все-таки позволил ему увидеть тенденции развития словацкой общественной мысли, которые проявляются здесь до сих пор. Роль Йосефа Йирасека в чешской славистике ждет своей новой оценки; эти мимолетные, скорее методологические замечания можно воспринимать как попытку обратить внимание на некоторые существенные черты его исследований.

Й. Йирасек, прежде всего, сомневается в подлинности русских изданий В. Ламанского (1867) и К. Гротта и Т. Флоринского (1909): „Pokud se týče překladu a obsahu, vzbudilo dílo po vydání druhého překladu mnoho pochybností. Především byly nápadné značné rozdíly mezi oběma překlady. Druhé vydání pozměňuje totiž nejen na některých místech smysl slovní i větný, avšak doplňuje první vydání i řadou přidaných vět, a to někde

i takových, jimiž se Štúrova přichylnost k carismu ještě zdůrazňuje.⁷ С другой стороны, он думает, что произведение Штура не подделка, объясняя его возникновение естественно на основе местных условий, европейской ситуации и французских, австрийских, немецких, а также английских идей середины XIX века. Йирасек положительно оценивает это произведение потому, что Штур в нем, по его мнению, методологически последователен: царскую автократию, т.е. самодержавие, самовластье он предлагает как наиболее подходящий вариант государственности для всех славян без исключения: „Přiznati však nutno Štúrovi, že je v této knize důsledný, neboť navrhuje absolutismus pro všechny Slovaný bez rozdílu. Kolik jich bylo u nás, kteří jej obhajovali pouze pro Rusko a doma byli zastánci parlamentarismu! Štúr činil závěr ze dvou základních předpokladů, a to 1. na Západě přivedl slovanský demokratismus Slovanů k záhubě, 2. na Východě pak absolutismus slovanský národ k sjednocení a vytvoření velké slovanské říše. 3. Ergo, přidržme se principu druhého, chceme-li Slovanů pro jejich nesvornost a separatistické choutky zachránit. Proti tomu lze uvést: tzv. demokratismus slovanský nebyl demokratismem, jak jej chápeme my, ale de facto absolutismem; lid sám měl na politickém rozhodování velmi málo účasti. Pokud se týče Ruska, je sice pravda, že se národ ruský dovedl podrobti ideí státu, že panovníci dovedli šťastnou rukou vytvořiti velikou, mocnou říši, avšak poměry byly sotva tak jednoduché, aby se dějiny Slovanů daly uvést na toto jednoduché schema. Což málo zahynulo také jiných národů, např. germánských: Gótů, Vandalů, Herulů a Langobardů? Konečně nutno míti na mysli při vzniku a vývoji státu také poměry církevně-náboženské, národní, klimatické atd. Štúr je přesvědčen, že podmínkou řádného státu je mravní kvalita občanů; Štúr klade důraz zejména na obětavost. Mám za to, že právě demokracie vyžaduje ve zvýšené míře těchto mravních kvalit a občanských ctností; rozhodně daleko více než při absolutismu. Velmi důležitou věcí pro poznání L. Štúra je otázka, z jakých čerpal pramenů. Pokud jsem je poznal, uvedl jsem je v poznámkách, a to pokud možná doslovným citátem. Mám za to, že tato konfrontace je nejjistější a nejpřesvědčivější. Obtíž právě při vyhledávání pramenů však spočívá v tom, že L. Štúr skoro nikde necituje, často ani tam, kde je formálně i věcně závislý. Jak velký to rozdíl od Šafaříka! L. Štúr vychází při své práci ze tří základních otázek, a to: 1. Jak se nám jeví Slované v minulosti, jaké mají chyby a přednosti a možno-li z toho usuzovat, že mají ve světové historii nějaké poslání. 2. Otázka tato vede ještě k širšímu tématu: jaké základní ideje a cíl projevuje historie lidstva vůbec v řadě první, Západ a Východ v řadě druhé a čím je posléze odlišný svět slovanský od ostatního světa neslovanského. 3. Jak možno po vysvětlení otázek předchozích dosáhnouti politického osvobození Slovanů. To je vlastně konečný účel jeho práce. Tím kniha stává se politickou.“⁸

Между прочим, Штур в трактате, написанном на немецком языке, противопоставляет Запад Востоку и на Западе находит много всяких пороков, в том числе нестабильность, неустойчивость и насильственные изменения.⁹ Напротив, у русских Штур видит любовь к царю и самодержавию.¹⁰ Для Штура также типична концепция русского языка как будущего единственного и общего литературного языка всех славян.

Настоящим шедевром Йсефа Йирасека является, однако, его *opus magnum*, т.е. *Россия и мы*, детальный, тщательный и материалом насыщенный анализ чешско- и чехословацко-русских отношений с их начала по 1914 год.¹¹ Методологию анализируемого автора, как уже частично иллюстрировано выше, можно охарактеризовать как смесь позитивистской акрибии, последовательного изучения ис-

точников со способностью популяризации и функционального упрощения. То, что является, на наш взгляд, самым существенным – это критический подход Йирасека к чешско-русским отношениям, с одной стороны, а, с другой, положительная оценка культурной миссии России в Центральной Европе в общем и в чешской и словацкой среде в особенности. Кроме того, значительное внимание здесь уделяется филологической стороне этих отношений, которые были и сейчас считаются ядром чехословацко-русского общения в прошлом и настоящем. Несмотря на временное давление, связанное с возрастающим влиянием СССР и его идеологии, Йирасек даже в эйфории после второй мировой войны сумел увидеть и темные стороны этих отношений, их односторонность, не замалчивая известный русско-чешско-польский треугольник. (Книге *Россия и мы* предшествовало исследование 1933 года *Чехи, Словаки и Россия*, в котором уже намечены почти все основные методологические подходы и объем материала).¹²

Несмотря на начальные этапы отношений, связанные с Великой Моравией, пржемысловской Чехией и Киевской Русью, их исходным интенциональным пунктом Йирасек по праву считает эпоху Просветительства, причем самым блестящим их этапом является, по его мнению, деятельность Й. Добровского. Интересно, что Йирасек заметил и менее известные черты характера исследователя, что бросается в глаза именно в связи с новыми подходами к его личности в контексте спорных гипотез о его авторстве *Слова о полку Игореве*.¹³ Особое внимание уделяется личным отношениям ученых, политических и культурных деятелей, а также геополитическому контексту австрийско-чешско-русских отношений. Центром его изложений, именно с середины XIX века, является русский и славянский аспект политики чешской официальной репрезентации. Идейной доминантой исследования выступает идея чешской самостоятельности, независимости по отношению к России, критическое, несентиментальное отношение, которое противопоставлено романтическому пафосу раннего этапа чешского национального возрождения. В этом смысле Йосеф Йирасек продолжает особым образом идейную линию чешского реализма типа Т.Г. Масарика, идущую по следам К. Гавличека Боровского. Он, однако, видит и противоречия или же стремления чешских деятелей связать воедино романтический пафос о славянском величии, утопическом единстве во главе с Российской Империей и критический, трезвый подход. Таким образом, например, он описывает взгляды Й. Добровского: „Dobrovského názory na Rusko po stránce politické, kulturní a náboženské aj. je pro úryvkovitost jeho poznámek dosti těžko si zkonstruovat, nechceme-li je vyplňovat vlastními dohady. Poznámky samy však jsou břítké a vyznačují se bystrým postřehem: z nich na př. vidíme, že se nedal nijak uchvátit pravoslavnými ceremoniemi a byl v tom daleko střízlivější než sám Havlíček. Jak se díval na carský absolutismus, těžko říci; dozajista však byl proti politickému panrusismu; proto byl také proti rusifikaci Polska. Chválil-li Poláky pro vřelý jejich patriotismus a přál-li si, aby měli jen více vytrvalosti a rozvahy, zrovna tak byl proti jejich poruštění. A totéž myslil si o nás. ‚Snad by se mohlo pomýšletí též na ruštinu, až bychom se stali ruskými poddanými,‘ psal Bandtkemu, a měli čisti ukazy rusky a česky, ale zatím chceme ještě česky psáti, pokud čisti a psáti česky budeme moci.‘ A to psal muž, který byl nadšen velikostí Ruska, který v době svého vzrušení (takim образом, Йосеф Йирасек элегантно называет известные припадки маниодепрессивного психоза у Й. Добровского – замечание мое – ip) věřil, že bude vzkvétat české království i Polsko a že také carství

ruské se rozmnoží a rozšíří až k hranicím Persie a Indie, t. j. plémě slovanské dotkne se zpětným pochodem zemí, jež původně obývalo.¹⁴ С этим связаны и интерпретации Йирасека, касающиеся русского как единственного славянского литературного языка и возможностей использовать в русском языке латинский шрифт, которые затронули существенную часть чешской общественности в XIX веке и характеризовались большим подъемом эмоций. Более геополитический аспект содержат изложения Йирасека, относящиеся к середине XIX века. Речь идет о роковом 1848 году и польских восстаниях 1831 и 1863 гг., которые разделили чешское общество на два лагеря – полонофильский и русофильский.

В своем *opus magnum* *Россия и мы* Йирасек стал предшественником современных тенденций изучения языка и литературы на более широком культурно-политическом фоне – однако, не подчинил филологию истории или же историографии как «королеве наук», как иногда говорят сами историки. Он сумел отделить проблемы чисто филологические от политических и общеисторических, или, с другой стороны, увидеть их как совокупность явлений, в которой каждое явление освещает внутренним, глубинным образом другое. Реалистические исследования и рациональное изложение проблем свидетельствуют о том, что наша современная славистика имеет в Й. Йирасеке своего предшественника и вдохновителя в плане комплексной, тотальной славистики, исходящей из филологии, т.е. изучения языка и литературы, но трансцендирующей в сторону историографии, политологии, социологии, психологии, изучения менталитета, религии и т.д. Известно, что русские иногда недооценивают или, скорее, надеемся, недооценивали славистические и русистические исследования нерусских славистов и русистов, ограничивая их значение лишь областью их собственного языка и культуры и сферой взаимных русско-иностранных отношений или предполагая, что эти исследования имеют значение лишь для других наций. В случае Й. Йирасека мы стоим перед исследованиями, значение которых всеобщее, универсальное, так как компаративистские работы, как известно, позволяют осветить до сих пор малоизученные стороны объекта исследования, т.е., в конкретном случае, и саму русскую литературу, русский язык, их общекультурное значение и их европейскую миссию. В этом отношении необходимо и далее заниматься разными исследователями чешского прошлого – и так называемыми периферийными – серьезно, без преувеличений и эмоций, рационально, трезво и без идеологических барьеров.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Jirásek J.: *Přehledné dějiny literatury ruské*. Josef Stejskal v Brně, Miroslav Stejskal v Praze 1945, 2-ое издание, 1946.

² См. Иванов, А. И.: *Первая мировая война в русской литературе 1914-1918 гг.* Тамбовский гос. университет им. Г. Р. Державина, Тамбов 2005.

³ См. нашу статью *Slavismy a antislavismy za jara národů Franka Wollmana: analýzy a přesahy*. In: *Slavista Frank Wollman v kontexte literatury a folklóru*. I. Eds: Hana Hlôšková – Anna Zelenková. Bratislava – Brno 2006, s. 103-112. Печатаемо in: *Slavica Litteraria*, X 9, 2006, s. 85-93. См. также нашу статью *Das Slawenthum und die Welt der Zukunft Ludovíta Štúra*, edice Josefa Jirásky, Wollmanovy Slavismy a antislavismy za jara národů a jejich přesahy. In: *Zrkadlenie/Zrcadlení. Česko-slovenská revue* 2006, 4, 34-44.

⁴ Štúr L.: *Das Slawenthum und die Welt der Zukunft. Slovanstvo a svět budoucnosti*. Bratislava 1931.

⁵ Его отношение к Словакии см. Pospíšil I. – Zelenka M.: *Literární historik Albert Pražák (Paměti jako poetika povinnosti a deziluze)*. In: Albert Pražák: *Politika a revoluce. Paměti*. Eds: Zelenka, M. – Kokoška, S. Praha 2004, с. 163-190.

⁶ См., например, *Slovensko: jeho dejiny, pomery zemepisné a hospodárske, jazykové, literárne a kultúrno-politické. Malý sprievodca po Slovensku*. Bratislava 1922. *Slovensko na rozcestí: 1918-1938*. Brno 1947.

⁷ Štúr, E.: *Das Slawenthum und die Welt der Zukunft*, c. 3-4.

⁸ Там же, с. 7-8.

⁹ Там же, с. 132-133.

¹⁰ Там же, с. 149.

¹¹ См. Jirásek, J.: *Rusko a my: dějiny vztahů československo-ruských od nejstarších dob do roku 1914*. Praha – Brno 1945, 1946.

¹² См. Jirásek, J.: *Češi, Slováci a Rusko: studie vzájemných vztahů československo-ruských od r. 1867 do počátku světové války*. Praha 1933.

¹³ См. Keenan, E. L.: *Josef Dobrovský and the Origins of the Igor's Tale*. Cambridge 2004. I. Pospíšil: *Existence, struktura, rozpětí a transcendence staroruské literatury (Poznámky k některým metodologickým problémům)*. *Slavica Litteraria*, X 1, 1998, c. 27-37. Тот же: *Slovo o pluku Igorově v kontextu současných významů: Keenanova hypotéza a její souvislosti (K pokusu o „nové řešení“ dávného problému původu Slova o pluku Igorově)*. Památce prof. Romana Mrázka. *Slavica Slovaca*, 42, 2007, 1, c. 37-48.

¹⁴ Jirásek, J.: *Rusko a my: dějiny vztahů československo-ruských od nejstarších dob do roku 1914*. Praha – Brno 1946, I., c. 54-55.

ИЗБРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

Jirásek, J.: *Slovensko: jeho dejiny, pomery zemepisné a hospodárske, jazykové, literárne a kultúrno-politické. Malý sprievodca po Slovensku*. Bratislava 1922.

Jirásek, J.: *Slovensko na rozcestí: 1918-1938*. Brno 1947.

Jirásek, J.: *Češi, Slováci a Rusko: studie vzájemných vztahů československo-ruských od r. 1867 do počátku světové války*. Praha 1933.

Jirásek, J.: *Rusko a my: dějiny vztahů československo-ruských od nejstarších dob do roku 1914*. Praha – Brno 1945, 1946.

Jirásek, J.: *Přehledné dějiny literatury ruské*. Praha 1945, 2 изд. 1946.

Keenan, E. L.: *Josef Dobrovský and the Origins of the Igor's Tale*. Cambridge 2004.

Pospíšil, I.: *Das Slawenthum und die Welt der Zukunft* Ludovíta Štúra, edice Josefa Jiráska, Wollmanovy Slavismy a antislavismy za jara národů a jejich přesahy. In: *Zrkadlenie/Zrcadlení. Česko-slovenská revue* 2006, 4, c. 34-44.

Pospíšil, I.: *Existence, struktura, rozpětí a transcendence staroruské literatury (Poznámky k některým metodologickým problémům)*. In: *Slavica Litteraria*, X 1, 1998, c. 27-37.

Pospíšil, I.: *Slavismy a antislavismy za jara národů Franka Wollmana: analýzy a přesahy*. In: *Slavista Frank Wollman v kontexte literatury a folklóru*. I. Eds: Hana Hlášková – Anna Zelenková. Bratislava – Brno 2006, s. 103-112. Перепечатано in: *Slavica Litteraria*, X 9, 2006, c. 85-93.

Pospíšil, I.: *Slavistika na křižovatce*. Brno 2003.

Pospíšil, I.: *Slovo o pluku Igorově v kontextu současných významů: Keenanova hypotéza a její souvislosti (K pokusu o „nové řešení“ dávného problému původu Slova o pluku Igorově)*. Památce prof. Romana Mrázka. In: *Slavica Slovaca*, 42, 2007, 1, c. 37-48.

Pospíšil, I.: *Средняя Европа как перекресток литературоведческой методологии*. In: *Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе (Проблемы теоретической и исторической поэтики)*. Материалы международной научной конференции, часть 1. Гродно 1997, c. 3-10.

Pospíšil, I. – Zelenka, M.: *Literární historik Albert Pražák (Paměti jako poetika povinnosti a deziluze)*. In: *Albert Pražák: Politika a revoluce. Paměti*. Eds: Zelenka M. – Kokoška S. Praha 2004, c. 163-190.

Štúr, E.: *Das Slawenthum und die Welt der Zukunft. Slovanstvo a svět budoucnosti*. Na základě německého rukopisu vydal v původním znění, s kritickými poznámkami a úvodem Dr. Josef Jirásek. Bratislava 1931.

МАРЕК ПРИГОДА

Чехия, Прага

ПЕРЕКРЕСТОК ИСТОРИИ ИЛИ ИСТОРИЧЕСКАЯ НЕОБХОДИМОСТЬ: ВЗЯТИЕ ПСКОВА В 1510 Г. И ЛЕТОПИСНЫЕ ПОВЕСТИ

АБСТРАКТ:

Historians and literary scientists have traditionally paid a great attention to the annexation of Pskov by the Muscovian state in 1510, for it was one of the essential landmarks in the unification process of the Russian lands initiated by Moscow. Despite diverse interpretations of the event, all scholars have referred to a common historical resource – the annals of the fall of Pskov preserved in two editions – Moscow edition and Pskov edition. Although the annals are of a great documentary value, they offer diverse evaluations of the events. A key term present in both editions is “starina” (tradition). Whereas for the author of the Pskov narrative the symbol of the “starina” is the assembly bell and liberties earned by Pskov in the past; from the perspective of the Moscow annalist the “starina” is the sovereign rule of the Grand Duke of Moscow over Pskov.

KEY WORDS:

Russian historiography, Soviet historiography, Pskov, Muscovite Russia, Old Russian literature, Russian chronicles, Russian history, medieval town.

Падению Пскова как одному из самых значительных моментов процесса соби-
рания русских земель вокруг Москвы традиционно уделялось большое внимание
в научной литературе. В историографии царской России при оценке событий 1510-
го года наблюдается определенная тенденция к персонификации истории. Присо-
единение Пскова к Московскому государству толкуется как во многом личный акт
московского государя, как исторический факт, зависящий от воли и решения кон-
кретного правителя – Василия III Ивановича. Несмотря на все недостатки устрой-
ства и внутренней жизни этого города, историки испытывают к Пскову с его само-
бытностью некоторую симпатию и сочувствие. С другой стороны, конец его само-
стоятельности и ликвидацию псковского вече они воспринимают как необходимые
шаги на пути к единству России и русской национальности, которые оправдывают
экспансию Москвы.

Для Н.М. Карамзина вольность Пскова была *«несогласной с государствен-
ным уставом России»* [Карамзин 1819: 31]. Рассказ о падении города он начина-
ет характерными словами: *«Утвердив спокойствие России, Василий решил судь-*

бу древнего, знаменитого Пскова». [Карамзин 1819: 30] Псков, по его мнению, *«уступил необходимости, но с каким-то благородным смирением, достойным людей свободных»* [Карамзин 1819: 45]. С.М. Соловьев в своей «Истории России с древнейших времен» оценивает ситуацию накануне событий 1510-го года следующим образом: *«Обезопасив себя со стороны Казани, Крыма, Литвы и Ливонии, Василий задумал порешить со Псковом, к чему подавали повод постоянные столкновения власти народной с властью наместника великокняжеского»* [Соловьев 1989: 226]. В.О. Ключевский в части своего «Курса русской истории», посвященной судьбе Новгорода и Пскова, также смотрит на их завоевание Москвой как на неизбежный результат исторического процесса: *«К половине XV в. образование великорусской народности уже завершилось; ей недоставало только единства политического. Эта народность должна была бороться за свое существование на востоке, на юге и на западе. Она искала политического центра, около которого могла бы собрать свои силы для этой тяжелой и опасной борьбы»* [Ключевский 1988: 96]. *«Уничтожение личности земских частей независимо от их политической формы было жертвой, которой требовало общее благо земли, теперь становившейся строго централизованным и однообразно устроенным государством, и московский государь явился исполнителем этого требования»* [Ключевский 1988: 97].

Автор большой монографии по истории Пскова, А.И. Никитский, анализируя исторические источники, в том числе летописные известия о завоевании Пскова Москвой, пытается определить отношение самих псковичей к происходящему. Псковичи, говорит автор, *«смотрели на падение Пскова не как на акт безусловного насилия, а скорее как на следствие собственных внутренних беспорядков, как на результат кричания на вече, отсутствия всякой солидарности между согражданами и неумения управляться даже с простым домашним хозяйством, а не то что руководить строением государства»* [Никитский 1873: 307]. Но задумываясь над причинами, которые вызвали падение Пскова, Никитский-историк утверждает, что оно *«истекало не из внутреннего неустройства, а было необходимым следствием исторического хода вещей, равно независимого как от Пскова, так и от его победоносных противников, великих князей Московских; являлось естественным выводом из противоречия между стремлением к отдельному местному существованию [...] и чувством национального единства»* [Никитский 1873: 308].

Вопреки сильной критике дореволюционной историографии со стороны советских историков и литературоведов, наблюдается определенное сходство между взглядами историков царской России и их советских критиков на события 1510-го года в Пскове. В научной литературе советского времени нередко под двигателем истории понимается не потребность национального единства или укрепления самодержавия, а необходимость, в основе которой лежат экономические условия и общие тенденции развития общества, мало зависящие от отдельных исторических деятелей. Деперсонализация исторического процесса превращает элиту Пскова, с одной, и московского государя, с другой стороны, в представителей классовых интересов или абстрактных исторических сил. Концепт единого исторического пути русской истории, подкрепленный представлением о закономерности случив-

шейся ликвидации самостоятельности Пскова, ведет авторов к оценке столкновения Пскова и Москвы как победы прогрессивных исторических сил.

Примечательной в данном контексте можно считать статью В.И. Герасимовой, посвященную присоединению Пскова к Московскому государству. Описывая отношения Новгорода, Пскова и Москвы, Герасимова заключает, что *«борьба Новгорода и Пскова, с одной стороны, а Москвы – с другой, представляли собой борьбу двух начал: отживающей феодальной раздробленности и возникающей феодальной концентрации. В этой борьбе неизбежно должно было подебить второе, прогрессивное начало»* [Герасимова 1948: 113]. Москва и Псков являются представителями двух противоположных тенденций *«отживающей, тянувшей назад ко временам феодальной обособленности, и новой, успешно утверждающейся и ведущей к объединению местных областей вокруг всероссийского центра – Москвы»* [Герасимова 1948: 130]. «Москва, – утверждает Герасимова, – стояла во главе того нового, что шло на смену феодальной раздробленности, она играла роль ведущей силы в процессе формирования великорусской нации. Именно поэтому перед ней не могло устоять ни одно русское княжество, в том числе и Псковская феодальная республика» [Герасимова 1948: 131].

Н.М. Масленникова, автор работ по истории Пскова и псковской литературы, находит предпосылки присоединения Пскова к Московскому государству в экономической сфере: *«К концу XV в. в Пскове, как и во всей Русской земле, созрели экономические условия, требовавшие образования единого Русского централизованного государства»* [Масленникова 1951: 214]. События 1510-го г. были *«подготовлены всей предшествующей историей Пскова»* [Масленникова 1955: 110] и *«были завершением длительного процесса постепенного уничтожения псковского веча»* [Масленникова 1955: 111]. Результатом торжества Москвы, по мнению Масленниковой, являлось укрепление феодального порядка: *«Только вмешательство московского правительства могло помочь феодалам удержать господство»* [Масленникова 1955: 112].

Несмотря на все расхождения при попытках проследить корни событий 1510-го года и определить их место и значение в ходе русской истории, историки и литературоведы прошлого ссылаются на летописные сведения и иногда просто их пересказывают. Естественно, возникает вопрос, насколько поздние рассуждения вытекают напрямую из источников или насколько они предопределены мировоззрением самих ученых. Обращаясь к летописным текстам, мы должны отметить, что повести о падении Пскова содержат не только богатый фактографический материал, но и попытки их авторов дать свою оценку исторических событий и найти их причину.

Повесть о падении Пскова дошла до нас в двух независимых друг от друга редакциях – московской и псковской. Что касается последней, заметны определенные различия между ее ранними и поздними списками. Особняком стоит летописное известие, которое стало частью Псковской III летописи (Строевский список), предполагаемым автором которого является игумен Псково-Печерского монастыря Корнилий. Московская и псковская редакции повести сохраняют основную последовательность событий, которая привела к падению Пскова (приезд великого князя в Новгород – пленение псковской делегации – приезд великокняжеского дьяка Долматова во Псков – решение псковичей подчиниться воли Василия III – снятие

вечевого колокола – торжественное прибытие Василия III во Псков). Однако, восприятие событий авторами летописных рассказов и их отношение к происходящему существенным образом отличаются.

Неизвестный автор повести псковского происхождения, которая читается в составе Псковской I летописи, несмотря на противоречивые чувства, с которыми он описывает московско-псковские отношения, считает Псков древним великокняжеским владением.¹ Псковичи называют Василия III во время его приезда в город «государем» и «царем всея Руси (царь всеа Руси)» [Насонов 1941: 95], то есть сами присваивают ему звание (государь), которое еще в 1477-ом году стало поводом для конфликта между Москвой и Новгородом. В критический момент, когда псковичи должны выбрать между сопротивлением великому князю и открытием городских ворот, проявляется трагическая безысходность положения Пскова. Жители вольного города отказываются нарушать свою присягу великому князю.² В этот момент им не остается ничего другого, как надеяться, что московский государь также в свою очередь будет соблюдать свои обязательства и свою присягу Пскову.³ В конце повести появляется критика новых московских порядков и администрации.⁴ С негодованием летописец относится к выселению знатных псковичей из города.⁵ Случившееся несчастье он считает Божьей карой за внутренние разногласия и неспособность управлять своим городом.

Критика великого князя и политики Москвы в отношении Пскова усиливается в более поздних списках псковской редакции летописной повести (Архивский 2-ой список). Появляется введение к повести, где подчеркиваются древняя самостоятельность Пскова⁶ и постоянные конфликты между наместниками великого князя и жителями Пскова. Неизвестный автор введения ставит падение Пскова в контекст экспансии Москвы, которая, в его понимании, началась с присоединения Суздальского княжества и вехами которой являются завоевание Новгорода и Твери. В тексте повести, по сравнению с Псковской I летописью, усилено негативное отношение к поступкам самого великого князя.⁷ В конце своего рассказа летописец с горечью добавляет: «И тогда отъяты слава псковская, и бысть плъненъ не иновърными, но своими единовърными людьми» [Насонов 1955: 257]. События после отмены веча он характеризует как «Пскову начальное первое плънение» [Насонов 1955: 258].

Самого острого критика московская политика в отношении Пскова нашла в лице игумена Корнилия. Его летописное известие, написанное в 60-ых годах XVI века, содержит список обвинений в нарушении старины, адресованных Василию III.⁸ Пользуясь библейским текстом, Корнилий даже отождествляет Московское государство с апокалиптическим царством.⁹

Другую оценку событий находим в московской редакции повести, написанной неизвестным автором в 10-ых годах XVI века. С целью подчеркнуть значение Москвы и ее правителя летописец уже в начале своего рассказа называет Василия III Ивановича «государем всея Руси (государь всеа Руси)» и Москву «царствующим градом» [Масленникова 1955: 185]. Автор сказания стремится доказать, что нарушителем старины во взаимных отношениях Москвы и Пскова является не великий князь, а жители Пскова. В отличие от псковской повести, первым со своей жалобой к Василию Ивановичу обращается великокняжеский наместник. По словам летописи, «псковичи держат его нечестно – не потому, как наперед того держали

и чтили великого князя наместников, и дела государские делают не попржнему, в суды, и в пошлины, и в оброки, и во всякие доходы у него вступаютца, и людем его ото пскович бесчестно и насильство великое» [Масленникова 1955: 185]. Автор московской повести в гораздо большей степени, чем псковский летописец, мотивирует действия великого князя разногласиями и конфликтами в самом Пскове.¹⁰ Такой подход к событиям открывает возможность преподать политику Василия III как закономерную и единственно возможную в данной ситуации. Изменения, которые происходят в Пскове после уничтожения вече – это «*милость и жалование»* [Масленникова 1955: 188] со стороны московского государя, усилие великого князя устроить свою отчину.

При описании событий 1510-го года для авторов как псковской, так и московской редакции повести ключевым является понятие *старины*. Для псковского летописца неотъемлемая часть этой старины – вече, символом которого был вечевой колокол. В сцене его снятия находим слова «*и начаша псковичи, на колокол смотря, плакати по своей старине и по своей воли»* [Насонов 1941: 94]. Примечательно, что московская редакция лишена подобных отступлений.

Как и в случае со сказаниями о присоединении несколькими десятилетиями раньше Новгорода к Московскому государству, в летописных повестях о падении Пскова можно найти и противоположное понимание термина «старина». С точки зрения псковича, «старина» – это набор тех прав и привилегий, которые Псков приобрел в течение своей истории. Совсем по-другому видит «старину» московский автор: древней в его сознании является полнота власти великих князей над отдельными частями Руси, в том числе и над Псковом, причем представление о великокняжеской власти отождествляется с московскими правителями. Подобное толкование старины в отношении к ранее самостоятельным частям Русской земли совсем не случайно и не единично; оно подготовлено предыдущей московской литературой и дано новой ролью, которую Москва начала играть в северо-восточной Руси.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА:

- Герасимова, В.И.: *Присоединение Пскова к Московскому централизованному государству*. Ученые записки Государственного Педагогического института им. А.И. Герцена, том 78. Ленинград 1948.
- Карамзин, Н.М.: *История государства Российского. Том VII*, издание второе, исправленное. Санкт-Петербург 1819.
- Ключевский, В.О.: *Сочинения в девяти томах. Том II. Курс русской истории. Часть II*. Москва 1987.
- Кукушкина, М.В.: *Новый список Повести о Псковском взятии*. In: Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы АН СССР (16) 1960, с. 473-476.
- Масленникова, Н.Н.: *Идеологическая борьба в псковской литературе в период образования Русского централизованного государства*. In: Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы АН СССР (8) 1951, с. 187-217.
- Масленникова, Н.Н.: *Присоединение Пскова к русскому централизованному государству*. Ленинград 1955.
- Никитский, А.И.: *Очерк внутренней истории Пскова*. Санкт-Петербург 1873.
- Повесть о псковском взятии*. In: Памятники литературы Древней Руси. Конец XV – первая половина XVI века, Москва 1984, с. 364-375.
- Полное собрание русских летописей*. Том 4. Санкт-Петербург 1848.
- Псковские летописи*. Выпуск 1. Приготовил к печати А. Насонов. Москва – Ленинград 1941.
- Псковские летописи*. Выпуск 2. Под редакцией А. Н. Насонова. Москва 1955.
- Словарь книжников и книжности Древней Руси*. Вып. 2 (вторая половина XIV – XVI в.). Часть 2 (Л – Я). Ленинград 1989.

Соловьев, С.М.: *Сочинения. Книга III. История России с древнейших времен. Тома 5 – 6.* Москва 1989.
Тихомиров, М.Н.: *Описание Тихомировского собрания рукописей.* Москва 1968.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ «[Б]огъ волен да государь, отчина есме его была изстари отцов его и дѣдовъ его и прадѣдовъ его [...]» [Насонов 1941: 95].

² «[П]омянуша крестное целование, что не мощно рука воздвигнути против государя [...]» [Насонов 1941: 93].

³ «[Т]ако в нас написано в лѣтописцех с прадеды его и з дѣды и со отцем его крестное целование с великими князьми положоно, что нам псковичам от государя своего великого князя, кои ни будутъ на Москве, и нам от него не ити ни в Литву ни в Нѣмцы; а нам жити по старине в добровольи; а мы псковичи отъидем от великого князя в Литвою или в Нѣмцы, или о себѣ оучнем жити без государя, ино на нас гнѣвъ божии, глад и огонь и потоп и нашествие поганых; а государь нашъ князь великий тое крестное целование не учнетъ на собѣ доржати, ино на него тот же обѣтъ, который на нас, коли нас не учнетъ доржати в старине [...]» [Насонов 1941: 94].

⁴ «И у намѣстников и оу их тиоунов и оу дьяков великого князя правда их, крестное целование, взлетѣло на небо, и кривда начаша в них ходити, и быша немилостивы до пскович; а псковичи бѣдныя не вѣдаша правды московския» [Насонов 1941: 96].

⁵ «И тогда отъятца слава псковска». [Насонов 1941: 95].

⁶ «От начала убо Руския земли сеи убо град Псковъ ни коим же князем владом бѣ, но на своеи воли живяху в немъ суици людие» [Насонов 1955: 253].

⁷ «И прислал князь великий дияка Третьяка Далматова з жалованным со лъстивымъ словомъ [...]» [Насонов 1955: 255].

⁸ «[О]бычеи псковскои переменялъ, и стариною пороушилъ, забывъ отца его и дѣдовъ его слова и жалованья до пскович и кресного целованиа, да вставилъ свои обычеи и послыны новыя оуставилъ [...]» [Насонов 1955: 225].

⁹ «А все то за наше съгрѣшение такъ богъ велѣлъ быти. Зане же написано Пакалиспей глава 54: пять бо цареи минулоу, а шестыи есть, но не оу бѣ пришесть; шестое бо царство именуует в Роуси Скивскаго острова; си бо именуует шестыи, и седьмы по томъ еще, а осмы антихристъ» [Насонов 1955: 225].

¹⁰ «[П]онеже бо тогда бо Пскове быша мятежи, и обиды, и насилие велико черным и мелким людем от посадников псковских и бояр [...]» [Масленникова 1955: 187].

ИВАНА РЫЧЛОВА

Чехия, Прага

«ЧИТАТЬ И ЧЕСТНО НЕ ПОНИМАТЬ» ... М. УГАРОВ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТЕКСТОВ СОВРЕМЕННОЙ РУС- СКОЙ ДРАМАТУРГИИ

ABSTRACT:

The literary text, which plays an important role in the start-up phase of the creation of the performance, is afterwards going to be only a part of other sensuous structure. There are many contemporary Russian plays with dynamic elements in the structure (in this report it is called the relativistic drama), that dramatic technique always makes interpreting the plays on the stage so difficult and hence challenging. In that case we can discuss, which method of the interpretation is correct. A variety of methods may be available.

KEY WORDS:

Literary text, performance, sensuous structure, contemporary Russian plays, method of interpretation.

В своем докладе я хотела бы обратить Ваше внимание на область, которой постоянно, и, по моему мнению, несправедливо, не уделяется столько внимания, сколько она заслуживает – это русское театральное искусство, театральная культура и русская драматургия как таковая.

Современная русская драматургия – это сложное пространство, в котором параллельно сосуществуют разные тенденции и направления. Трудно сказать, которые из них можно считать доминирующими. Есть авторы-драматурги, произведения которых связаны с окружающей нас реальностью¹ и есть такие драматургические тексты, смысл которых уже никак не связан с предсуществующей реальностью.² Этими факторами в основном определяется интерпретационный подход к конкретному тексту, пьесе.

Не в силах рассмотреть в ограниченном докладе эту, на мой взгляд, по отношению к интерпретации очень разнообразную сферу. Чтобы показать, как интересны современные интерпретационные подходы в области русской драматургии, я выбрала для более подробного анализа пьесу *Газета Русский инвалид за 18 июля* (1994) современного русского драматурга Михаила Угарова (1956). Причины, которые привели меня к избранию именно этой пьесы как примера, очень просты: размышляя о неоднозначности драматургического произведения, о современной

русской пьесе с очень сильной структурной и смысловой зависимостью от точки зрения интерпретатора, приходят на ум (мне кажется) чаще всего три имени: Нина Садур, Ольга Мухина и Михаил Угаров (далее Ксении Драгунской, Елены Грениной, Марии Арбатовой, Елены Исаевой и других). Пьесы Садур и Мухиной в определенной степени чешскому зрителю известны, но об Угарове можно без всякого преувеличения сказать, что хотя его часто и охотно ставят не только в России, а во всей Европе, чешскому зрителю он мало знаком.

Действие пьесы *Газета Русский инвалид за 18 июля* (1994) очень просто: в пьесе нет никакого драматического конфликта.³ Главный герой пьесы Иван Павлович – литератор, автор мелких заметок, печатающихся в одном из самых захудалых изданий, газете «Русский инвалид». Этот человек пережил разрыв с любимой женщиной и вот уже два года не выходит из дома.

Пьесу Михаила Угарова можно отнести к типу драматургии, где большинство структурных элементов пьесы динамичны (иногда ее называют – по аналогии с делением физики на классическую и релятивистскую – «релятивистской драмой»). В указанном типе драматургии очень сильная структурная и смысловая зависимость от точки зрения интерпретатора/режиссера, она определяет поэтику сценической интерпретации текста.

Авторская ремарка – особая разновидность произведения драматургического жанра, своего рода текст в тексте, апеллирующий к иному способу восприятия, становится полноценной частью текста произведения. Рассмотрим драму *Газета Русский инвалид за 18 июля*. Пьеса начинается с огромной ремарки автора (одна с половиной страницы густым маленьким шрифтом), совсем в духе Шоу, Гюго, Ростана:

Занавес.

Сцена представляет собой не богатую и не бедную гостиную московского дома.

В глубине гостиной – ф о н а р ь из пяти окон, с мелкими оконными переплетами. В фонаре – сад, где есть финиковая пальма с пожелтевшими концами перьев, она произошла когда-то из косточки, брошенной в землю неизвестно кем. [...]

Высокие напольные ч а с ы с ленивым медным маятником, с тяжелыми гириями. Они орехового корпуса, с башенным боем недельного завода. В башенке часов обустроена целая сцена, где райское дерево из жести с райским яблоком на нем. У дерева Адам и Ева. Жестяная Ева сначала срывает яблоко с дерева, а потом подает его Адаму. Жестяной Адам печален и задумчив. А из-за дерева, покачивая головой, выглядывает змей. Жесть местами тронута ржавчиной. [...]

А п и с ь м е н н о г о с т о л а не видно, он за шармами. Лишь когда зажигают на нем свечи – смутно вырисовываются его очертания. Глобус с вмятиной на Африке и на Аляске, с выпуклостью на Туркестане. На столе чернильный прибор в виде тургеневской охотничьей собаки: изгибами своего тела она облегла две узкогорлые черниленки, а лапу положила на перорчистку. Зеленое сукно залито по левую руку чернилами, пятно вышло видом с зайца с двумя ушами. [...]

Широкие и тяжелые д в е р и, с медными ручками и защелками. Открываются они с шумом, с протяжным скрипом. В детстве хорошо было ка-

*таться не этих тяжелых дверях. [...]
Полукорпусом выступающая из стены ребристого кафеля печь [...]
Легкие ш и р ы расписаны узкими подводными травами. А рыбы больше
похожи на птиц...⁴*

Дальше автор подробно описывает: диван черной кожи, черной кожи кресло, сиденье его когда-то было распорото, порез пришелся буквой У, большую люстру, теперь затянутую белой марлей, бухарский ковер с драконами, черный буфет с отделениями для серебра, для вин, для сладостей...

Эта суперремарка воспринимается поначалу едва ли не пародийным приемом. Но когда финальный монолог героя рождается у нас на глазах из начальных перечислений всех тех вещей, что окружают героя и составляют его мир, его реальность, мы уже понимаем, что значат для него эти мельчайшие подробности. Вместе с ним мы любим это кресло и этот письменный стол. Они стали действующими лицами этой странной драмы. Ремарка здесь является чем-то в роде микроскопа, она укрупняет, цементирует разрозненные сцены, а затем и оживает, становясь действующим словом (Авторская ремарка в начале пьесы становится в конце пьесы отдельными частями постепенно развивающегося заключительного монолога героя):

Иван Павлович. [...] На письменном столе глобус с вмятиной на Африке и на Аляске. Он дважды падал, один раз Африкой, другой раз Аляской. От чего сделалась выпуклость на Туркестане... Зеленое сукно залито по левую руку чернилами, пятно вышло с зайца с двумя ушами. Его лучше прикрыть локтем, когда пишешь. Потому что, когда видишь этого зайца, думается совсем не о том. О другом...⁵

Можно сказать, что у указанного типа драматургии, где нет системы завязка-развитие-кульминация, где авторская ремарка оживает, становясь действующим словом (иногда постепенно становится отдельными частями постепенно развивающихся монологов героев) смысл лежит впереди своего прочтения, и никто не является владельцем этого смысла - ни драматург, ни режиссер, ни актер. Он сам находит себя в то мгновение, когда многочисленные зрители становятся не толпой, но публикой. Это – процесс. Уравнивая в правах действительное и вымышленное, игра приводит к ситуации неограниченного числа значений произведения: ведь его смысл уже никак не связан с предсуществующей реальностью. Постмодернистское игровое пространство стало поистине бесконечным. В многозначном смысловом пространстве спектакля зритель выбирает свою версию из числа возможных интерпретаций – поэтому итог зрелища он рассматривает уже как свою собственную находку, как результат собственного свободного выбора. «Расчет тут прежде всего на то, что для зрителя или адресата сообщения вступит в действие его свобода – выражение внутреннего существа человека, его спонтанного творческого порыва».⁶

Заключение

Если модернисты боролись с традициями, то постмодернизм возвестил о возможности мирного сосуществования и взаимодействия любых традиций. В постмодернистском сознании всякое отрицание и отторжение рассматривается как незаконная претензия на монопольное обладание истиной. Все, включая традиции,

способно стать поводом для начала игры и превратиться в энергию новых, еще невиданных смыслов. Является общеизвестным фактом, что «с приходом постмодернизма наступает эпоха, когда в отношениях между искусством и смыслом исчезает какая-либо однозначность: *«теперь это отношение чисто игровое»*.⁷ По словам Угарова, пьеса *Газета Русский инвалид за 18 июля...* зашифрована по законам игры: игры временем (несмотря на то, что в пьесе указано, что действие происходит в России во второй половине XIX века, время здесь понятие условное, поскольку *«любовь, измена – это вневременные понятия, и они одинаковые что в XIX-м, что в XXI-м веке»*),⁸ игры словами, игры, литературными и театральными формами. Однако по мнению автора, постмодернистские изыски иронии не мешают этой истории любви оставаться трогательной мелодрамой, понятной зрителям.⁹

О том, какой интерпретационный подход к текстам *«релятивистской»*¹⁰ современной русской драматургии считать правильным, можно спорить. Ввиду этого позвольте мне закончить мое выступление словами Михаила Угарова: *«Нужно только сосредоточиться, сесть поудобнее [...] Читать и честно не понимать, и не бояться этого. В непонимании есть свое удовольствие»*.¹¹ Чтобы избежать дезинтерпретаций своих пьес, Угаров часто ставит свои пьесы сам.¹² *«У меня ключ к разгадке» и «нет противоречий с автором»*.¹³

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Так наз. «новая драма» («новая драматургия»), молодая генерация русских драматургов (В. Сигарев и др.), которая является своеобразным аналогом популярной британской *coolness* драматургии, драматургии, преодолевающей долгие табу (насилие, проституция, наркотики, связь двух людей одного пола...), отражающей современный мир как галактику одиночества.

² Напр. пьесы О. Мухиной, Н. Садур, М. Угарова и др.

³ Это вытекает из факта, что в бесконечном пространстве современной русской драматургии, мы видим практически полное отсутствие так называемой «хорошо сделанной пьесы». Я имею в виду – с традиционных позиций аристотельского понимания драмы: современные русские пьесы обладают очень странной, дискретной, разорванной структурой; у большинства этих пьес (именно молодых авторов, т.е. авторов, которых причисляют к «новой драме») нет системы завязки – развитие – кульминация.

⁴ Угаров, М.: *Газета Русский инвалид за 18 июля...* In: Драматург, 1/1993, с. 31.

⁵ Угаров, М.: *Газета Русский инвалид за 18 июля...* In: Драматург, 1/1993, с. 47.

⁶ *Как всегда – об авангарде*. Антология французского театрального авангарда. М. 1992, с. 8.

⁷ Там же, с. 7.

⁸ <http://old.radiomayak.rf.ru/culture/06/03/14/45058.html>.

⁹ Подробнее см. там же. Главный герой пьесы пережил разрыв с любимой женщиной, которая бежала с ним за границу, а потом вдруг бросила, и вот уже два года герой не выходит из дома. Теперь возлюбленная вновь находит его, клянется в любви и умоляет повторить побег. Но два года добровольного плена многое изменили в нем. Герой пьесы Иван Павлович не хочет быть персонажем любовного сюжета, а хочет быть автором своей жизни. Несмотря на то, что в пьесе указано, что действие происходит в России во второй половине XIX века, время здесь понятие условное. Поскольку любовь, измена – это вневременные понятия, и они одинаковые что в XIX-м, что в XXI-м веке. (Там же.)

¹⁰ Мы имеем в виду драматургию, где большинство структурных элементов динамичны и взаимозависимы – в нашем докладе так наз. «релятивистская драма»

¹¹ Разговор с драматургом. In: <http://old.radiomayak>.

¹² См. напр. постановка пьесы *Газета Русский инвалид за 18 июля* в московском театре Et Cetera (премьера 14 марта 2006), постановка пьесы *Облом офф* в московском Центре драматургии и режиссуры Алексея Казанцева и Михаила Рощина... Там же.

¹³ Там же.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА:

Бахтин, М.: *Эстетика словесного творчества*. Москва 1979.
Богин, Г.И.: *Филологическая герменевтика*. Калинин 1986, с. 6.

- Гадамер, Х.-Г.: *Истина и метод. Основы философской герменевтики*. Москва 1990.
- Гусев, С.С., Тульчинский, Г.Л.: *Проблема понимания в философии. Философско-гнозологический анализ*. Москва 1985.
- Как всегда – об авангарде*. Антология французского театрального авангарда. Вступительная статья, перевод и комментарии Сергея Исаева. Москва 1992.
- Лотман, Ю. М.: *Структура художественного текста*. Москва 1970.
- Мир искусства*. Статьи. Беседы. Публикации. Москва 1991.
- Пави, П.: *Словарь театра*. Москва 1991.
- Поляков, М. А.: *Вопросы поэтики и художественной семантики*. Москва 1986.
- Станиславский, К. С.: *Собрание сочинений в девяти томах*. Москва 1989-1999.
- Угаров, М.: *Газета Русский инвалид за 18 июля...* In: Драматург, 1/1993, с. 30-49.
- Успенский, П. Д.: *В поисках чудесного*. Санкт-Петербург, 1992.
- Шкловский, В.: *Искусство как прием*. Москва 1983.
- Aristoteles: *Poetika*. Praha 1996.
- Eco, U.: *Meze interpretace*. Praha 2004.
- Mikulášek, M.: *Hledání duše díla v umění interpretace*. Ostrava 2006.
- Mukařovský, J.: *Studie z estetiky*. Praha 1966.
- Rozik, E.: *The language of the theatre*. Glasgow 1992.
- Szondi, Peter.: *Teória modernej drámy*. Bratislava 1969.
- <http://old.radiomayak>

Юлия Геннадьевна Семикина

Россия, Волгоград

МИФОЛОГЕМА ВОДЫ В РОМАНЕ Л. УЛИЦКОЙ «КАЗУС КУКОЦКОГО»

ABSTRACT:

The article is devoted to the problem of creating artistic reality in the novel “Kukotskiy’s case” by Ludmila Ulitskaya. The author of the novel uses mythological and poetical symbols of water and sand so as to create additional associative links among different episodes of the text. This artistic device helps Ludmila Ulitskaya to join the work of art with the context of world’s culture and literature. It is necessary for readers of the novel to understand different aspects of religious consciousness in all levels of the work of art (philosophical, aesthetic, artistic).

KEY WORDS:

Mythological, symbol, water, sand, being, non-existence, motif, birth, death, space, spiritual experience, destiny.

В романе Л. Улицкой «Казус Кукоцкого» прослеживается тесная связь хроно-топа с мифопоэтическими символами воды и песка, которые, в свою очередь, являются своеобразными скрепами в произведении, соединяющими в единое целое сцены описания реального бытия и инобытия. Вода в романе является не просто символом, а в большей степени мифологемой. В самых различных мифологиях она – первоначало, исходное состояние всего сущего, эквивалент первобытного хаоса, это среда, агент и принцип всеобщего зачатия и порождения. Но зачатие требует как женского, так и мужского начала; отсюда два аспекта мифологемы воды. В роли женского начала вода в мифах выступает как аналог материнского лона и чрева, в роли мужского начала вода ассоциируется с плодотворящим мужским семенем, заставляющим землю «рожать» [Аверинцев 2003: 240]. Мифологема воды связана в большей степени с теми частями романа, в которых изображается бытие. Во второй части произведения («сон» Елены Георгиевны об инобытии, о жизни после смерти) функции воды выполняет песок (*«Песок медленно перекачивался с места на место, тек, как сухая вода, но очертания этой бледной земли почти не менялись»* [Улицкая 2003: 191]). Ему присущ тот же мифологический контекст, что и воде. Двоякость мифологемы воды (а потом и песка) воплощается в романе в супружеской чете. Павел Алексеевич являет собой мужское порождающее начало

(символична профессия героя произведения – врач, помогающий ребенку появиться на свет или лишаящий ребенка жизни). То есть он в некотором роде может быть сопоставлен с мифологическим богом-творцом. Елена Георгиевна, соответственно, олицетворяет собой женское начало в романе. В тексте не раз подчеркивается, что Павел Алексеевич и Елена Георгиевна подходят друг другу, словно две половинки, но по трагическим обстоятельствам в бытии они не могут иметь детей. В инобытии рождение их детей в тексте представлено гипотетической возможностью (у Елены Георгиевны обновленное тело и детородные органы восстановлены).

Мотив рождения и перерождения (как духовного, так и физического) связан в произведении с мифологемой воды, которая является границей между мирами – реальным и потусторонним. Беременная женщина может быть вместилищем иного, мифического пространства (ребенок рождается и переходит из мифического пространства в реальное). Павел Алексеевич Кукоцкий часто размышлял о своей сакральной роли в этом процессе. Вода может отождествляться с землей как другим воплощением женского начала. Так возникает возможность в контексте романа сопоставить воду с песком в пустыне из сна Елены Георгиевны. Мифологема воды в романе Л. Улицкой имеет еще одну грань: вода – это свет в различных его проявлениях (в системе противопоставлений жизнь – смерть, свет – тьма).

Интересен тот факт, что дети в инобытии развиваются, хоть и не совсем обычным способом, но все же в воде:

«Озеро было совсем небольшим, округлым и как будто слегка выпуклым. Его синяя вода была подвижной и искрилась. [...] Она поболтала немного руками, что-то тихо сказала и поднялась, держа в руках нечто, как сперва показалось, стеклянное. Оно искрилось. Катя сунула этот слиток света, воды и голубизны в руки Бритоголовому. Он принял это в сомкнутые ладони и прошептал:

– Ребенок...» [Улицкая 2003: 209].

Это не простые дети, а души нерожденных и абортированных детей. Они, в соответствии с идеей автора должны дозреть (т.е. завершить цикл своего развития) и снова прийти в мир.

В произведении Л. Улицкой «Казус Кукоцкого» мифологема воды выполняет в тексте различные функции, т.к. этот мифопоэтический образ-символ связан с понятиями судьбы, рождения, пространства, времени, жизни и смерти. Еще одной ипостасью воды в тексте романа является небо. В мифологии небо считалось символом вселенской гармонии и порядка. Небо также ассоциировалось с безбрежным морем или с рекой. Соотносясь со значением «пропасть, пучина, зияние», небо сочетается с понятиями «жизнь» и «смерть». Все явления жизни подчиняются определенным циклам: день – ночь, жизнь – смерть (жизнь человека, природы, Вселенной и их смерть и новое рождение). Основные герои романа подсознательно периодически соотносят свою жизнь с жизнью Вселенной (это происходит тогда, когда они смотрят в небо). Небо в инобытии из сна Елены Георгиевны является границей между мирами. «Рожденные» дети (или дозревшие души детей), а также персонажи, выполнившие в пустыне свое предназначение, переходят в другое измерение именно через небо, которое представляет собой плотную материю. О душе ребенка: *«Шар легко оторвался от ладони и, как пузырек воздуха в воде, поплыл вверх... покуда не достиг какой-то невидимой преграды, возле которой замедлился, уперся в нее, с усилием пробил и исчез, оставив после себя звук лопнувшей*

пленки и унося в сердцевине своего существа воспоминание о преодолении границы раздела двух сред...» [Улицкая 2003: 212].

О новом рождении Длинноволосого:

«Он не заметил, как ласковый смерч поднял его вверх, над зыбкими конструкциями, а потом еще выше, так высоко, что не было вокруг ничего, кроме белесого тумана. [...] Одновременно он уперся всем своим существом в упругую мембрану, с некоторым напряжением пробил ее и вышел наружу, храня в себе отзвук лопнувшей пленки...» [Улицкая 2003: 257].

В жизни обыванной дети развиваются в чреве матери в воде, а в инобытии взрослые персонажи получают новое рождение чаще всего в песке.

«Песок медленно перекачивался с места на место, тек, как сухая вода, но очертания этой бледной земли почти не менялись. [...] Женщина задрала подол и удивилась, увидев свои ноги — они были в грубых трещинах. Кожа около трещин заворачивалась розовыми пересохишими трубочками. Она постучала по ним, и они отлетели, точь-в-точь как краска со старых манекенов. Она с удовольствием начала обскребать эту засохшую краску, из-под которой сыпалась грязная гипсовая пыль, и внутри открывалась новая молодая кожа. [...] И высвободились пальцы ног — новые, розовые, как у младенца. [...] Руки тоже были покрыты сухой пыльной коркой, она потёрла их, и выпростались тонкие длинные пальцы, без утолщений на суставах, без выпуклых темных вен, — как из перчаток...»

«Как славно, — подумала она. — Я теперь как новенькая».

И нисколько не удивилась. Она встала на ноги и почувствовала, что стала выше ростом. Остатки старой кожи песчаными пластами упали к ногам. Она провела рукой по лицу, по волосам — все свое, и все изменившееся. Песок хрустел под ногами, каблук уязвали в песок» [Улицкая 2003: 192].

Таким образом, пустыня, в которой оказываются герои произведения и по которой они идут как бы бесцельно, может ассоциироваться в контексте романа с материнским чревом. В утробе матери человек проходит разные стадии развития, т. е. он выполняет особое «задание». Развитие всех детей во чреве унифицировано законами природы. В инобытии каждый персонаж романа, попавший в это пространство, имеет индивидуальное задание, порой ему самому неизвестное. Из текста романа читателям становится ясно, что это задание связано с предыдущей жизнью. Иудей произнес ключевые слова, объясняющие смысл пути после смерти: *«Всем надо заново родиться. Заново родить себя...»* [Улицкая 2003: 221].

Герои переходят в инобытие в другое состояние только после испытания: они должны перейти по железному мосту странной конструкции через каменное русло иссохшей реки. Мост в мифопоэтической традиции является средством связи между разными ипостасями сакрального пространства. Мост является наиболее сложной частью пути для персонажей, находящихся в инобытии, поскольку он является последним испытанием, которое открывает путь в иное, более совершенное пространство и время, в другой жизненный цикл. В контексте сна Елены Георгиевны мост соотносится с фольклорным мотивом, в соответствии с которым, пройдя через мост, души умерших людей попадают в рай. [Аверинцев 2003: 176-177].

Персонажи произведения Людмилы Улицкой также, пройдя через мост, попадают физически и духовно в иное пространство, которое можно было бы назвать

раем, и переживают физическое перерождение (духовное и физическое перерождение они отчасти переживают и процессе пути). Манекен, например, был духовно и физически не готов к переходу в качественно иное пространство и время, поскольку не исполнил свое предназначение. В соответствии с мифопоэтической традицией герой не может пройти испытание, если он к нему не готов. Именно поэтому Манекен упал с моста и разбился.

Переправа через реку в мифопоэтической традиции обозначает завершение подвига, обретение нового статуса, новой жизни, связанной с рождением или перерождением, переход в качественно иное пространство [Аверинцев 2003: 376]. Именно эти смыслы и реализовались в романе в сцене перехода героев по мосту через русло высохшей реки.

Как уже отмечалось ранее, для понимания ценностных смыслов в произведении Л. Улицкой особое значение имеет вторая часть романа, в которой говорится о событиях, происходящих с персонажами в инобытии. Очень важен тот факт, что именно эта часть произведения в большей степени перекликается с эпитафией и отражает его значение: *«Истина лежит на стороне смерти»* Симона Вайля. Каждый из героев произведения, находясь в бытии, ищет свою истину, отражающую смысл его жизни: служение науке, людям, вера в Бога, поиски внешней и внутренней свободы и т.д. Основные персонажи произведения (Павел Алексеевич, Елена Георгиевна, Илья Гольдберг, Василиса, Сергей и др.) познают до конца истину, смысл жизни только в инобытии (во сне Елены Георгиевны), когда они «рождают себя заново».

В этом ином пространстве, как в зеркале, отражены события, реалии, истинные и ложные ценности бытия (т.е. земной жизни). В земной жизни, как отмечено в произведении, *«Как будто смерть всегда скрывается внутри человеческого тела, только сверху прикрытая живой плотью»* [Улицкая 2003: 10]. В течение жизни человек приобретает духовный опыт, но физически стареет, т.е. его плоть умирает, а в инобытии плоть возрождается, а человек получает ответы на все важные для него вопросы. Персонажи произведения, находившиеся в ином мире, не получили знание истины автоматически, по факту смерти, как назидание, а должны были сами понять ее во время своего пути в пустыне, преодолевая своего рода испытания. В ином мире жизнь проявляется сквозь смерть, т.е. действует обратный принцип: человек не умирает, а наоборот оживает. Интересен и тот факт, что когда персонажи, пребывая в инобытии, проходили процесс перерождения у них были другие имена: Бритоголовый, Новенькая, а когда они прошли по мосту и оказались в другом пространстве, соответствующем в тексте романа раю, им были «возвращены» имена: Павел Алексеевич, Елена Георгиевна.

В произведении Л. Улицкой «Казус Кукоцкого» мифологема воды выполняет в тексте различные функции, т.к. этот мифопоэтический образ-символ связан с понятиями судьбы, рождения, пространства, времени, жизни и смерти.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА:

Аверинцев, С.С.: *Вода*. In: Мифы народов мира: Энциклопедия в 2 т. Москва 2003, Т. 1., с. 240.
Улицкая, Л.: *Казус Кукоцкого*. Москва 2003.

ЭЛЬЖБЕТА ТЫШКОВСКА-КАСПШАК

Польша, Вроцлав

ОБРАЗ «ПОСТОРОННЕГО» В ПРОЗЕ СЕРГЕЯ ДОВЛАТОВА

ABSTRACT:

In Russian prose of the second half of 20th century appears the type of the hero, who, analogically to the essay of A. Camus, can be called "the stranger". This character feels an alien in the world of absurd existence. This article deals with such type of literary hero in the prose of S. Dovlatov.

KEY WORDS:

Modern Russian literature, S. Dovlatov, A. Camus, absurd.

Тип героя постороннего, отчужденного от мира стал весьма популярным в русской прозе в конце 50-х годов XX столетия. Решающее значение для формирования такого рода персонажа имел опыт двух мировых войн и разочарование коллективистской системой. Сущность коммунизма и нацизма состояла в мужестве быть частью группы, которое система давала человеческим массам, живущим под угрозой небытия. Отдавая коллективу экзистенцию индивидуального, «я» получало больше, ибо его бытие содержалось в бытии группы.¹ Кризис неокolleктивизма обозначал возрастающее осознание индивидуальности, что, в свою очередь, порождало чувство отчужденности от мира и собственной уникальности среди других людей. Свойственное героям чувство одиночества и тревоги, которое преследует их на протяжении всей жизни, связывают этот тип героя с мыслью французских экзистенциалистов, в особенности Альберта Камю.

Сходство с экзистенциальной философией можно заметить в произведениях многих русских прозаиков 60-х – 80-х годов. Оно выражено также в текстах Сергея Довлатова – писателя, на первый взгляд так далекого от философии. Его творчество отказывается от философских терминов, а онтологическую истину представляет как истину переживаний личности. Ж.-П. Сартр в цикле статей *Что такое литература?* (1947) писал, что в XX веке «человек исторический обретает статус метафизический», соответственно, возникает литература «конкретной универсальности», литература «глобальных обстоятельств», исторической относительности и нравственного абсолюта, тотальных сомнений, мучительных вопросов,

литература, поглощаемая существованием. Принцип «конкретной универсальности» позволяет дозировать конкретно-исторический материал, менять способы его воссоздания, вплоть до сатирических.² Именно юмористическая анекдотическая форма прикрывает экзистенциальное содержание произведений Довлатова. Он наблюдает за героем, ставя его в предельные ситуации: одинокая экзистенция испытывает вину, страх, смерть; переживает зло, делая зло, и ощущает зло, которое делают другие.

Как для всех экзистенциалистов, так и для писателя, одной из главных является проблема отчуждения и связанные с ней проблемы свободы, возможности выбора, насилия, ответственности и вины, случайности и необходимости. Герой Довлатова, как и человек экзистенциалистов, одинок. Он пытается активно участвовать в жизни и одновременно бежит от мира, так как мир делает его беспомощным. Хотя конструкция автобиографического героя довлатовской прозы неоднородная, можно заметить отчетливое сходство некоторых элементов его образа с концепцией человека абсурдного, подробно разработанной Камю в философском эссе *Миф о Сизифе*, которая нашла свое художественное воплощение в *Постороннем*.

Оба произведения французского философа стали известны в Советском Союзе в конце 50-х годов. Ленинградский режиссер Борис Понизовский писал: «В 1957-1959 гг. в нашей среде ходили по рукам затрепанные копии самодельных переводов, фрагментов или даже целиком, нащумевших на Западе книг в духе экзистенциализма («Тошнота» Ж.П. Сартра, «Чума», «Миф о Сизифе» – А. Камю, «Лысая певица» – Э. Ионеско, а особенно модной была пьеса С. Беккета «Ожидая Годо»-).³ Повесть Альберта Камю *L'étranger* (1937-1940, опубл. 1942) появилась в русском переводе Георгия Адамовича в 1966 году в парижском издательстве «Victor» под заглавием *Незнакомец*. В 1968 году журнал «Иностранная литература» напечатал повесть Камю в переводе Норы Галь. Она называлась *Посторонний*. Второй *Посторонний* напечатан в однотомнике Камю, выпущенном издательством «Прогресс» в 1969 году в переводе Наталии Немчиновой.⁴ *Миф о Сизифе*, который стал для русских писателей основным источником сведений об экзистенциалистском абсурде, долгие годы был известен лишь в самиздатском переводе Рида Грачева.⁵

Современная экзистенциальная мысль представляет человека как «бытие в ситуации». Центральной категорией такого мышления является экзистенциальный опыт, заключающийся в осознании трагизма человеческого существования. Герои художественных произведений Камю становятся воплощением открытых философом основополагающих установок сознания. Мерсо – главный персонаж *Постороннего* – человек абсурдный, претворяющий в конкретную ситуацию действительности мифологическую конструкцию Сизифа (*Миф о Сизифе*). Он совершенно одинокий, не принимает ритуалов, которым следуют люди, не принимает он и их этики, и их страданий и привязанностей. Само название повести фиксирует мироощущение героя – он чужой и посторонний. Мерсо равнодушен к жизни в привычном и в этическом смысле, вплоть до того, что отбрасывает все ее измерения, кроме единственного – своего собственного существования. Ж.-П. Сартр в статье *Объяснение «Постороннего»* трактует персонаж Камю как совершенно особую породу, требующую иных понятий, нежели привычные категории добра и зла, и принадлежащую к абсурду: «Что же такое абсурд как порядок вещей, как исходная данность? Не что иное, как отношение человека к миру. Абсурдность изначальная

– прежде всего разлад, разлад между человеческой жаждой единения с миром и непреодолимым дуализмом разума и природы, между порывом человека к вечному и конечным характером его. «Именно мой, пусть и ничтожный, разум противопоставляет меня всему сущему». Таким образом, название нашего романа уже отчасти проясняется: *посторонний* – это человек перед лицом мира. Кроме того, *посторонний* – это также и человек среди других людей. «Бывают дни, когда... *посторонней* кажется даже женщина, которую любил». И наконец, *посторонний* – это я сам по отношению к себе, иными словами, это человек как природное существо, поставленный перед лицом собственного сознания: «*Посторонний* – это тот, кто, в иные мгновения, является нам в зеркале». ⁶

Многие черты абсурдного человека применил Довлатов в конструкции своего персонажа – герой его прозы одинокий, потерявшийся в непонятном мире и чужой среди людей. Его отчужденность писатель подчеркивает неоднократно. Главный герой прозы Довлатова – *alter ego* писателя – *посторонний* почти во всех кругах, социальных и профессиональных средах: «Он был чужим для всех. Для зеков, солдат, офицеров и вольных лагерных работяг. Даже караульные псы считали его чужим.» ⁷ «В казарме его уважали, хоть и считали чужим. А может, как раз поэтому и уважали.» ⁸ «В университете я быстро ощутил себя чужим. Студенты без конца распространялись о вещах, не интересовавших меня.» ⁹

Чувство отчужденности преследует его и как ребенка (*Наши*), и как начинающего писателя (*Невидимая книга*), и как редактора газеты (*Компромисс*) и как эмигрантского писателя (*Филиал*, *Ариэль*, *Игрушка*). Поведение и даже внешний вид героя чаще всего неадекватны обстоятельствам, в которые он попадает, причем его чуждость не исходит из ощущения исключительности – это мир отталкивает его, ставя перед ним непонятные правила. Директор Пушкинского заповедника корил его: «Своими брюками, товарищ Довлатов, вы нарушаете праздничную атмосферу здешних мест...», ¹⁰ редактор газеты жаловался: «Вы нас попросту компрометируете.» ¹¹

Усилия героя приспособиться к условиям действительности, раствориться в ней, достичь гармонии, стали главной темой прозы писателя. Автобиографический персонаж его произведений мечтает покинуть свою отчужденность: «Ася познакомила меня с друзьями. ... Я хотел быть в этом кругу своим человеком.» ¹² Попытки преодолеть барьер абсурда мира Довлатов образно представляет во всех своих текстах, но самое яркое изображение этой борьбы находим в *Компромиссе*. Уже само заглавие внушает мысль о существовании двух полюсов – это реальный мир и внешний мир героя. Между ними пропасть различия и непонимания, но компромисс со стороны главного персонажа, пытающегося достичь правды о мире и смириться с ним, в каждом рассказе кончается для него проигрышем. Столкновения ожиданий человека с миром порождает абсурд, который содержится в странстве этой конфронтации. Однако иногда происходит сдвиг в сторону мира, в связи с чем он представляется человеку чужим и враждебным: «Все кругом сумасшедшие. Какой-то непрекращающийся странный бред...» ¹³ Как у Камю, так и у Довлатова, герой не может смириться с абсурдом, одновременно считая его основной категорией действительности: «Декларируется в общем-то единственная банальная идея – что мир абсурден.» ¹⁴ «Вместо желаемой гармонии на земле царят хаос и беспорядок.» ¹⁵

В интервью американскому исследователю русской литературы Джону Глэду Довлатов говорил: *«Я пытаюсь вызвать у читателя ощущение нормы. Одним из серьезных ощущений, связанных с нашим временем, стало ощущение надвигающегося абсурда, когда безумие становится более или менее нормальным явлением.»*¹⁶ На самом деле в текстах писателя не изображается норма, а лишь ее желание, тоска по ней.

Для абсурдиста мир сам по себе не абсурден, он просто неразумен, так как является внечеловеческой реальностью, не имеющей ничего общего с нашими желаниями и нашим разумом. Это не значит, что мир непознаваем, иррационален. Камю достаточно высоко ставит эмпирическое познание, методы науки. Но научные теории – это всегда гипотетические конструкции человеческого ума. В мире нет окончательного, последнего смысла, мир не прозрачен для разума, он не дает ответа на самые настоятельные вопросы. Люди заброшены в этот мир, конечны и смертны, и на вопрос о цели существования, о смысле всего сущего наука не дает никакого ответа. Не дала его и вся история философской мысли – предлагаемые ею ответы являются не рациональными доказательствами, но актами веры.

Конструкция «человека абсурда» создана Камю для полемики, которая ведется прежде всего против религиозного подхода к человеку, а также против учений, навязывающих человеку моральные нормы извне – согласно предписаниям общества, заповедям религии и т.д. *«Абсурдный человек готов признать, что есть лишь одна мораль, которая не отделяет от бога: это навязанная ему свыше мораль. Но абсурдный человек живет как раз без этого бога.»*¹⁷ Довлатовский герой также живет в мире, в котором религиозная надежда умерла.¹⁸ Писатель подчеркивает это в *Зоне*, в которой повествователь признается: *«Вы знаете, я человек не религиозный. Более того, неверующий. И даже не суеверный»*,¹⁹ а на вопрос зека: *«Как ты думаешь, Бог есть?»* отвечает: *«Маловероятно»*.²⁰ Писатель в самые тяжелые моменты жизни искал веру, но не находил. В 1984 году он писал И. Ефимову: *«[...] приступы депрессии учащаются, именно депрессии, то есть беспричинной тоски, бессилия и отворачивания к жизни [...] Главная моя ошибка – в надежде, что, легализовавшись как писатель, я стану веселым и счастливым. Этого не случилось. Состояние бывает такое, что я даже пробовал разговаривать со священником, но он, к моему удивлению, оказался как раз счастливым, веселым, но абсолютно неверующим человеком.»*²¹

Довлатов ставит своего героя перед вопросом: как жить без высшего смысла и без благодати? Его герой не находит защиты от абсурда жизни в религии, а в его существовании не действуют привычные нормы. Из абсурда следует и отрицание универсальных этических норм. Довлатовский повествователь приходит к выводу, что добро и зло, как абсолютные категории, не существуют: *В нормальных же случаях, как я убедился, добро и зло – произвольны.*²² *Меня смещит любая категорическая нравственная установка. Человек добр!.. Человек подл!.. [...] Человек человеку... как бы это получше выразиться – табула раса... [...] Человек способен на все – дурное и хорошее...*²³ Сартр писал о герое Камю, что он не добр и не зол, не нравствен и не безнравствен. *О нем нельзя судить в подобных категориях: он принадлежит к совершенно особой породе, которую автор обозначает словом абсурд.*²⁴ Также повествователь довлатовской прозы убежден в этическом релятивизме, последствием чего является отрицание осуждения людей и их поступков.

В *Наших* отец автобиографического героя корит знакомого: – *Кто же тебя, Аркадий, поставил судьей? Что значит – плохие, хорошие? Почему это решал именно ты? Разве ты Христос!... (Последняя фраза, я уверен, когда-нибудь зачтется моему отцу).*²⁵ А в *Соло на IBM* Довлатов выражает эту мысль непосредственно: *Легко не красть. Тем более не убивать... Куда труднее – не судить... Подумаешь – не суди! А между тем «не суди» это целая философия.*²⁶

Человек абсурда абсолютно свободен, потому что в абсурдном мире нет Бога, нет смысла, есть лишь одна истина — истина смерти. Роман Камю *Посторонний* со смерти начинается, смерть — центральная точка повествования и его финал. Финал, в ракурсе которого все оценивается. В канун казни Мерсо раскрывает свою философию: рано или поздно, старым или молодым, каждый умрет, разделив участь всех прочих смертных: *«Ну и что ж, я умру. Раньше, чем другие, – это несомненно. Но ведь всем известно, что жизнь не стоит того, чтобы цепляться за нее. В сущности, не имеет большого значения, умрешь ты в тридцать или в семьдесят лет, – в обоих случаях другие-то люди, мужчины и женщины, будут жить, и так идет уже многие тысячелетия.»*²⁷

Смерть стала также существенной темой творчества Довлатова.²⁸ В его повествовании с экзистенциальной рефлексией связан страх перед смертью. Чаще всего подавляемый и скрывааемый писателем, но порой он все-таки приобретает вербальную форму:

– *Почему ты злой?*

– *Потому что жизнь одна. Прошла секунда, и конец. Другой не будет...*²⁹

Размышления о бренности человеческого существования, неизбежности смерти особенно четко проявились в *Зоне*, *Компромиссе* и *Иной жизни*. Довлатовский человек абсурда считает смерть единственной истиной, неизбежностью, «целью» жизни. В *Зоне* подчеркивается прежде всего равенство людей перед лицом смерти и ее неожиданность (например, смерть заключенного Бутырина). В новеллах *Компромисса* появляется страх смерти и попытки героя смириться с неминуемостью конца жизни. В *Компромиссе одиннадцатом* анекдот о похоронах номенклатурного сотрудника эстонского телевидения – Ильвеса послужил Довлатову для изображения собственной смерти. Замена тел покойников, составляющая стержень сюжета, отвлекает читателя от самой существенной замены, когда повествователь занимает место мертвеца.

Другой аспект проблемы смерти заключается в проблеме суицида. Камю выдвигает вопрос о самоубийстве на первое место в философии абсурда. В *Мифе о Сизифе* он пишет: *Решить, стоит или не стоит жизнь того, чтобы ее прожить, – значит ответить на фундаментальный вопрос философии.*³⁰ Если для абсурда необходимы человек и мир, то исчезновение одного из этих двух полюсов означает и прекращение абсурда. По мнению философа, самоубийство представляет собой бегство от абсурда, его ликвидацию. Такое бегство от абсурда изображает Довлатов в повести *Иная жизнь*, где главный герой стал свидетелем серии самоубийств, совершенных так же неожиданно, как неожиданно и внезапно человеком овладевает осознание абсурда. Все эти смерти представлены в одной главе, названной *Что бы это значило?* Смысл прожить жизнь писатель поддает сомнению и в *Компромиссе*. Этот вопрос обсуждают повествователь и фотограф Жбанков:

- Знаешь, что я тебе скажу, – отозвался Жбанков, – не думай. Не думай, и все. Я уже лет пятнадцать не думаю. А будешь думать – жить не захочется. Все, кто думает, несчастные...
- А ты счастливый?
- Я-то? Да я хоть сейчас в петлю! Я боли страшусь в последнюю минуту. Вот если бы заснуть и не проснуться...
- Что же делать?
- Вдруг это такая боль, что и перенести нельзя...³¹

Еще одной важной темой в философии существования является тема человеческой коммуникации, взаимообщения или интерсубъективности. Довольно много места в своих рассуждениях Камю отдает проблеме любви. «Чувство, связывающее нас с некоторыми людьми,» – пишет он в *Мифе о Сизифе*, «мы называем любовью лишь соответственно некоей общепринятой точке зрения, за которую ответственны книги и легенды.»³² И параллельно читаем в *Постороннем*: «Она спросила, люблю ли я ее. Я ответил, что слова значения не имеют, но, кажется, любви к ней у меня нет.»³³ Мерсо – человек, лишенный привязанностей. Его встречи с женщиной оказываются лишь средством от скуки. Поражает его поведение на похоронах матери: он наблюдает за происходящим с полным равнодушием.

Такое же безразличие можно заметить в отношениях довлатовского героя и его жены. Писатель создал три версии истории их брака (*Наши*, *Заповедник*, *Чемодан*), а в каждом удивляет особая пассивность, апатия обоих уже в самом начале их знакомства: «Таня вошла над моей жизнью, как утренняя заря. То есть спокойно, красиво, не возбуждая чрезмерных эмоций. Чрезмерным в ней было только равнодушие. Своим безграничным равнодушием она напоминала явление живой природы...»³⁴ Это безразличие писатель считал чуть ли не единственным интегратором их брака: «Кругом возникали и с грохотом рушились прекрасные, таинственные миры. Как туго натянутые струны, лопались человеческие отношения. Наши друзья заново рождались и умирали в поисках счастья. А мы? Всем соблазнам и ужасам жизни мы противопоставили наш единственный дар – равнодушие.»³⁵ Герой замечает также, что на самом деле любовь – понятие весьма относительное: «Собственно говоря, я даже не знаю, что такое любовь. Критерии отсутствуют полностью.»³⁶ В отличие от произведения Камю, это безразличие для довлатовского повествователя не является состоянием вполне нормальным: «Мои дела ее не интересовали. Я тоже не задавал ей вопросов. Безумие приобретало каждодневные, обыденные, рутинные формы.»³⁷ «Все понимаю... Все, кроме этого нормализованного сумасшествия...»³⁸

Для экзистенциалистской философии и литературы характерна двойственность: с одной стороны, отсутствие смысла, ведущее к отчаянию, страстная критика этой ситуации, а с другой – попытка перековать тревогу отсутствия смысла в мужество быть собой. Абсурдный человек, пишет Камю, «ничего не предпринимает ради вечности и не отрицает этого. Не то, чтобы ему вообще была чужда ностальгия. Но он отдает предпочтение своему мужеству и своей способности суждения. Первое учит его вести не подлежащую обжалованию жизнь, довольствоваться тем, что есть; вторая дает ему представление о его пределах. Уверившись в конечности своей свободы, отсутствии будущности у его бунта и в бренности сознания, он готов продолжить свои деяния в том времени, которое ему

отпущено жизнью. Здесь его поле, место его действий, освобожденное от любого суда, кроме его собственного. Более продолжительная жизнь не означает для него иной жизни.»³⁹

Творчество Довлатова наполнено тем же экзистенциалистским духом. В образе его автобиографического героя выражена тревога отсутствия смысла, тяжесть проживания своей жизни, своей индивидуальности, своей отдельности. Но свобода личности включает в себя и способность жить в страдании, связанной с осознанием своей конечности. Эту мысль выражает один из героев *Чемодана*: «До нашего рождения – бездна. И после нашей смерти – бездна. Наша жизнь – лишь песчинка в равнодушном океане бесконечности. Так попытаемся хотя бы данный миг не омрачать унынием и скукой! Попытаемся оставить царапину на земной коре.»⁴⁰

Посторонний, отчужденный от мира герой принимает абсурд как истину действительности и это сближает его с «человеком абсурда» Камю. Указанные выше элементы связывают мысль Довлатова с философией экзистенциализма, но надо подчеркнуть, что его герой неоднородный и изменчивый и проявляет также свойства, не совпадающие с образом созданным Камю.

ПРИМЕЧАНИЯ:

- ¹ Tillich P.: *Męstwo bycia*. Przeł. H. Bednarek. Poznań 1994, s. 111.
- ² Сартр, Ж.-П.: *Что такое литература?* <http://www.lib.ru/SARTR/s_literatura.txt>
- ³ Нусберг, Л.: *Штрихи о Борисе Понизовском (Конец 1950-х)* [в:] *Антология новейшей русской поэзии «У Голубой Лагуны»*. Ньютонвилл 1983, т. 2А, с. 179-186, [цитирую за:] Савицкий, С.: *Андеграунд. История и мифы неофициальной ленинградской литературы*. Москва 2002, с. 149.
- ⁴ Яхнина, Ю.: *Три Камю* <<http://www.vavilon.ru/noragal/yahnina.html>>
- ⁵ Савицкий С.: *op. cit.*, с. 152.
- ⁶ Сартр, Ж.-П.: *Объяснение «Постороннего»*, перевод с французского Л. Андреева и Г. Косикова <<http://reliquarium.by.ru/html/fiction/sartre/etranger.shtml>>
- ⁷ Довлатов, С.: *Зона*, [в:] *idem, Собрание сочинений в 3-х томах*. Санкт-Петербург 1995, т. 1, с. 44.
- ⁸ *Ibidem*, с. 45.
- ⁹ Довлатов, С.: *Филиал*, [в:] *idem, Собрание...*, т. 3, с. 128.
- ¹⁰ Довлатов, С.: *Чемодан*, [в:] *idem, Собрание...*, т. 2, с. 271.
- ¹¹ *Ibidem*.
- ¹² *Ibidem*, с. 250.
- ¹³ Довлатов, С.: *Виноград*, [в:] *idem, Собрание...*, т. 2, с. 349.
- ¹⁴ Довлатов, С.: *Зона...*, с. 28.
- ¹⁵ *Ibidem*, с. 56.
- ¹⁶ Глэд, Д.: *Беседы в изгнании*. Москва 1991, с. 86.
- ¹⁷ Камю, А.: *Миф о Сизифе. Эссе об абсурде* <<http://www.philosophy.ru/library/camus/01/o.html>>
- ¹⁸ О религии в творчестве Довлатова см.: Мотыгина, Ж. Ю.: *Религиозно-философские предпосылки творчества С. Довлатова*. In: *Художественная литература и религиозные формы сознания*, ред. Т.Ю. Громова, Г.Г. Исаев, С.Ю. Мотыгин. Астрахань 2006, с. 193-196.
- ¹⁹ Довлатов, С.: *Зона...*, с. 171.
- ²⁰ *Ibidem*, с. 48.
- ²¹ Довлатов, С., Ефимов, И.: *Эпистолярный роман*. Москва 2001, с. 305. Письмо от 27 июля 1984 года.
- ²² Довлатов, С.: *Зона...*, с. 63-64.
- ²³ *Ibidem*, с. 88.
- ²⁴ Сартр, Ж.-П.: *Объяснение «Постороннего»...*
- ²⁵ Довлатов, С.: *Наши*, [в:] *idem, Собрание...*, т. 2, с. 202.
- ²⁶ Довлатов, С.: *Соло на IBM*, [в:] *idem, Собрание...*, т.3 с. 307.
- ²⁷ Камю, А.: *Посторонний*, Перевод Н. Немчиновой [в:] *idem, Сочинения*, Москва 1989, с.77-78.
- ²⁸ Тема смерти в творчестве Довлатова я посвятила отдельную статью: *Жить вредно, от этого умирают...* (Тема смерти в русской прозе второй половины XX века). In: *Язык и культура*, Киев (в печати)
- ²⁹ Довлатов, С.: *Компромисс*, [в:] *idem, Собрание...*, т. 1, с. 257.

³⁰ Камю, А.: *Миф о Сизифе*...

³¹ Довлатов, С.: *Компромисс*..., с. 255.

³² Камю, А.: *Миф о Сизифе*

³³ Камю, А.: *Посторонний*..., с. 38

³⁴ Довлатов, С.: *Заповедник*, [в:] *idem*, *Собрание*..., т. 1, с. 367.

³⁵ Довлатов, С.: *Чемодан*..., с. 311.

³⁶ Довлатов, С.: *Заповедник*..., с. 373.

³⁷ Довлатов, С.: *Наши*..., с. 233.

³⁸ Довлатов, С.: *Чемодан*..., с. 311.

³⁹ Камю, А.: *Миф о Сизифе*...

⁴⁰ Довлатов, С.: *Чемодан*..., с. 253.

ИНГА ФАРХАТОВА

Россия, Москва

ЧЕЛОВЕК И ЕДИНОЕ ГОСУДАРСТВО (ПО РОМАНУ Е. ЗАМЯТИНА «МЫ»)

ABSTRACT:

In her article Man and the Total state I. Farkhatova reviews the investment of E. Zamiatin in the world literature. The author of the article emphasizes the multilayer genre structure of the novel We, makes the analysis of its ideological and descriptive content. The whole analysis proceeds from the fact that E. Zamiatin was the founder and the ideologist of the genre anti-utopia.

KEY WORDS:

Zamiatin, We, genre, structure, ideological content, anti-utopia, Total state.

Жанр утопии получил свое название после появления написанного в 1516 году романа Томаса Мора «Утопия», в котором была создана модель идеального государства. И если на протяжении веков, еще со времен Платона, человечество стремится к своей утопической мечте, то в XX веке, приблизившем осуществление этой «мечты», актуальными становятся произведения-предостережения, реакции на утопии.

Основоположником нового жанра, получившего название антиутопия, по праву можно назвать одного из ведущих русских прозаиков первой трети 20 века Евгения Ивановича Замятина, автора фантастического романа-предупреждения «Мы».

Написанный всего за несколько недель 1920 года – года разгула военного коммунизма, времени жестокости, насилия, оправданного высшей целью, роман сыграл роковую роль в жизни и судьбе Замятина, лишив его Родины и дав ему всемирную славу.

Творческая история романа сложна и драматична. Впервые в сокращенном варианте роман был опубликован за рубежом, вызвав истинную бурю негодования в среде апологетов «пролетарской культуры». Травля Замятина братьями по перу стала первой, но, увы, далеко не последней в истории советской литературы. В 1931 году Замятин был вынужден покинуть Россию. Вне родины писатель прожил недолгие шесть лет. Он умер в Париже в 1937 году.

Вклад Замятина в мировую литературу огромен. Он стал создателем нового жанра, ставшего антитезой утопическому роману. Писатель положил начало целой традиции, которая блестяще воплотилась в творчестве его соотечественников и современников. В 20-е годы появляются «Роковые яйца» и «Собачье сердце» М. Булгакова, «Чевенгур», «Город Градов», «Котлован» А. Платонова, «Зависть» Ю. Олеши. Дальнейший ход истории не дал развиваться жанру антиутопии в отечественной литературе. Однако о силе и значимости жанра в литературе мировой может свидетельствовать перечисление лишь некоторых имен и названий: Дж. Оруэлл «1984», О. Хаксли «О дивный новый мир», В. Сирин-Набоков «Приглашение на казнь», Р. Бредбери «451 по Фаренгейту».

Говоря о жанровой природе замятинского романа, нельзя не отметить многослойности его жанровой структуры. Большинство утопий, да и некоторые антиутопии, больше походят на публицистические или философские трактаты, чего нельзя сказать о романе Замятина. Перед нами высокохудожественное произведение, объединившее в своей жанровой структуре антиутопию, лирический роман о любви, философский роман о Человеке и его месте в Мире. Удивительно точна оценка, данная роману А.И. Солженицыным: *«Художественно-ярко до ослепительности. Социально провидчески... но это вовсе не только политический памфлет. Люди (нумера) настолько живые, что просто волнуешься за них...»* [Солженицын 1997: 186].

Говоря об особенностях жанра романа «Мы», нельзя не иметь в виду и того, что *«категория времени более существенна в идейно-художественной структуре романа, чем категория места, пространства»* [Горбанев 2001: 6]. Действительно, автор не акцентирует внимания на месте действия, ясно только, что это Земля. Фантастично время (приблизительно 21 век), и этот факт позволил Н. Горбаневу определить жанр романа как ухронию.

В основе идейного содержания романа лежит трагедия превращения человека в винтик системы, номинальную единицу Государства, опасность полного растворения «Я» в безликом, лишенном фантазии, «принудительно осчастливленном» «мы». В основу произведения положен классический конфликт – столкновение долга и чувства, разума и сердца. Идейно-художественный замысел Замятина позволяет проследить процесс борьбы «Я» главного героя, его духовного начала с разумом – символом Единого Государства.

Принцип антитезы составляет структурную основу романа. Настоящее Единого Государства на протяжении всего романа противопоставляется прошлому «диких эпох» на всех уровнях, начиная от архитектурных особенностей улиц и жилищ, заканчивая принципами функционирования государства. Даже сугубо интимная сексуальная сфера человеческих отношений в Едином Государстве регламентирована и противопоставлена стихийно бушующим чувствам прошлых, «отживших эпох». Высший гуманизм позиции Замятина заключается в его глубокой убежденности в бессмысленности и нелепости попыток убить в человеке, пусть даже насквозь идеологизированном, способность к чувствам: любви, нежности, жертвенности, преданности, страсти. Чтобы лишить человека этих проявлений его духовной сущности, надо сделать его недочеловеком, превратить в машину, механизм, ампутировать сознание и фантазию.

Уже с первых страниц произведения в Д-503, несмотря на его глубокую веру в незыблемость Единого Государства и правомерность его законов, намечается некоторая раздвоенность. Строитель Интеграла, без сомнения, личность неординарная, мыслящая, творческая, доказательством чему служит бережное отношение к нему Благодетеля и Хранителей. Неординарность героя опровергает один из основополагающих постулатов Единого Государства, стремящегося к нивелировке своих Нумеров (нумера живут в одинаковых стеклянных комнатах с одинаковой мебелью, носят одинаковые юнифы, противопоставленные «фантастическим костюмам древних эпох», подчиняются одинаковому для всех строгому распорядку и т. д.). Но законы природы оказываются сильнее законов Единого Государства: несмотря на инкубационные условия формирования граждан ЕГ, природа наделяет их в разной степени талантом, способностью к чувствам, красотой, родительским инстинктом, делая их совершенно разными, неповторимыми. Под безликой униформой бьются сердца влюбленных и одержимых, страстных и талантливых, преданных и предающих, но таких неодинаковых, непохожих.

С первых страниц дневника Д-503 намечается некоторый диссонанс в его рассуждениях и восприятиях. Силой своего разума герой убеждает себя и будущих читателей в гармоничности Единого Государства. Однако духовное начало, которое Д-503 старается подавить в себе, беспрестанно прорывается сквозь рацию героя. Зарождающееся чувство оказывается сильнее всех и всяческих догматов Единого Государства, вопреки его давлению, превращая нумер, винтик, деталь машины в живого, чувствующего, страдающего Человека.

Говоря о литературном новаторстве Замятина, нельзя не сказать о корнях его творчества, пронизанного традициями классической русской литературы. В передаче «высокой болезни» (Н.А. Горбанев) Д-503 автор обращается к мотиву двойничества, характерному для произведений Гоголя («Записки сумасшедшего») и Достоевского («Двойник», «Преступление и наказание»). Любовь заставляет Д-503 осознать в себе потомка тех, прошлых людей, в жилах которых текла солнечная, лесная кровь, которые умели «просто-так любить», наслаждаться ароматом цветов и сиянием солнца. По мере пробуждения в герое души, глаза, как деталь портрета и как лакмус внутреннего состояния, играют все большую роль во внутренней структуре романа.

Мотив любви становится важнейшим мотивом романа, превращая его в глубоко лирическое произведение. Все основные герои охвачены этим чувством, хотя для каждого из них существует собственное восприятие любви: любовь-жертва, любовь-страсть, любовь-жестокость, любовь-предательство, любовь-материнство, любовь-секс.

Д-503 учится любить, проходя все этапы чувства с азов. I-330 проводит героя лабиринтами Любви, открывая перед ним трагическое величие этого чувства. Любовь к I-330 захватывает героя целиком, ради него он отрекается от Единого Государства, сначала в малом (стремясь к близости с I, Д-503 забывает об отсутствии розового талона), а затем и в главном: Строитель Интеграла готов на бунт против Государства. Даже посеянное Благодетелем сомнение в искренности I не в состоянии сломить чувств героя. Он глубоко страдает, но продолжает любить. Понимание того, что он нужен заговорщикам только как Строитель Интеграла, не может заставить его предать свою Любовь. Лишь принудительная операция по ам-

путации фантазии, т.е. удаление души, полное физическое превращение в робота, приводит героя к предательству, если можно считать таковым информацию, выданную вычислительной машиной. Полны трагизма финальные строки романа. Безучастно наблюдая за казнью своей недавней возлюбленной, герой не помнит уже ни своей любви, ни самой *«этой женщины»*. Роман заканчивается гибелью обоих героев, но если для I-330 физическая гибель предпочтительней ампутации фантазии, и потому она умирает с улыбкой, то духовная смерть Д-503 воспринимается гораздо трагичнее: герой превращается в «принудительно осчастливленное», безликое, бесчувственное существо, лишенное всех радостей, да и самого смысла жизни. Трагическая усмешка автора вложена в уста «осчастливленного» Д-503: *«И я надеюсь – мы победим. Больше: я уверен – мы победим. Потому что разум должен победить»* [460]. За такую победу разума человечеству придется заплатить непомерную цену: платой должен стать сам Человек.

Философия романа Замятина перекликается с философией произведений Ф.М. Достоевского. Романы Достоевского становятся реминисцентным фоном замятинской антиутопии. В девятнадцатой записи своего дневника Д-503 воспроизводит теорию Родиона Раскольникова в действии. Да, если нищий философ-студент, решившийся на «пробу» своей теории, прошел страшный путь через терзания совести к раскаянию и очищению, то закаленным Единым Государством нумерам подобные сантименты чужды. Государство последовательно приучает своих граждан к жестокости, готовности жертвовать ближним, да и собой. Апофеозом жестокости Государства становится сцена казни, обставленная как праздник, зрителями которого становятся все нумера, включая детей. Государство уродует Человека, превращая его в бездуховный, безнравственный номер, лишенный даже имени. За видимой свободой скрывается панический страх перед Государством, который культивируется демонстрацией наказаний и казней.

Вопрос о соотношении свободы и счастья, а точнее вопрос о принудительном счастье, «разумном» предпочтении хаосу свободы размеренного, регламентированного Государством образа жизни, формируется в диалоге Благодетеля с Д-503. Исследователи творчества Замятина не раз указывали на перекличку этой сцены с одной из важнейших сцен романа Достоевского «Братья Карамазовы», в которой средневековый Великий инквизитор рассуждает о преимуществах принудительного счастья, стремление к которому может оправдать любую жестокость, даже вторичное распятие Христа.

Разумным доводам Благодетеля, стройной системе Единого Государства противостоит подсознательная, генетическая тяга человека к свободе. Нормальный человек не может привыкнуть к бесчувствию и жестокости, не может добровольно отказаться от любви и дружбы, от счастья и мечты, не может долго оставаться безучастным к боли ближнего. Государству не так легко убить человеческое в человеке. В сознании нумеров растет протест, вылившийся в восстание и разрушение Зеленой Стены.

Показательно, что бунт назревает изначально в сознании героинь романа. Именно женские образы произведения становятся силой, противостоящей произволу государства.

Во главе заговора мефи стоит гордая и прекрасная I-330. Ее образ выписан наиболее ярко на фоне образов других заговорщиков. Вся ее жизнь на страницах ро-

мана – яркий протест против законов функционирования Единого Государства. Ей удается победить Государство в борьбе за душу Д-503.

Другая героиня романа – мягкая, круглая, милая О нарушает главнейший запрет ЕГ. Решение О стать матерью ребенка Д-503 (хотя за это ей грозит немедленная смерть) поднимает ее над другими героями романа. В этой маленькой, такой слабой, на первый взгляд, женщине живет непоколебимая сила, готовность увековечить свою любовь новой будущей жизнью. Любовь к не рожденному еще ребенку оказывается сильнее всех остальных чувств – ревности, ущемленной женской гордости, обиды. О решает принять помощь I-330 и уйти за Зеленую Стену в неизвестный для нее мир.

Любовь заставляет всех основных героев романа преступать законы ЕГ, но, если в Д-503 происходят постоянные колебания между долгом и чувством, разумом и душой, то героини романа смело идут на конфликт с Государством во имя чувства. Показательно, что и виновницей чрезвычайного происшествия – остановки прогулки – становится именно женщина, которая с криком: «Довольно! Не смей!» [390] бросается на защиту арестованного юноши. Женщина не захотела и не смогла быть безучастной свидетельницей насилия, пусть даже за протест ей пришлось заплатить собственной жизнью.

В создании женских образов произведения Замятин продолжил лучшие традиции русской классики. Именно женщины, их судьбы, их чувства становятся высшим критерием оценки в романе.

Несмотря на то, что долгие годы роман «Мы» в большей степени воспринимался как политический памфлет, а сам писатель характеризовал роман как «сигнал об опасности, угрожающей человеку, человечеству от гипертрофированной власти машин и власти государства» (Замятин, 540), нельзя ущемлять достоинства произведения как лирического романа – романа о человеке, о душе, о любви.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА:

Текст цитируется по изд. Замятин, Е.: *Избранное*. Москва 1989.

Горбанев, Н.А.: *Вершины русского романа*. Махачкала 2001.

Замятин, Е.И.: *Сочинения*. Москва 1988.

Замятин, Е.И.: *Избранные произведения*. Москва 1990.

Оруэлл, Д.: *1984 и эссе разных лет*. Москва 1989.

Солженицын, А.: *Из Евгения Замятина. Литературная коллекция*, Новый мир, 1997, №10.

ЮЛИЯ ФАТЕЕВА

Россия, Волгоград

ТИП «НОВОЙ» ЖЕНЩИНЫ А.В. АМФИТЕАТРОВА В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ABSTRACT:

In given clause the analysis of the story of A.V. Amfiteatrov "Dream" from the point of view of uniqueness of the image of the heroine created by the writer is lead. The special attention is given to a literary context of the story: reflection in it Tolstoy's understanding of purpose of the woman, subject affinity of «Dream» and "Strange history" I.S. Turgeneva.

KEY WORDS:

Literary tradition, literary context, populism, emancipation, the story, type of the "new" woman, the foolish, a moral feat, spirituality.

В начале XIX века сначала в западном обществе, затем и в России, возникает новое отношение к женщине, происходит зарождение феминистского сознания, появляются женщины необычного, активного типа. Одновременно с этим в русской литературе появляется еще один тип русской женщины: женщины, способной на поступок, подвиг.

Отметим, что в древнерусской литературе предшественницей активной женщины-героини можно считать Ярославну из «Слова о полку Игореве», чей плач был слышен в Путивле, на городской стене. Исследователи также полагают, что первым в спор со своим веком о праве женщины на свободу, о ее способности к нравственному выбору и поведению вступает А.С. Пушкин: *«Его Татьяна Ларина – идеальный образец русской женщины, личности нравственной, ответственной за себя и свои поступки, самая совершенная героиня нашей литературы. Пушкину же принадлежит заслуга историка нравов, ранее других засвидетельствовавшего сдвиги в сознании русских женщин, изменений в их вкусах и предпочтениях»* [Айвазова 1998: 39]. Выделенность героинь произведений Пушкина из ряда женских типов русской литературы первой половины XIX века отмечал в статье «Лучше поздно, чем никогда» и И.А. Гончаров. Так, критик выделил два основных женских типа литературы начала века: *«Надо сказать, что у нас, в литературе (да, я думаю, и везде), особенно два главные образа женщин постоян-*

но являются в произведениях слова параллельно, как две противоположности: характер положительный – пушкинская Ольга и идеальный – его же Татьяна. Один – безусловное, пассивное выражение эпохи, тип, отливающийся, как воск, в готовую, господствующую форму. Другой – с инстинктами самосознания, самобытности, самостоятельности. Оттого первый ясен, открыт, понятен сразу (Ольга в «Онегине», Варвара в «Грозе»). Другой, напротив, своеобразен, ищет сам своего выражения и формы. И оттого кажется капризным, таинственным, малоуловимым... Это два господствующие характера, на которые в основных чертах, с разными оттенками, более или менее делятся почти все женщины» [Гончаров 1980: 112]. С этой точки зрения, героинь А.С. Пушкина можно считать родоначальницами русского феминизма. Тему эмансипации до уровня наиболее значимых проблем русской жизни поднял Чернышевский в своем программном романе «Что делать?». Примечательно, что в знаменитом «четвертом сне» героини романа Веры Павловны появляется таинственная «светлая красавица». Современникам писателя было ясно, что «светлая красавица» – это и символ свободы и равенства, и – символ «новой» женщины, ее обобщенный образ.

Однако существовала и другая трактовка женского характера, связанная в основном с образами героинь Л.Н. Толстого. Известно, что Толстой видел совершенство женщины в отсутствии личностного начала, в способности раствориться в детях, в муже, в семье. Примечательно, что толстовские женские типы оказались не менее «живучи» в русской литературе конца XIX века и рубежа веков, чем образы активных женщин. Так, например, А.В. Амфитеатров в «житейской сказке» «Мечта» (1893) создает подобный тип героини. Отметим, что свой рассказ писатель посвящает: *«графу Льву Николаевичу Толстому»* [Амфитеатров 1991: 302], так как, по словам самого писателя, этот рассказ произвел глубокое впечатление на Толстого, потому что он узнал в героине свою знакомую. Однако, такое посвящение возможно еще и потому, что главная героиня «Мечты» являет собой воплощение толстовских представлений об идеальных женских типах.

Итак, Мечта – Софья Артамоновна Следловская, девушка восемнадцати лет, с которой скульптор Краснецов слепил свою Мечту, принесшую ему популярность. Знакомство художника и его музы состоялось в 1880 году, тогда Софья Следловская стала только выезжать в свет, и «она заблестела в нем яркою звездочкой. Красавица собой, умненькая, образованная, веселая, как птичка, она обратила на себя внимание «всей Москвы» [Амфитеатров 1991: 302]. Однако блестящей светской жизни у Софьи не получилось: разительная перемена произошла в сознании героини после посещения глухой самарской или тамбовской деревушки, где девушка ухаживала за умирающей бабушкой. Видимая перемена состояла в том, что «хороша она была по-прежнему, но бывалое оживление с нее сошло; она стала серьезна и задумчива; улыбалась не часто, смеяться же не смеялась никогда; ласковые синие глаза приобрели особый взгляд – важный и проницательный взгляд внутрь себя» [Амфитеатров 1991: 303].

Более глубокие перемены произошли в сознании девушки: сначала она уговорила умирающую бабушку переделать завещание и все деньги отдать на благотворительные дела да в университеты, затем она «... обратила в деньги все свои вещи, даже платья и книги, и оплатила мелкие долги покойного отца»; «затем Соня очутилась в глухой провинции, на хуторе у своей дальней родственницы...», где

«... навязала себе на шею нужды и болезни всей деревенской округи. Здесь учила, там лечила, утешала; обучилась хозяйничать – править всякую черную работу...» [Амфитеатров 1991: 303-304]. Таким образом, Софья воплощала в жизнь популярную в 80-е годы XIX века «теорию малых дел». Однако, видимо, не получив удовлетворения от общественной деятельности, девушка совсем замолчала: «... одолели думы и деятельность. Ее плотно сложенные губы, неулыбающееся лицо, остановчивый, задумчивый взгляд смущали домашних: видно было, что Соня мучительною борьбою перерабатывает в себе какую-то новую мысль и затею» [Амфитеатров 1991: 305].

Смысл активной жизни, свой подвиг Софья видит в спасении медника, многодетного вдовца Прошки – «... такого стерво... и пьяницы, и вора, и бабника», который «ни одной пакости не обижает – все в себя принял...» [Амфитеатров 1991: 307]; «человека спутанного. У него ... и крови-то в теле нет, а одна водка. А водка – водки же и просит. Ничего ты его не поправишь, а все, что ему принесешь, он пропьет; и придется тебе с ним мыкать довечное горе. И сам пропадет, и тебя погубит ... вот какой это человек. Озверелый. Благодарности и нежности не разумеет, а изуверства – сколько хочешь. [...] Сказано: гнусь – человек, гнусь он и есть...» [Амфитеатров 1991: 311]. Однако девушка, не найдя Прошке жены среди крестьянок, решает сама выйти за него замуж: «Я здоровая, сильная, работы не боюсь, управиться по дому – все могу и умею. А что я родилась барышней, с тем и пойду за вас, чтобы вы забыли об этом как теперь забываю я...» [Амфитеатров 1991: 310].

Семейная жизнь Софьи становится ежедневным подвигом: «...первая же неделя супружества показала Соне, что она – жена-раба, в лапах мелкого, но властного деспотика» [Амфитеатров 1991: 314]. Через три года супружества Соня уже была «... подурневшая, постаревшая на десять лет от чрезмерного труда и частой беременности» [Амфитеатров 1991: 318]. Такая жизнь должна была неминуемо привести к разочарованию и желанию порвать связь с жестоким и несправедливым мужем, однако Софья не мыслит такого исхода: «Уйти, бросить ... а куда же я дену свой муравейник? Тоже и его бросить? Ах, ... как вы там – в своих умных кругах – легко и быстро думаете... У меня дети, голубчик, у меня муж – больной, слабый человек. А вы говорите – «я не на месте»! Что Бог соединил, человек не разлучает. Не на смех венчались» [Амфитеатров 1991: 319].

Понимание Софьей любви близко толстовскому: «По-вашему, любить – значит, наслаждаться да красоваться собою, по-моему, любить – значит, жалеть. И если мне никого на свете не жаль больше, чем этого несчастного, безвольного, порочного человека ... – так неужели же не значит это, что я люблю его, и, стало быть, неспроста Божья воля отдала ему меня в жены?» [Амфитеатров 1991: 320].

Умные люди, по словам автора, считали, что Софья, «... как юродивая, бесплодно загубила свою жизнь, тогда как могла бы быть полезна многим, многим» [Амфитеатров 1991: 320]. Однако Амфитеатров в жизни девушки видит настоящий подвиг: «Эти две девушки (падчерицы Сони – Ю.Ф.), из которых должны были выйти воровки или проститутки, а, благодаря мачехе, вышли честные и грамотные работницы, какую взять за себя в почет любому мастеру-женеху; ее собственные дети, из которых опять-таки выйдут хорошие и полезные люди»

[Амфитеатров 1991: 320]. Примечательно, что подобный сюжет в 70-е годы излагает И.С. Тургенев: красивая, молодая и богатая девушка из дворянской среды пошла «*вслед полусумасшедшему бродяге, чтоб сделаться его прислужницей*» [Тургенев 1994: 184], чтобы «*заставить топтать, попирать себя ногами*». «*Она искала наставника и вождя, и нашла его ... в ком, боже мой!*» [Тургенев 1994: 185]. Такой выбор автору кажется странным. Но поступок Софи для него «*знаменательное явление, разгадка которого, возможно, поможет понять какие-то черты национальной истории*» [Муратов 1985: 59].

Параллели между героинями Тургенева и Амфитеатрова обращают на себя внимание с первых строк произведений: во-первых, обеих героинь зовут Софья. Тургеневская героиня обращает на себя внимание рассказчика своей особенной внешностью: «*Лицо у ней было совсем детское, круглое, с маленькими приятными, но неподвижными чертами; голубые глазки... глядели внимательно – почти изумленно, точно они начали замечать что-то для них неожиданное... Грудь дышала тихо, и руки как-то неловко и строго прижимались к узкому стану. [...]* Общее впечатление, производимое этой девушкой, было не то чтобы болезненное, но загадочное. Я видел перед собою не просто робевшую провинциальную барышню, но существо с особенным, для меня неясным отпечатком» [Тургенев 1994: 142]. Софи Тургенева тоже совершает подвиг, но не во имя семьи и спасения погибшего человека – это подвиг стихийной веры, веры в чудо. Ведь для Софи Василий – не просто «*богоугодный человек*», он способен на чудеса. «*Сама же героиня изображена насколько искренней и последовательной в своем решении служить «правде», что это дало основание сравнивать Софи Тургенева с героинями только что начавшегося народнического движения, «чистыми, благородными и жаждавшими подвига девушками*» [Муратов 1985: 61].

Такая сюжетная близость рассказов И.С. Тургенева и А.В. Амфитеатрова свидетельствует, видимо, о том, что к концу XIX века случаи, легшие в основу «Странной истории» и «Мечты», были не единичны, что в этот период женщины тоже стремятся занять активное положение в обществе и принести посильную помощь. Итак, А.В. Амфитеатров в конце XIX века создает ряд женских типов, укладывающихся в народническую и литературную традицию: его Софья – одновременно и воплощение женского идеала Л.Н. Толстого, и Мечта – настоящее спасение для человечества, потому что «*... у такого мощного, благородного создания, как Софья Артамоновна, и дети должны быть мощные и благородные. Ее души, ее натуры не одолеет в них отцовская кровь, как и самое Соню не одолели мужнины безобразия...*», тем более что сам Прошка, «*... пьяный, рыдал источным голосом: – Святая! Святая! И проклинал свое свинство. Стало быть, в звере зашевелился-таки человек, под щетиною заходила Божьею искрой живая душа...*» [Амфитеатров 1991: 321].

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА:

- Айвазова, С. Г.: *Русские женщины в лабиринте равноправия (Очерки политической теории и истории. Документальные материалы)*. Москва 1998.
 Амфитеатров, А.В.: *Мертвые боги. Рассказы. Роман*. Москва 1991.
 Гончаров, И.А.: *Собр. соч. в 10 т.* т.8. Москва 1980.
 Муратов, А.Б.: *Тургенев-новеллист (1870-1880-е годы)*. Ленинград 1985.
 Тургенев, И.С.: *Странная история*. In: Тургенев, И.С.: *Собр. соч. в 18 т., т. 11*. Москва 1994. С. 139-151.

УТЕ ШОЛЬЦ

Германия, Грейфсвальд

СЛАВЯНСКИЙ ЧЕРТ В РОМАНЕ М. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА» (1928-1940)

ABSTRACT:

Mikhail Bulgakov belongs to the kind of authors who pay great attention in their creations to the image of the devil and his different forms in oral and written literature. The article investigates literary images of devils, having their roots in Slavonic mythology, which are used by Bulgakov in his novel "The master and Margarita". Allusions to the Slavonic mythology in the fields of lexicality and phraseology as well as connotative assignabilities of meanings with a character of stereotypes get tracked down and are made useful for the analysis of the function of these images in the text. This seems significant because the novel was mainly read in slavonic literary studies like a pendant to Western European sources. As a difference it is shown that Bulgakov is using these allusions to devils dating from the Slavonic mythology in the complicated situation of communication of the 1930's to digest the increasing problematic issues of the unfamiliar and unknown within his own culture.

KEY WORDS:

Demonology, deuce, devil, external-image, Mikhail Bulgakov, myth, mythology, national belief, natural religion, oral literature, pagan religion, Satan, self-image, "The Master and Margarita".

Несмотря на то, что существует огромное количество работ, анализирующих дьявольскую сущность пресонажей романа М. Булгакова *Мастер и Маргарита*, до сих пор почти незамеченной осталась мифологема славянского черта. Исследователи восхищались свободной фантазией писателя, способностью при создании образов «*входить в миры других культур, в бесконечности Ветхого и Нового завета, создавать аналогии с Данте, полемизировать с Гете, с иудейской демонологией и демонологией немцев и скандинавов*» [Яновская 2002: 121]. О славянской мифологии, как правило, ни слова.¹ Исходя из этого, данная статья обращает не только внимание на скрывающиеся в подтексте романа мифологические детали, касающиеся черта, но и пытается ставить их в связь друг с другом. Не в последнюю очередь, при этом должно быть выяснено, не коренится ли отмеченная исследователями амбивалентная сущность Воланда [Лакшин 1968: 284; Соколов 1986: 158; Петелин 1989: 453] в обращении писателя к славянской мифологии.

Славянский черт – многослойный образ, который по-разному истолковывается в зависимости не только от конкретной исторической ситуации, но и от мироощущения представителей разных регионов. При этом каждый раз по-новому переплетаются и конкретизируются древние языческие, христианские и трансформированные народом православные представления об этом образе. В легендах славянских народов черт и дьявол являются не только фигурой, наказывающей грешников, но и помощником в сложных ситуациях. В земледельческих культурах в большей степени, чем в Западной Европе, сохранялись природно-религиозные представления об антропоморфных существах и богах, которые определяют судьбу человека [Leeuwen-Turnovcová 1992: 588-599]. Таким образом, не только охотничьи успехи и благополучный урожай, но и их противоположность связывались с одной и той же силой. В то время, как языческие божества на территории Западной Европы после принятия христианства были вычеркнуты из памяти, в аграрных культурах славян языческие представления продолжали существовать и нередко трансформировались в образ черта. Также как природу нельзя считать доброй или злой, в зависимости от веса христианских или языческих элементов, черта нельзя считать только добрым или только злым существом.

Булгаков в сложной коммуникативной ситуации 1930-х гг. использует не только библейские западноевропейские представления о дьяволе, но и хорошо известные ему с детства русские и украинские мифы. Так, в самом имени булгаковского дьявола наряду с известными значениями,² обнаруживается дополнительный смысл, если исходить из народной мифологии. Слово Воланд, заимствованное у Гете, происходит от латинского *volare*, т.е. *лететь* и тем самым указывает на способность дьявола и его языческих предшественников летать, быстро передвигаться по воздуху. Кассирша варьете называет таинственного артиста Фаландом³. Это слово происходит не только от средненемецкого *Fālant* в значении *искупитель*, но и связано со словом *fallen* в значении *падать*. Последняя связь указывает на мотив падшего ангела, занимающий ключевое место в славянских народных легендах о черте который омочил руку и истряхнул ее, чтобы получить товарищей [Планинда 1993: 53]. Таким образом, в названиях булгаковского персонажа переплетаются как христианская семантика, так и языческая, связанная с определением качеств природных демонов, бывших языческих богов. Особенно наглядно такое переплетение различных пластов мифологемы черта в первой главе, в сцене знакомства Берлиоза и Ивана с Воландом. С самого начала их встреча в один майский вечер предстает в демонологическом свете. *Невыносимая жара* [с. 156], предвосхищающая появление Воланда – намек на мифологические представления, которые появление божественного существа связывали с природными катаклизмами – с жарой или ветром. В зависимости от времени года солнце может светить более или менее интенсивно, способствуя урожаю или уничтожению его, тем самым угрожая существованию человека. Пустота аллеи напоминает об отдаленности от людей. Как правило, пограничные зоны между своим миром и иным миром природы являются местами, где демонологическая сила ищет контакта с человеком. Название места встречи *Патриаршие пруды* также заставляет читателя предположить большую, чем обычно, активность демонических сил [Лескис 1999: 117].⁴ Народная вера, Булгаков напоминает об этом в названии главы *Никогда не разговаривайте с неизвестным*, предостерегает людей в таких местах быть особенно осторожными

в общении не только с чужими людьми, но и с монахами, предполагая, что черт или дьявол любят принимать их внешний облик. То, что Берлиозу в этот момент кажется, что сердце его остановилось [с. 157], заставляет происходящее связать с нечистой силой. Ужас Берлиоза усиливается, когда из воздуха возникает *прозрачный гражданин* [с. 157]. Ему хочется сбежать, однако психически здоровая, вполне логичная с точки зрения мифологии реакция отодвигается разумом.

Обращает на себя внимание, что Воланд появляется в тот момент, когда Берлиозу захочется *бросить все к черту* [с. 157]. Народная вера считает опасным припоминание черта, потому что оно может накликать его. Как будто иллюстрируя разрушение этого запрета, Булгаков заставляет появиться Воланда. Как бы Воланд и его свита в романе существуют не сами по себе, а создаются языком.⁵ В памяти языка остались следы древнего персонажа, в существование которого нельзя было верить. Заставляя своих героев принять Воланда за иностранца, Булгаков, по-видимому, фиксирует то обстоятельство, что чужое в собственной или другой культуре для советского общества стало проблемой в 1930-е гг. При этом используются стереотипы, которые в истории русской культуры в разное время связывались с разными народами. Сначала Берлиоз считает Воланда немцем,⁶ в то время как менее осведомленный Иван принимает его за англичанина. Так как Воланд владеет русским языком, в памяти персонажей всплывают также француз и поляк. Чувствуя неуверенность, Иван создает свой собственный стереотип, говоря о прицепившемся *заграничном гусе* [с. 161].⁷ Несколько позже Иван начинает думать о русском эмигранте [с. 166], а в конце концов называет Воланда убийцей и шпионом [с. 196], используя политический жаргон эпохи написания романа.

Особую привлекательность придает сценам романа игровой их характер. Так, образ черта кристаллизуется из различных описаний этой фигуры разными людьми. Среди любопытных описаний Воланда есть характерный для славянской мифологии стереотип азиатского как чужого, варварского и дьявольского, которое противопоставляется собственному славянскому как неправоверному. Обыгрывается этот мотив во сне Никонора Ивановича, который по примеру чужих *уселся на паркете по-турецки*, а также в сцене посещения Воланда буфетчиком. Для ограниченного по объему системного анализа элементов народной мифологии важным представляется, что каждое из действующих лиц романа в состоянии быть чертом или его союзником. Свидетельство этому – портреты Берлиоза и Ивана. В портрете Берлиоза, кроме цветовой гаммы⁸ обращают на себя внимание маленький рост, лысина и роговая оправка очков [с. 156]. В случае Ивана – рыжеватость, плечистость, зеленые глаза и черные тапочки оказываются значительными [с. 156]. Но не только поэт и критик, но и многие другие персонажи романа, включая Мастера и Маргариту, Иешуа и Понтия Пилата изображаются с помощью деталей, которые народная вера связывает с inferнальным миром. Особое значение в этой связи приобретает мотив черта или дьявола как *чужого*, принявшего вид собаки или волка.⁹ Волк и собака, связанные у славян с животворящими силами природы, присутствуют в описаниях мастера, встречаются в рассказе Понтия Пилата о контурионе Марке и появляется в рассказе Иешуа о Левии Матвее. Также с помощью образа черта как собаки усиливается мотив одиночества Понтия Пилата.

Свойственной автору мифологической чувствительностью может быть объяснена и человечность inferнальных сил, которая вызывала удивление исследовате-

лей [Лакшин 1968: 284; Соколов 1986: 158; Петелин 1989: 453] и объяснялась ими по-разному.¹⁰ Как народная нечисть в выше упомянутой апокрифической легенде, помощники Воланда различаются более и менее гуманным поведением. Азazelло – дух безводной пустыни, демон-убийца. Его скорее всего можно сравнивать с водяным, лешим или банником, которые являются более опасными в отличие от домового, связанного с культом предков. Неслучайно Поплавски напуган насмерть, когда появляется Азazelло [с. 339]. С другой стороны, Булгаков напоминает о связи этого образа с культом плодородия [с. 339, 340, 360]. Если взять роман в целом, и Азazelло является амбивалентным существом: *Ничего страшного в рыжевatom маленького роста человеке не было, разве что вот глаз с бельмом, но ведь это бывает и без всякого колдовства* [с. 495].

Неповторимый образ Кота-Бегемота Булгаков также синтезировал с помощью двойственных представлений народной мифологии. В них кот не только вредное существо, но и существо магическое, которому подобно домовому, приписывается функция защиты от демонических сил.¹¹ В разыгравшейся в трамвае сцене для Булгакова черт-кот ассоциировался с зайцем в символике городского фольклора, где безбилетный пассажир сравнивается с трусливым зайцем. Также магические свойства звучат в сцене разрушения Дома Грибоедова, где в кота безуспешно стреляют [Гура, 188]. Особенно ощутимы следы этой двойственности – в добром отношении кота к Маргарите... В дальнейшем ходе повествования мотив дьявола как душегубца по сравнению с народным пониманием черта как бывшего бога отходит на задний план. Важным в этой связи является самочувствие Маргариты на следующее утро после бала. В то время, как *изломано ее тело* [с. 461], знакомство с Воландом для ее души осталось без последствий [с. 461]. Если учесть, что черт и бес приносят вред телу, а сатана и дьявол ловят и разрушают душу [Kotula 1976: 90], то перед нами дополнительное доказательство, что Булгаков при создании образа Воланда ссылался на славянского народного черта. И наконец-то: следует упомянуть об изменении внешнего облика Воланда во второй части романа. Грязный растрепанный вид, отмеченный Маргаритой при первой личной встрече с ним, исчезает. Под воздействием ночи он принимает вид элементарного существа, чтобы под конец исчезнуть в глубокой пропасти. Метафорическое сравнение *повода с лунными цепочками* [с. 507] напоминает об амбивалентном лунном свете. Темнота ночи появляется в виде коня. Грива – тучи, связанные с ветром и дождем, шпоры напоминают о звездах. В конце концов, от Воланда и его свиты в Москве остаются только самые невероятные слухи о нечистой силе или группе гипнотизеров. То есть, они возвращаются в язык, туда, откуда они в начале романа появились и где они, судя по слухам, ходящим по Москве, и будут существовать.

Итак, не подлежит сомнению, что Булгаков в своем романе свободно в соответствии со своими намерениями и своим временем использовал отмеченные исследователями источники. Однако, все же это обращение осуществлялось в глубокой связи с народной мифопоэтикой, лежащей в основе славянской культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Об отдельных случаях использования автором представлений славянской мифологии см. работы Яблокова и Лескиса.

² Хрестоматийным является утверждение, что Булгаков назвал своего персонажа Воландом, ориентируясь на сцену Вальпургиева ночь в «Фаусте» Гете [Соколов 1986: 156].

³ Булгаков 1999: 325. В дальнейшем ссылки на это издание романа даются в самом тексте статьи с указанием страницы в скобках.

⁴ «В старину вся округа была заболоченной низиной, откуда вытекали ручьи и речки [...] а потом это место называлось Козьим Болотом»; «в самой топонимике сочетаются темы Господа и дьявола (Патриаршие пруды – Козье болото)».

⁵ Создавая цепь связанных друг с другом знаков, которых нельзя однозначно истолковывать, Булгаков как бы является предшественником деконструктивистов.

⁶ О «немце» как древнем стереотипе «чужого» см.: Бартминьский 2005: 272.

⁷ Поверья о нечистой силе, принимающей облик гуся, особенно распространены в народной демонологии западных славян [Гура 1997: 673].

⁸ Серый цвет является одним из признаков черта. Немецкая мифология знает эвфемизм ‚Graumännchen‘. В русском языке серый цвет прежде всего ассоциируется с топомосом «серого волка».

⁹ Об определяющем в символике волка и черта признаке «чужого» у славян см.: Гура 1997: 157-158.

¹⁰ То автора связывали с Воландом, то причину видели в его ориентации его на персидскую религию, то речь шла о параллельной структуре романа и связи образа Воланда с Христом.

¹¹ См. апокрифическую легенду о Коте (Кошке), истребляющем мышей, которые «сотворены чертом на зло людям», записанную в Литинском уезде [Чубинский 1995: 60].

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА:

- Бартминьский, Е.: *Языковой образ мира. Очерки по этнолингвистике*. Москва 2005.
- Булгаков, М.: *Мастер и Маргарита*. In: Собр. соч. в 10 и тт. Т. 9. Москва 1999.
- Гура, А. В.: *Символика животных в славянской народной традиции*. Москва 1997.
- Лакшин, В.: Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита», Новый мир 6/1968.
- Лескис, Г.А.: *Триптих, Булгакова о русской революции. «Белая гвардия». «Записки покойника». «Мастер и Маргарита». Комментарий*. Москва 1999.
- Петелин, В.: *Михаил Булгаков. Жизнь. Личность. Творчество*. Москва 1989.
- Планинда, С.П.: *Словник давньоукраїнської міфології*. Київ 1993.
- Соколов, Б.: *Булгаковская энциклопедия*. Москва 1986.
- Чубинский, П.: *Мудрість віків. Українське народознавство у творчій спадщині Павла Чубинського*. Кн. 1. Київ 1995.
- Яблоков, Е.: *Художественный мир Михаила Булгакова*. Москва 2001.
- Яновская, Л.: *Записки о М. Булгакове*. Москва 2002.
- Kotula, F.: *Znaki przeszłości. Odchodzące ślady zatrzymać w pamięci*. Warszawa 1976.
- Leeuwen-Turnovcová, J.: *Slavisch *vorg' als Feind und Satan. Zur Semantik der Kategorie EXTERN*. Zeitschrift für Slawistik 37, 4/1992.

ROSSICA OLOMUCENSIA XLIV-II

Sborník příspěvků z mezinárodní konference
XIX. Olomoucké dny rusistů 30.08. – 01.09. 2007

Olomouc 2008

Hlavní redaktor (uspořadatel): PhDr. Ladislav Vobořil, Ph.D.

Výkonný redaktor: doc. PhDr. Zdeněk Pechal, CSc.

Odpovědný redaktor:

Technická redakce: Michaela Dadáková, Mgr. Jitka Komendová, Ph.D.

Mgr. Jindřiška Pilátová, Ph.D., PhDr. Ladislav Vobořil, Ph.D.

Návrh obálky: Ivana Perůtkova

Publikace neprošla ve vydavatelství jazykovou redakcí.

Vydala a vytiskla Univerzita Palackého v Olomouci

Křížkovského 8, 771 47

e-mail: vup@upol.cz, www.upol.cz/vup

Olomouc 2008

1. vydání

Ediční řada - *Sborník*

ISBN

ISSN