

**М**еханизмы **К**ультуры

# семиотика скандала



Сорбонна / Русский институт

СЕРИЯ: МЕХАНИЗМЫ КУЛЬТУРЫ

# Семиотика *скандала*

---

*Под редакцией Норы Букс*

Сорбонна. Русский институт

Париж — Москва

2008

УДК 003  
ББК 87,4  
С 309

*Редакторы серии:* Нора Букс (*Сорбонна*)  
Елена Пенская (*Русский институт*)  
*Составитель:* Нора Букс  
*Дизайн и верстка:* «Три квадрата»

Семиотика скандала. *Сборник статей.* Редактор-составитель Нора Букс.  
Москва. Издательство «Европа», 2008. – 584 с.

«Семиотика скандала» – третий сборник серии «Механизмы культуры». В нем представлены материалы международной конференции, проведенной в Центре славянских исследований (Сорбонна, Париж). Авторы, пользуясь различной методологией, анализируют разные формы скандала как одну из доминирующих категорий литературного процесса, истории и политики. Книга адресована широкому кругу гуманитариев.

- Авторы статей, 2008
- Русский институт, 2008
- «Русский журнал», 2008
- «Три квадрата», оформление, 2008
- Издательство «Европа», 2008

ISBN 978–5–9739–0167–7

## Содержание

От Составителей:

<b>Нора Букс</b> Скандал как механизм культуры .....	7
<b>Елена Пенская</b> Скандал – междисциплинарный хэппенинг .....	14

### I. К ТЕОРИИ СКАНДАЛА

<b>И.П.Смирнов</b> ( <i>Констанц</i> ) Изнанка чуда .....	21
<b>В.П.Руднев</b> ( <i>Москва</i> ) Метафизика скандала .....	29
<b>М. Виролайнен</b> ( <i>Санкт-Петербург</i> ) Хоровое начало, принципы множественности и пафос соборности как основание скандальных сюжетов .....	43
<b>Л. Геллер и др.</b> ( <i>Лозанна</i> ) К определению понятия «трансгрессия» .....	56

### II. СКАНДАЛ В ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ

<b>М. Евзлин</b> ( <i>Мадрид</i> ) Обман и скандал в Мифе о Прометее .....	67
<b>А. Гура</b> ( <i>Москва</i> ) О конфликтных ситуациях в традиционной крестьянской культуре .....	87
<b>М. Одесский</b> ( <i>Москва</i> ) Концепт «скандал/соблазн» в русской культуре ....	104
<b>Т. Артемьева</b> ( <i>Санкт-Петербург</i> ) Скандалы в Academia .....	115
<b>А. Зорин</b> ( <i>Оксфорд</i> ) «Редкая вещь». Сандуновский скандал и русский двор времен французской революции .....	129
<b>Р. Бодэн</b> ( <i>Страсбург</i> ) Семиотика скандала в жизни и творчестве А.Радищева .....	156
<b>Г. Зыкова</b> ( <i>Москва</i> ) Критика и академическая наука в XIX веке как противоположные способы интерпретации литературы .....	179

### III. ПОЭТИКА СКАНДАЛА

<b>П. Тороп</b> ( <i>Тарту</i> ): Достоевский, Бахтин и семиотика скандала .....	185
<b>Д.Сегал, Н.Сегал-Рудник</b> ( <i>Иерусалим</i> ): Типологические заметки к теме скандала у Достоевского .....	209
<b>А. Фаустов</b> ( <i>Воронеж</i> ) Об источниках и составных частях скандала Ф.М.Достоевского: «Дядюшкин сон» и др. ....	227
<b>В. Кантор</b> ( <i>Москва</i> ) Скандал как ultima ratio героев Достоевского .....	240
<b>И. Сухих</b> ( <i>Санкт-Петербург</i> ) Два скандала: Достоевский и Чехов .....	254



<b>Н. Григорьева</b> ( <i>Тюбинген, Констанц</i> ): Смех и зрелище в работах Бахтина и Плесснера .....	260
--	-----

#### IV. МОДЕЛИРУЮЩИЕ СВОЙСТВА СКАНДАЛА

<b>М. Ljunggren</b> ( <i>Göteborg</i> ): The Missing Link in Peterburg .....	293
<b>М. Левина-Паркер</b> ( <i>Париж, Лос Анджелес</i> ): Перформативные скандалы в «Петербурге» Андрея Белого .....	305
<b>О. Сконечная</b> ( <i>Москва, Париж</i> ): Скандал и бред о конце света: Валерий Брюсов и Андрей Белый .....	322
<b>Л. Токер</b> ( <i>Иерусалим</i> ): О торможении скандала в «Египетской марке» О.Мандельштама .....	334

#### V. ИЗ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРНЫХ СКАНДАЛОВ

<b>М. Котова, А. Сергеева-Клятис, О. Лекманов</b> ( <i>Москва</i> ): Мандельштам и Горнфельд. К истории одного скандала .....	347
<b>Р. Тименчик</b> ( <i>Иерусалим</i> ): Посмертные скандалы Николая Гумилева .....	368
<b>К. Ичин</b> ( <i>Белград</i> ): Искусство вторгается в жизнь со скандалом: неопримитивизм Ларионова .....	386

#### VI. СКАНДАЛ КАК ТВОРЧЕСКАЯ СТРАТЕГИЯ

<b>М. Никё</b> ( <i>Канн</i> ): Скандал как горение. Есенин- скандалист .....	397
<b>О. Лекманов</b> ( <i>Москва</i> ): Заметка об одном эпизоде биографии С.Есенина ...	402
<b>Б. Аверин</b> ( <i>Санкт-Петербург</i> ): Скандалный успех. Анатолий Мариенгоф и Мишка Титичкин .....	406
<b>А. Кобринский</b> ( <i>Санкт-Петербург</i> ): Обэриуты: между эстетическим вызовом и скандалом .....	416
<b>И. Лоцилов, А. Раппопорт</b> ( <i>Новосибирск</i> ): Омский писатель и скандалист Антон Сорокин .....	428
<b>А. Журавлева</b> ( <i>Москва</i> ): Скандал по умолчанию. Конфликтность русской литературы: тенденциоз-ная лирика и объективный роман .....	505
<b>Е. Пенская</b> ( <i>Москва</i> ): «Журнальное безобразие»: анатомия скандала в литературе и журналистике 1850–1860-х годов .....	517

#### VI I. СКАНДАЛЫ В КРИТИКЕ

<b>М. Aucouturier</b> ( <i>Paris</i> ): Les trois scandales du «Docteur Jivago» .....	539
<b>L. Jurgenson</b> ( <i>Paris</i> ): Le scandale de la loi: Chalamov et Agamben .....	544
<b>С. Чупринин</b> ( <i>Москва</i> ): Покушение на репутацию. Из наблюдений очевидца ...	555
<b>В. Топоров</b> ( <i>Санкт-Петербург</i> ): Литературная «Аль-Каида» .....	570

## *Скандал как механизм культуры*

Предлагаемый читателю сборник статей является третьей книгой в серии «Механизмы культуры», издаваемой Парижским университетом Сорбонна совместно с московским издательством «Европа»<sup>1</sup>.

Серия задумана как европейский исследовательский проект, имеющий целью объединить под одной обложкой работы ученых из разных университетов мира, специалистов разных областей гуманитарной науки, приверженцев разных методологических подходов, но выбравших общее пространство научных испытаний, пространство русской культуры.

Принцип тематической селекции сборников обусловлен стремлением сосредоточить научное внимание на сквозных для истории культуры темах, на высвечивании определенных сюжетных узлов, имеющих свойство репититивного возникновения и определяющих подчас самый ход культуры, ее эстетические разветвления и порождающие модели.

Мы стремимся сосредоточиться на выявлении и описании скрытых, глубинных механизмов культуры, которыми могут быть страх, константно сопровождающий человеческое существование, безумие как особое состояние психики, растворяющее границу между реальностью и вымыслом, или скандал как некая пауза в культурном процессе, обусловленная попыткой взрыва утвердившихся норм.

Настоящий сборник составили материалы международной конференции «Скандал как механизм культуры», которая прошла в Сорбонне (20–23 сентября 2008 года).

Человеческая культура представляет собой динамическую систему, развитие которой во многом определено оппозицией «упорядоченного» и «неупорядоченного». В своей последней книге Юрий Лотман определил этот механизм как соотношение «культуры и взрыва».

Взрыв непредсказуем, он разрушает прежний порядок, установленную иерархию, вносит хаос, который через некоторое время вновь подчиняется культурному регулированию.

Развитие культуры, как считал Лотман, обусловлено ее отношением к окружающей реальности, организованной по иным правилам, чем сама культура. Культура, погруженная во внешний мир, втягивает его в себя, перерабатывает, структурирует согласно системе своего языка. Согласно Лотману, взрыв происходит в момент столкновения этих двух чуждых языков. Одной из форм такого взрыва как раз и является скандал.

Слово «скандал» приходит в русский через латынь и западноевропейские языки из греческого (*scandalon*), где означает «западня, ловушка, досада и соблазн». Церковнославянский закрепляет за словом значение «искушения и соблазна». Словарь Вл. Даля добавляет к его семантическому багажу смыслы, проникшие через французский: «срам, стыд, позор, поношение, непристойный поступок».

Все эти значения фокусируются в скандале как в механизме культуры и в разные эпохи ее развития исполняют разные моделирующие функции, что и рассмотрено в статьях нашего сборника.

Современное определение феномена можно свести к следующему: скандал – умышленное нарушение принятой системы значений или также заданная неприличность поведения или текста.

Каковы же семиотические характеристики скандала? Позволительно ли говорить о скандале как о механизме культуры, действующем спорадически и нацеленном на десемиотизацию системы?

Скандал, как правило, стремится обеспечить сбой системы. И цепочка скандалов в случае, если они получают соответствующий резонанс, способна в принципе привести и к разрушению системы.

Примером может служить серия скандалов с Григорием Распутиным, предшествовавших революции 1917 года в России и нанесших ущерб репутации царской семьи.

Во Франции революции 1789 года предшествовал скандальный процесс, известный под названием «процесс об ожерелье королевы», который разрушил в глазах общества репутацию Марии-Антуанетты.

Внешняя спонтанность скандала никак не соотносится с его сутью. Скандал структурен, и всегда семиотически организован, и представляет собой некий осколок одной системы, который врезается в другую. Главная его цель – разрушение или хотя бы нарушение принятых в обществе норм или функционирующих ритуалов, что позволяет определить скандал как антиритуал.

Попытка схематизировать акцию скандала позволяет выделить в ней три обязательных структурных условия: претензия на спонтанность действия, трансгрессия нормы и публичность ее осуществления.

Скандалист как бы не знает приличий или «забыл» о них, – он часто использует маску безумца (вспомним Гамлета).

Скандал предполагает выход из системы и взгляд на нее со стороны, он диктует поведение, которое предполагает незнание или игнорирование ее правил. Можно сказать, что скандал является своеобразной реализацией принципа остранения.

Метафизическая цель скандала – это утверждение истины, но истины с точки зрения скандалиста.

Сам скандал стремится стать препятствием для бесперебойного функционирования системы, западней для носителей нормы. Образцовым примером служит знаменитая пьеса «Мышеловка», текст в тексте в трагедии Шекспира «Гамлет».

Как истинная ловушка построена и комедия А.Грибоедова «Горе от ума», – пожалуй, первый скандальный текст русской литературы.

Герой комедии, Чацкий, ведет себя не по принятым правилам, за что общество навязывает ему репутацию безумца. Но она не только не опровергает обвинений героя, а наоборот, закрепляет за ним свободу произносить разоблачительные истины и интенсифицирует скандальность текста.

Рецепция пьесы в момент ее появления фактически оказалась запрограммированной автором и стала продолжением скандала, заключенного в интриге.

Представляется, что скандал можно рассматривать как своеобразную культурную матрицу, порождающую разные феномены. Так, моторная сила скандала, которой является сила моральной или эстетической правоты скандалиста, носит не просто разрушающий, но наказующий характер, что семиотически сближает скандал с публичной казнью.

Скандал несет идею смерти, эквивалентом которой становится моральное убийство, разрушение репутации, утрата позиции (например, «Свадьба Кречинского» Сухово-Кобылина, «Иванов» и «Леший» Чехова,

многочисленные примеры скандальных сцен из произведений Достоевского).

Как пишет В.Подорога, «скандал приводит к полному абсурду ценность человеческой встречи ...открывает отрицательную истину встречи... скандал есть тот предел, после которого невозможно общение»<sup>2</sup>, что также понимается как своеобразная смерть, сюжетный тупик.

Скандал разыгрывается как действие спонтанное и непредсказуемое и потому обычно понимается как внедрение хаоса в систему.

На самом деле скандал подчинен внутренней логике. Он нацелен на захват первенства, на присвоение иерархически высокого места и стимулируется легкостью средств и быстротой обретения желаемого (напомню заимствованный из греческого и утвердившийся в церковнославянском смысл слова «скандал» – «соблазн»). «Si votre main vous est un sujet de scandale, coupez-la...» («И если соблазняет тебя рука твоя, отсеки ее...») (Евангелие от Марка IX,42.).

Это просматривается в сюжетах авангардистских скандалов. Герои их, разрушая классику и модернизм, присваивают себе миссию носителей подлинного искусства. Приведу в пример фильм-манифест Дзиги Вертова, утверждавший новый способ изображения жизни в кино, который фактически исключал прежний. Глубоко символична финальная метафора картины: здание Большого театра, оплота классического искусства, раскалывается надвое.

Скандал содержит в себе и зародыш противоборства, дуэли, правда, принципиально отличаясь от последней.

Дуэль, будучи строго ритуализирована, получила тем самым свое культурное оправдание. Тогда как скандал, соблюдая лишь одно условие – публичность атаки, сохраняет за собой право использовать любые средства и остается вне системы как возможность ее периодического раскачивания.

Характерный для скандала метод поношения, активизирующий заложенный в слове смысл позора и стыда, стремится создать в глазах общества образ посрамленного нравственно нечистым, потерявшим лицо, этически и эстетически безобразным.

К тому же стилистика скандала, диктующая истерическое поведение, избыточную жестикуляцию, импульсивную речь, фактически выводит событие за пределы системы принятых в обществе приличий.

В этом смысле скандал соотносится с категорией уродливого. В свою очередь, и сам феномен уродства как публичное, шокирующее отступление от нормы воспринимается в качестве явления скандального.

Скандал в культуре – это всегда кульминация. Ему свойственна максимальная экспрессивность выражения и максимально обостренная конфликтность.

Драматургический накал, при условии сжатости времени, исключает в скандале развернутость аргументации и убедительностью наделяет наглядность, к которой можно отнести эксцентрическую речь, жестикуляцию, поведение и костюм, т.е. скандал редуцирует вербальное в пользу возрастающей визуальности. Все это превращает скандал в настоящее зрелище и сообщает ему свойства театральности.

Скандал не разворачивается, а разыгрывается перед публикой, которая обретает в нем активный статус свидетеля, судьи или жертвы. В силу своей исключительной сценичности скандал часто оказывается одним из механизмов драматической интриги.

В истории культуры и литературы можно вычленить как минимум три типа скандального действия: скандал как техника построения художественного текста и столкновения репрезентируемых идей (например, в романах Достоевского); скандал как стратегия творческого поведения (например, книгоиздательская, выставочная, театральная деятельность участников авангардного движения); скандал как форма межлитературного общения (например, писательские ссоры и критические распри).

Во всех этих случаях скандал придает явлению определенный художественный статус.

В первом случае, хотя речь уже идет о литературном произведении, именно скандал сообщает действию драматургичность, выводит его за пределы романной формы, делает его с точки зрения его богатых межжанровых возможностей «сверх-текстом» (не в силу ли этого Набоков называл Достоевского драматургом; напомним постановку романа «Преступление и наказания» режиссером К.Гинкасом как сцену поминок по Мармеладову).

Во втором случае имеет место отождествление биографии с художественным произведением, что особенно характерно для эпох романтизма и символизма, в третьем случае, – стилистика скандала, т.е. эксцентричность артистического поведения, всегда рассчитанного на публику, превращает окололитературные столкновения в подобие театрального зрелища, делает их основой для сюжетов книг, имеющих своего потребителя. Свидетельством тому служит немалое число сочинений о скандалах<sup>3</sup>, которые утверждают за живыми протагонистами статус литературных персонажей.

Таким образом, скандал вычленяет событие из потока повседневности и трансформирует его в самостоятельный текст. Поэтому любой скандал, участниками которого являются знаковые фигуры, может рассчитывать на автономное существование в категории художественной условности.

Как правило, скандал разыгрывается в узких темпоральных рамках. Время скандала – только настоящее. Драматизм скандала прямо пропорционален охвату аудитории и обратно пропорционален продолжительности во времени.

Скандал обладает взрывной, но непродолжительной динамикой. Растянутый во времени скандал банализируется, теряет свою сюрпризность, – главную свою энергетическую силу, – умирает. Он остается в культурной памяти как вещь в себе и никогда не выступает за пределы своей фактически замкнутой формы.



Предлагаемый вниманию читателей сборник – наша совместная попытка описать особенности функционирования скандала в разные эпохи преимущественно на материале русской культуры.

Когда возник скандал? Принято считать первым скандалом изгнание из рая. Но если опираться на легенды, сопутствующие ветхозаветной мифологии, то первый скандал в истории человечества связан с первой женщиной, Лилит<sup>4</sup>. Таким образом, можно сказать, что с появлением пары, прообраза социума, уже возникает скандал.

Скандал неизменно сопутствует человеческому социуму, он один из феноменов, фактически разделяющих людей и животный мир.

Культура как своего рода вторая реальность немедленно усваивает скандал как тип сюжета и поведения. Работы сборника показывают, что скандал присутствовал в культуре, начиная с мифологии и фольклора.

В них рассматривается феномен скандала последовательно в разных эпохах и художественных направлениях, от древнерусской литературы до литературы сегодняшнего дня.

Скандал существовал всегда, но в зависимости от общественных и культурных тенденций он функционировал в разных пропорциях и с разной степенью доминирования и активности.

В XVIII веке скандал явился одним из организующих элементов писательского быта (первым русским литературным скандалистом был Михайло Ломоносов).

В XIX веке романтизм создал моду на высокое скандальное поведение. В начале XX века в авангарде утвердилась тотальная установка на скандал. Но никогда еще не было такой общей ориентации на скандал в культуре, как в наши дни. Поэтому появление нашего сборника, мы надеемся, созвучно времени.

Нора Букс  
Сорбонна. Париж

### Примечания

- 1 Семиотика страха. Москва–Париж. 2005; Семиотика безумия. Москва–Париж, 2005.
- 2 В.Подорога. Мимезис. Материалы по аналитической антропологии литературы в двух томах. М., 2006. Т.1. С. 542.
- 3 См. например: А.Найман. Б.Б. и др. М., 2002.
- 4 «Сотворив Адама, который был одинок, Господь сказал: “Нехорошо быть человеку одному”» (Бытие 2: 18). «Затем он создал женщину для Адама, из земли, так же как и самого Адама, и назвал ее Лилит. Адам и Лилит стали немедленно ссориться. Лилит сказала: “Я не лягу снизу”. А он сказал: “Я не лягу под тобой, буду только сверху, так как тебе соответствует быть только в нижнем положении, ибо я превосхожу тебя”. Лилит ответила: “Мы равны, так как оба были созданы из земли”» (Алфавит Бен-Сиры 23 а–б).



## *Скандал – междисциплинарный хэппенинг*

Понятие «скандал» существует на стыке разных сфер – социологии, политики, психологии, лингвистики, литературоведения, – и в гуманитарной науке имеет свою долгую историю.

Трудно зафиксировать начало целостного и последовательного изучения «скандального феномена» как одного из фундаментальных свойств культуры, но в европейской традиции оно возникает в 1830–1840-х годах<sup>1</sup> в связи с двумя обстоятельствами:

- исследованием локальных, частных конфликтов в контексте культурных и политических войн,
- резким вторжением журналистики в историко-культурную реальность.

Обширная библиография, насчитывающая сотни работ на «скандальную» тему, приведена в книге опытного журналиста Роджера Вилкса – гигантском своде фактов трехсотлетней истории скандальных ситуаций разных масштабов и форм бытования. Их взаимовлияние, взаимообмен, типология тщательно проанализированы и документально подтверждены в этой «энциклопедии скандальной жизни»<sup>2</sup>. Один из ценных результатов титанического труда, «собрания пестрых, сенсационных и ошеломляющих фактов», – предъявление «параллельной жизни», рефлексии, философского осмысления конфликтных сюжетов, зачастую порождаемых авторами и участниками скандала в синхронном режиме. Иными словами – «философия скандала» не намного младше своего объекта, а его семиотическая природа такова, что сама провоцирует на немедленное порождение целого каскада самостоятельных теорий<sup>3</sup>.

К числу предшественников и учителей Вилкса, работающих в том же проблемном поле, можно отнести двоих: Майрик Лэнд («Искусство литературного скандала»)⁴ и Рольф Эббихаузен, Зихард Неккель («Анатомия политического скандала»)⁵. В этих исследованиях наиболее полно и выразительно, на наш взгляд, представлены две тенденции, два подхода к интерпретации случаев скандала, имеющих прописку в культуре и политике.

Один способ объяснения – «физиологический» – продолжает традиции русской и европейской «натуральной школы».

Другой – семиотический – опирается на методологические, дисциплинарные, идеологические, социальные аспекты, важные для французских структуралистов⁶.

Книга Майрика Лэнда в каком-то смысле – аналог составленного нами сборника, правда, посвящена она в основном европейской и американской литературе за исключением двух хрестоматийно известных «историй ненависти» и устойчивой неприязни русских писателей друг к другу (Достоевский и Тургенев, Тургенев и Гончаров). Идея книги проста: скандал рождается вместе с литературой и является ее неперменным спутником, чуть ли не базовой составляющей. Литература не существует вне скандала, так же как и для скандала литература является необходимой почвой и питательной средой.

Скандалы похожи, считает Лэнд. И если воспользоваться бахтинской концепцией «памяти жанра», то можно сказать, что скандал тоже обладает таким цепким мемориальным устройством, обрекающим его на возвращение и повторы в других условиях, в другом обличьи. Так, к примеру, двадцатилетняя кампания Аристофана против Еврипида реинкарнируется в тридцатилетней войне, которую вел критик Макс Бирбом (Beerbohm) против Киплинга.

Почему такое количество знаменитых писателей посвятило так много времени и энергии этим затяжным литературным баталиям? – бесхитростно спрашивает Лэнд. И столь же бесхитростно отвечает, обильно иллюстрируя свою гипотезу. В основе большинства литературных битв лежали следующие факторы: *зависть, ревность, гордость, личный антагонизм и серьезные литературные разногласия*.

*Зависть.* Уильям Мейкпис Теккерей получал жалкие гонорары и едва сводил концы с концами. Он с трудом переносил популярность Диккенса и буквально болел, когда до него доходил слух о новом читательском успехе соперника. Эта зависть отравила его жизнь и создала атмосферу, в

которой длительное взаимное отчуждение двух великих писателей-современников стало неизбежным<sup>7</sup>.

*Ревность.* Бернард Девото видел перед собой целую группу писателей, достигших популярности как среди критиков, так и в широких читательских кругах, в то время как беллетристические опыты самого Девото подвергались в рецензиях издевательствам и насмешкам. Однако Девото принялся поучать Эрнеста Хемингуэя, Джона Дос Пассоса, Уильяма Фолкнера, Томаса Вулфа и Синклера Льюиса, объясняя им, как следует писать романы. Большинство писателей проигнорировало его, но Льюис ответил, в результате чего разразилась одна из самых свирепых литературных баталий XX века.

*Гордость.* Молодой Эрнест Хемингуэй произвел неизгладимое впечатление на многих писателей, включая уже имевших в то время мировую известность. Многие были настолько благородны, что хвалили его произведения и даже прилагали серьезные усилия для того, чтобы проторить ему путь к более широкому признанию. Вместо того чтобы выразить благодарность за бескорыстную помощь, Хемингуэй решил доказать, что он проделал свой путь в одиночку, без чьей-либо поддержки. В конечном итоге он публично отрекся почти от всех крупных писателей, которые первыми признали его и провозгласили гением.

*Личный антагонизм.* Д. Г. Лоуренс довольно рано обнаружил некоторые непривлекательные свойства характера Джона Миддлтона Марри, но несмотря на повторяющиеся и зачастую ожесточенные ссоры их взаимоотношения длились семнадцать лет. Когда дело подошло к концу, Лоуренс заметил: «Мы принадлежим к разным мирам. Даже став бессмертными душами, мы будем обитать в разных Аидах».

*Серьезные литературные разногласия.* Генри Джеймс увидел в молодом Г. Дж. Уэллсе перспективного ученика, живого и энергичного писателя, который смог бы внести свой вклад в развитие романа нового типа. Затем, после того как Уэллс отдал в печать несколько грубых, торопливо написанных рукописей, публиковавшихся одна за другой, Джеймс сперва удивился, затем встревожился и наконец пришел в ярость. Когда он начал открыто критиковать своего ученика, молодой дерзкий Уэллс ответил резкими насмешками. Драматическое изменение во взаимоотношениях между этими двумя писателями послужило материалом для одного из памятных рассказов Генри Джеймса.

Литературными и журнальными полемиками филологи занимались всегда. Но в российской науке это направление стремительно «переформатировалось» в начале 1990-х годов. Слово «скандал» стало непременным атрибутом и спутником описания многих явлений социального и политического уклада. Одним из сильных факторов, стимулирующих возрастающую частотность этого понятия в научных и публицистических текстах 1990–2000-х годов, была общая медиатизация российской политической, социальной и культурной жизни. Сегодня тезис о превращении СМИ в «четвертую власть», в главный инструмент коммуникаций в стране стал общим местом. Информационные войны середины 1990-х, когда сразу после выборов 1996 года российские медиа-магнаты и политики рассорились и были сформированы основные медиа-группы, сыграли особую роль в конвертации медийных возможностей в политическое влияние и финансовый капитал. Не случайно пик скандалов, разоблачений, интриг приходится на 1999 и 2000 годы.

Литературоведение не остается в стороне. В эти годы появляется ряд работ, отвечающих моде и специфике момента, а также использующих зарубежный аналитический инструментарий и давний опыт работы со «скандальной темой» применительно к российским реалиям<sup>8</sup>.

В 2000 г. вышла книга О.А.Проскурина «Литературные скандалы пушкинской поры», составленная из нескольких статей, написанных в разное время. По признанию автора, в них неожиданно обнаружился единый сюжет, который удачно совпал с общей линией ожиданий. Это добротный, методологически традиционный историко-литературный труд с оригинальным углом зрения на материал, посвященный литературным спорам первой трети XIX века, бытовым и частично политическим конфликтам, неизбежно сопровождавшим эти дискуссии. Собственно о литературных полемиках в книге почти не говорится, зато обстоятельно рассказывается о подоплеке тех или иных явлений литературной жизни, отношений литераторов и журналистов с обществом и властью.

Показательно, что в ту пору эффектно подбирались «упаковки», заменявшие привычное на более соответствующее интеллектуальной моде и актуальности.

Как видим, тема скандала прочно укоренена в гуманитарных исследованиях, а ее «вспышки» и вторжение в сложившийся тематический баланс способны реально повлиять на интеллектуальную систему. Благодаря интернету сегодня данная тема получает мощные дополнительные преференции. Сетевые скандалы, активно развивающаяся блогосфера, войны блоггеров, медийное поле радикально меняют природу скандала,

литературного в том числе. Скандал становится «брендом», товаром, необходимой экономической стратегией продвижения продукта на рынок. Данный сборник, надеемся, намечает новые пути в изучении темы и по своему выполняет «запрос на скандал».

*Елена Пенская*

*Государственный университет–Высшая школа экономики.*

*Русский журнал. Москва*

### *Примечания*

1 *Grant James*. The Great Metropolis. Saunders&Otley. New York, 1837.

2 *Wilkes Roger*. Scandal: a scurrilous history of gossip: [1700–2000]. London: Atlantic, 2002.

3 I say «gossip», you say «public interest». Telegraph.co.uk. 2002.12. <http://www.telegraph.co.uk/arts/main.jhtml?xml=/arts/2002/12/08/bowil08.xml&Sheet=/arts/2002/12/08/bomain.html>

4 *Land Myrick*. The Fine Art of Literary Mayhem. Lexicos: San Francisco, 1983.

5 *Ebbinghausen Rolf; Neckel Sieghard*. Anatomie des Politischen Skandals. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.

6 Кстати, в книге немецких авторов подробно изложена и прокомментирована история изучения «скандала» в рамках структурной поэтики. Ни одна из упомянутых выше работ на русский язык не переводилась. Насколько нам известно, в российских трудах ссылки на них отсутствуют.

7 Стойкая взаимная неприязнь, подогреваемая обычно «группой поддержки», часто превращает «ненавистников» в скандалистов-профессионалов, большую часть своего существования подчинивших профессии – ведению войны (*Е.П.*)

8 *Миловидов В.А.* Поэтика литературного скандала Проблемы и методы исследования литературного текста: Сб. науч. тр. Тверь, 1997; *Миловидов В.А., Соловьева А.С.* Семiotика скандала <http://www.nsu.ru/education/virtual/cs10milovidov.pdf>; *Поченцов Г.* Теория скандала. М., 2007.

I

К теории скандала

Игорь Смирнов

(Констанц)

## Изнанка чуда

### 1.

Одно из следствий высокомерия, которое характеризует философию, ставящую себя над прочими дисциплинами в «споре факультетов», заключено в том, что она строго разделяет бытие и быт, сосредоточиваясь на первом и уничтожительно отзываясь о втором. Пренебрежение бытом тянется в истории умозрения от Платона до Хайдеггера. Только в той мере, в какой философ противопоставляет себя своей дискурсивной практике (впадая в апорию), обыденность обретает для него познавательную ценность и аргументативную весомость<sup>1</sup>. Таковы киники, опровергавшие сократовско-платоновские абстрактные построения жизнью на виду со всем ее шокирующим наблюдателей физиологизмом. Позднее быт станет предметом пристального рассмотрения у Монтеня, боровшегося со схоластическим сведением сущего к первопричине и показывавшего – вразрез с этим религиозным редукционизмом – пестроту и изменчивость сугубо человеческого опыта (включая сюда моду, этническое своеобразие обычаев, судебные казусы и многое подобное). Еще один скептик, Юм, обрисовал в «Диалоге о естественной религии» вещественную среду, которой окружает себя человек, в качестве главного источника, откуда берет начало антропоморфизация Бога-Творца. Созидаемый нами быт побуждает, по Юму, к ложным умозаключениям по аналогии, но вместе с тем являет собой исполненный значимости материал, от которого не вправе отвлекаться философствование. Возможно, самая сильная вспышка гносеологического интереса к быту случилась в постмодернизме, подвергшем острейшей критике традиционную метафизику и квалифицировавшем любое философское высказывание как

акт не более, чем игры понятиями, – референтно пустой, стало быть. В этой связи объяснимо, почему Эрвинг Гоффман постарался исчерпать философию общества обсуждением рамок, в которых повседневно действуют и которые то и дело перешагивают актеры, выступающие на социальной сцене<sup>2</sup> (тем самым в барочном мировом театре остались одни исполнители ролей, они же зрители – он потерял своего божественного режиссера). И точно так же ясно, на какую предпосылку опирался Мишель де Серто, когда хотел продемонстрировать триумф мелких тактических хитростей, к которым прибегают потребители в конsumerистском обществе, над стратегиями, которыми руководствуются государство и крупная индустрия<sup>3</sup>.

Итак, абсолютизация одного из полюсов в паре бытие/быт соответствует либо самоутверждению философии в качестве всезначимого рече-ведения, либо ее попыткам выработать собственное Другое (в кинической, скептической или постмодернистской редакциях). Спрашивается: нельзя ли избежать этого выбора и подняться на такой уровень обобщения, на котором частное и особое в обиходе людей не будут исключаться из философского поля зрения, а сама философия не будет подрываться с позиции, занятой субъектом в текущей посюсторонности? Разве быт и в самом деле непроходимо сегрегирован от бытия? Неужели человек и впрямь организует свой малый «жизненный мир» в полном отрыве от макрокосма? Sien не стирает Dasein, как то виделось Хайдеггеру. Бытие диалектически проникает собой быт. Уже в примордиальном обществе переходные ритуалы, маркировавшие сдвиги в социально-экзистенциальном положении индивида, изоморфны календарным обрядам, отмечавшим концы – начала природных циклов. Один из ярких примеров со-членения бытия и быта в историческом времени скандалы.

## 2.

Мне уже приходилось писать о скандалах, которые я попробовал связать с тем, как социокультура воображает себе свой генезис<sup>4</sup>. В мифе скандалы помещаются в исходный пункт развития био- и техносферы – каковы, например, изгнание Адама и Евы из Эдема и похищение огня Прометеем. Возмутительное действие, само собой разумеется, транс-грессивно. Будучи пересечением предустановленной границы, оно несет в себе начинательность, которая ведь может вступать в силу только по ту сторону того, что дано. Сказанного, однако, мало для концептуа-



лизации первоскандалов. Чтобы быть опознанным, начало-в-себе обязано стать началом-для-Другого. Попросту говоря, инициатива, нарушающая дифференциации, подлежит в мифе изменению или разоблачению (титан Прометей карается за кражу). Теперь определение скандала, как он явлен раннему сознанию, приближается к полноте: миф выводит ломающую норму акцию из заграничной области тайны на свет постижения, делает трансгрессию видимой, часто включая в рассказ ее свидетеля. Скандал всегда зрелищен или, по меньшей мере, наглядно представим. Наследуя мифу, зрелищные искусства формируют особо благоприятную обстановку для скандальных происшествий, предоставляют им место. Покушения на Линкольна и Столыпина были совершены в театре.

По ходу социокультурной истории генезис, изображавшийся в мифе, утрачивает свою абсолютность, становится вторичным и п-кратным, выступает в виде борьбы разных начал, вытеснения одного из них новым. Соответственно этому преобразуются значение и назначение скандала. Он оказывается реакцией на некое обытовленное, закрепленное в узусе начало (у скандалиста Диогена Синопского Прометей вызывает негодование не как вор-трикстер, а как тот, кто своим даром приучил людей к роскоши и изнеженности; возвращаясь к Линкольна и Столыпину, стоит напомнить, что оба убитых политика были победителями в гражданских войнах, репрезентантами утвердившегося порядка). Под углом зрения мифа скандал случается из-за прорыва бытийного в инобытийное (вкушение Адамом и Евой запретных плодов с древа познания) или в обратной направленности (передача Прометеем божественного огня людям). Первоскандалы, следовательно, тесно граничат с чудом. Они привносят сверхъестественность в *status naturalis* (при том, что естественное для человека состояние может оцениваться и как райское блаженство, и как жалкое отприродное прозябание). Неистовства же и непотребства, которые учиняет *homo historicus*, всецело посяют сторонни. Составляя всё постмифической культуры, история онтологизирует скандал, превращает его в свой инструмент, с помощью которого в быте вскрывается бытие.

Дезорганизация рутины, производимая индивидом, выходящим из себя, подразумевает, что он отрекается от самотождественности, достигнутой им в процессе сотрудничества с референтным коллективом, и овнешнивает свою бунтующе-экстатическую психику как то, что есть, что не замкнуто на себе, что не утаено, не обособлено от социального контекста<sup>5</sup>. Покидание роли оставляет человека без опосредований наедине с миром; как верно заметил о такой воле к бытию А. М. Пятигорский,

«...для не-философа скандал – это способ выразить себя философски, то есть предельно»<sup>6</sup>. Историзованный скандал сокрушает вообще любую конвенциональность, принятую в социокультуре, ставя *modus vivendi* выше, чем *modus operandi*, отдавая предпочтение соматике перед семантикой (то есть будучи отрицательно сигнификативным)<sup>7</sup>. Русские футуристы бросали вызов традиционной литературности среди прочего и тем, что в их выступлениях перед публикой в московском «Кафе поэтов» участвовал атлет, ломавший доски о голову («футурист жизни» В. Р. Гольцшмидт)<sup>8</sup>. Отменяя искусственность и иллюзорность, скандал соперничает с карнавалом, демаскирует его актеров, указывает на невозможность и несостоятельность архаических по истокам метаморфоз (ср. хотя бы обрисовку сорванного праздника в главе «Литературное утро» из «Бесов» Достоевского)<sup>9</sup>. Чем более *ordo artificialis* выдается в социокультуре за *ordo naturalis*, чем более, таким образом, церемониален быт, отбрасываемый почти в ритуальную архаику, тем менее общество, например, тоталитарное, готово мириться со скандальными аномалиями: накануне Большого террора Горький увидел в пьяном дебоширстве поэта Павла Васильева недопустимую политическую подоплеку. И наоборот: ослабление тотальной организованности общества сопровождается скандальными выходками, допускаемыми даже его высшим руководством (вроде хрущевского стукания по столу башмаком на сессии ООН).

Скандал, знаменующий собой вторжение бытия в застывший быт, а не черпающий свое содержание из потустороннего мира, противостоит чуду и профанирует магию. Не случайно в агиографических текстах сакральные персонажи, обладающие сверхъестественными способностями, в то же самое время имеют оборотную сторону: по отношению к секуляризованной действительности они подчас ведут себя скандально и «похабно». В византийском житии Аввы Симеона (середина VII в.) святой, ничтоже сумняшеся, заходит в женскую купальню (ибо его ум занят размышлениями о Боге) и не чурается общения с проститутками (которых он снабжает деньгами, с тем чтобы они, храня благодарную верность одному ему, отказывались от своего ремесла). Более того: на пути к обретению чудодейственного дара будущий святой может не только отчужденно взирать на мирские предрассудки, но и проходить через грехопадение, шокирующее публичное мнение, как о том свидетельствует житие Марии Египетской (VII в.), александрийской блудницы, которая убедила юношей на корабле взять ее с собой, обратившись к ним с бесстыдной речью. То же сочетание святости и скандальности характеризует древнерусскую агиографию и притом не только жития юродивых:

в рассказе о смерти Пафнутия Боровского (1477–1478) говорится, что этот преподобный в последние часы земной жизни порывает с правилами приличия, отказываясь принимать у себя в монастыре посланцев от сильных мира сего.

Скандал сопутствует чудотворению на правах его ближайшего антипода. Там, где нет чуда, его место заступает негативно сопряженный с ним скандал. Спиноза призвал не верить в сверхъестественное на том основании, что Природа, обожествленная им, не знает отклонений от своих законов, – публикация «Богословско-политического трактата» (1670), где была изложена эта идея, была негодующе встречена как церковью, так и в среде университетской профессуры. Демократическое государство, которое проповедовал в своем трактате Спиноза, воплотившись из умозрительной схемы в историческую реальность, расплачивается за свойственное ему сомнение в возможности чудес (низводимых до шарлатанства, преследуемого по закону) тем, что переживает день за днем множество скандалов, сотрясающих эту форму правления (допинговых, коррупционных, сексуальных, политических и т. д.). Чудо антидемократично, потому что оно вовсе не вписывается в общественный договор – во взаимное согласие, устанавливающееся в социуме между (властвующим) большинством и (подчиняющимся) меньшинством его членов. Маги, теурги и харизматики напрямую противоречат этому широкому консенсусу, коль скоро стремятся обнаружить наличие неких высших сил за его пределами (чудо настолько враждебно демократии, что она даже налагает запрет на слишком смелые эксперименты геной инженерии, в которых можно заподозрить следы метаморфической магии). Как никакой иной политический режим, демократия операциональна, опираясь на процедуру выборов, предполагая сменность правительства, используя манипулятивно-рекламные приемы убеждения при адресации к народным массам. Скандалы компенсируют бытийную неукорененность, онтодефицитарность демократической власти. Они демонстрируют присутствие по ту сторону социального контракта не высшей, как этого хотелось бы чудотворцам, а низшей (скатологической) или попросту естественно-человеческой действительности (если дело касается, например, внебрачных детей видных политиков). Если традиционное общественное устройство доказывает свою онтологичность, свою неустранимую натуральность, фундируя власть династически – кровным наследованием таковой, то демократия нуждается для достижения той же цели в скандалах, которые она охотно вбирает в себя и которые она во многих случаях нейтрализует,

нормализует себе на пользу. *Enfant terrible* немецкого молодежного бунта 1967–1968 годов, Уши Обермайер, была сразу и участницей скандально про- и ославленной Первой берлинской коммуны, и фотомоделю – одной из звезд медиального производства. Максимум либерализма демократия добивается, не столько легитимируя приватный быт (узакониваемый и помимо нее), сколько проявляя терпимость к скандалу, который поддерживает ее, как бы он ни беспокоил и ни колебал общественное мнение (впрочем, нетерпеливо ожидающее очередных «бездобразий»).

### 3.

В своей зрелищности, с одной стороны, и бытийности – с другой, скандал императивно телесен даже тогда, когда он представляет собой сугубо интеллектуально-дискурсивную провокацию, некую оскорбительную для рутинного сознания отвлеченную мысль (допустим, о том, что Россия выпала из мировой истории), он в итоге оборачивается к публике своей соматической стороной (за обозначение в «Первом философическом письме» Родины словом «*lascive*» Чаадаев был посажен под домашний арест и объявлен умственно больным). Трудно переоценить то значение, которое имели скандалы для выработки идеи авторства вообще (подразумевающего индивидуальную телесность, расположенную за текстом) и, в частности, для признания обществом права на духовную собственность наравне с правом на физическую (copyright утвердился в Западной Европе в течение XVIII в. в результате шумных судебных процессов, затеянных ущемленными сочинителями, и появления в печати агрессивных памфлетов, разоблачающих издательско-книготорговый произвол<sup>10</sup>).

Однако в большинстве своем скандалы телесны не только в конечных пунктах, но сплошь, с самого начала. Они выставляют на обозрение отраженное в тексте или само становящееся медиумом тело, которое подается как таковое, как то, что не принимает на себя ту или иную – ограничивающую его возможности – аскезу, каковая навязывается подданым культуры<sup>11</sup> как то, что сопротивляется биополитике, на каковой зиждется этатизм<sup>12</sup>. Скандально уже демонстрирование тела в его неприкрытости и естественных (особенно фекальных) отправлениях (что уголовно наказуемо в так называемом «цивилизованном обществе»). Еще более бестактна, непристойна и кощунственна человеческая плоть, когда она – в экстатическом порыве – подчеркнуто отрицает свою отграниченность от бестиальности (скажем, в содомии, но не только в ней)

и знаменует собой единство и неделимость биоса. Эта установка характеризует ряд сенсационных перформансов, проведенных «московскими акционистами» в 1990-х годах (так, голый Олег Кулик изображал собаку, кусая посетителей цюрихской выставки (1995), на которой экспонировались живописные примитивы Пироманашвили; гибридный устроитель этого представления был отправлен в полицейский участок<sup>13</sup>). «Московский акционизм» (к которому, кроме Кулика, были причастны Александр Бренер и Анатолий Осмоловский) исчерпал себя вместе с завершением революционного периода, начавшегося при распаде Советской империи<sup>14</sup>. Тогда как в условиях конституционно-демократических режимов скандалы составляют их устойчивый фон, то у революций и вообще нет другого содержания, кроме скандального – кроме попыток вывести на социально-сценические подмостки погранную бытийность тел: недоедающих, обложенных непомерными налогами, хозяйственно или инационально закрепощенных. Но проблема революционной скандализации истории выходит за рамки моих кратких заметок.

### Примечания

1 Аналогичным образом обстоит дело в научном дискурсе: когда русский формализм утратил свою теоретическую мощь, конституировавшую эту литературоведческую школу, он – в лице В. Б. Шкловского («Третья фабрика». Москва, 1926), Б. М. Эйхенбаума («Мой современник», Ленинград, 1929) и их учеников – выдвинул на передний исследовательский план литературный быт. Об этом повороте формализма к социологическому изучению внетекстового писательского общения см. подробно: *Hansen-Löve A. A. «Бытология» между фактами и функциями.* – *Revue des études slaves*. Tome cinquante-septième. Fascicule 1. В. М. Eichenbaum. Paris, 1985, pp. 91–103; *Ленченко Ян.* История и фикция в текстах В. Шкловского и Б. Эйхенбаума в 1920-е гг. Tartu, 2003, pp. 44 сл.; ср.: *Flaker Aleksandar.* Alltag (Byt) // *Glossarium der russischen Avantgarde*, hrsg. Von A. Flaker. Graz, Wien, 1989, pp. 104–117.

2 *Goffman Erving.* Frame Analysis. An Essay on the Organisation of Experience. New York e. a., 1974.

3 *Certeau Michel de.* L'invention du quotidien, 1. Arts de faire. Paris, 1980.

4 *Смирнов Игорь.* Homo homini philosophus... Санкт-Петербург, 1999. С. 211–228.

5 К такого рода взрывному поведению особенно склонны истерики, которые испытывают трудности с определением персональной идентичности, легко выпадают из взятого на себя социальных обязательств. О распространённости истерических скандалов в эпоху символизма см. подробно: *Schahadat Schamma.* Das Leben zur Kunst machen. Lebenskunst in Russland vom 16. bis zum 20. Jahrhundert, München, 2004, pp. 57 ff.

6 Неозаглавленный текст А. М. Пятигорского опубликован в: Новое литературное обозрение. 1996. № 21. С. 330–331.

7 Для Ю. М. Лотмана («Декабрист в повседневной жизни (Бытовое поведение как историко-психологическая категория)», 1975) стиль действий, который был релевантен в социокультуре начала XIX века, отличает «...высокая знаковость (картинность, театральность, литературность)...» (Лотман Ю. М. Избранные статьи. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин, 1992. С. 334). В принципе с этим положением не приходится спорить. Однако скандал романтического времени мог как раз выбиваться из литературно-театральной условности, как, например, тот, который осенью 1822 года устроил Катенин, защищая Каратыгина на представлении «Поликсены» Озерова, что повлекло за собой высылку поэта из Петербурга.

8 См. подробно: Крусанов А. В. Футуристическая революция 1917–1921. Книга 1, Москва, 2003. С. 312–315. Пастернак, критиковавший в «Охранной грамоте» Маяковского за этот союз, сам стал на старости лет эпатажным автором почти в манере раннего авангарда, опубликовав на Западе роман «Доктор Живаго». Сущность пастернаковского поступка состояла в том, что он присоединил дачного пленника тоталитарного режима к мировой жизни.

9 Антикарнавальность и антипраздничность скандалов в прозе Достоевского убедительно и глубоко разобраны в: Lachmann Renate. Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt am Main, 1990, pp. 254–279.

10 См. подробно: Bosse Heinrich. Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit, Paderborn e. a., 1981, pp. 104 ff.

11 О борьбе социокультуры с телом см. подробно: Foucault Michel. Histoire de la sexualité, I: La volonté de savoir, Paris, 1976.

12 Продолжая Мишеля Фуко, биорепрессивную сущность государственности пронизательно реконструировал Джорджо Агамбен – чит. по: Agamben Giorgio. Homo sacer. Due souveräne Macht und das nackte Leben (1995), übers. von H. Thüting. Frankfurt am Main, 2002.

13 К мотивам содомии в творчестве Кулика ср. альбом: Кулик Олег, Сорокин Владимир. В глубь России. Москва, 1994.

14 Историко-культурный анализ перформансов см. в: Drews-Sylla Gesine. Der Körper im russischen Post-Konzeptualismus. Konstanz, Tübingen, 2006 (Typoskript).

Вадим Руднев

Москва

## Метафизика скандала

Скандал (будь то скандальное поведение в быту или скандальная акция в культуре и искусстве) прежде всего характеризуется тем, что он является резким отклонением от нормы – нормального поведения (будь то в психологическом, бытовом, культурном или эстетическом смысле); о психологической норме см. – Руднев 2005. Эти смыслы обнаруживают ряд закономерностей скандала.

*Первое.* Скандал может относиться лишь к постмифологическому осмыслению действительности с линейным развертыванием времени и возможностью эксцесса.

*Второе.* Как следствие этого скандал возможен лишь при наличии тестирования реальности – внутри сообщества безумных людей скандал невозможен.

*Третье.* Скандал нарушает привычное энтропийное течение событий и подразумевает резкое повышение информации в социальной системе.

*Четвертое.* Вследствие этого скандал может и играет чрезвычайно важную роль в сюжете, будь то сюжет художественного произведения или сюжет в широком (например, журналистском) смысле.

Разберем каждую из этих функций.

Почему скандал невозможен при архаическом мифологическом понимании реальности? Прежде всего, потому, что при таком понимании, в сущности, нет места никакой реальности – событие и высказывание о событии сливаются в одно, язык и реальность не разграничиваются [Лосев, 1982, Руднев, 2000, 2001]. Норма и эксцесс в мифологической предкультуре не могут разделяться, так как для того, чтобы была возможна и норма, и отклонения от нее, нужно линейное развертывание событий, в мифологической же предреальности господствует только нор-

ма как циклическое повторение, в сущности, одних и тех же событий [Мелетинский, 1975, Лотман – Минц, 1982]. Структура мифологического «языка» – инкорпорирующий строй – также не позволяет отличить норму от отклонения от нее. Чтобы были возможны норма и эксцесс, необходим развитый номинативно-аккузативный синтаксис в смысле Ю. С. Степанова [Степанов, 1985]. В этом смысле невозможен архаический миф об Эдипе «Эдип убил отца и женился на своей матери» как это понимал Леви-Строс (см. главу «Структура мифа» в книге Леви-Строс, 1983) – архаический Эдип никого не убивал и ни на ком не женился, а если бы это и произошло, то в этом не было бы никакой скандальности, так как инцест и убийство отца в архаической системе ценностей – обычное дело, входят в норму (например, ритуальное убийство царя, как оно понимается Дж. Фрезером в «Золотой ветви» [Фрезер, 1985], вполне мифологический повторяющийся акт (подробно см. также – Руднев, 1991). (Следует при этом, конечно, разграничивать скандал и катастрофу. Сюжет Эдипа, как он изложен у Софокла, – одновременно скандал и катастрофа: для скандала характерна неприличность, для катастрофы – необратимость и катарсис (подробно о катастрофе см. – Руднев, 1996, поэтому катастрофа всегда лежит в развязке любой трагедии, а скандал не всегда.)

Почему для того, чтобы был возможен скандал, необходимо тестирование реальности? Известно, что отказ от реальности у психотиков равнозначен регрессии к мифологическому сознанию. Все особенности мифологического осмысления актуализируются в психотическом мышлении – отсутствие линейного времени, разграничения реальности и сознания, невозможность вразумительного высказывания на номинативно-аккузативном строе. Конечно, поведение шизофреника может быть объективно скандальным, если оно случается в среде нормальных людей, но оно не может быть субъективно скандальным, так как учинение скандала представляет собой нечто умышленное, сознательное, во всяком случае, если речь идет о бытовом скандале, а не о культурном, его участники сознают, что скандалят. У безумного же человека не может быть никаких умышленных установок и намерений, которые могли бы измеряться тем же масштабом, что и при нормальном поведении. В то же время нельзя не отметить, что скандальное поведение в любом смысле подразумевает некоторое значительное отклонение от нормы в психике его участников, но это отклонение должно сохранять тестирование реальности – в этом смысле самое надежное в плане создания



скандальной ситуации психическое расстройство – это психопатия. Последнее можно проиллюстрировать на материале скандальной поэтики карнавала у Бахтина.

В книге Бахтина о Рабле изображен, в сущности, бедлам. Можно сказать, что Бахтин сделал из эстетики веселый бедлам. Веселый – во всяком случае, именно в этой книге. Приведу только один пример. Самые важные сферы деятельности, показанные Бахтиным в романе Рабле, это, во-первых, гротескное обжорство и пьянство, во-вторых, гротескное выделение – образы мочи и кала – и наконец, в-третьих, гротескное совокупление.

Что такое был карнавал? Это когда народ жил обычной нормальной жизнью, серой и хмурой, и ему вдруг раз в год целую неделю разрешали вести себя как угодно – разнузданно, фамильярно, беспутно, безумно. Карнавальная площадь – это веселый бедлам. В сущности, мудрое Средневековье прививало раз в год народу шизофрению.

Что происходит при психических расстройствах? Прежде всего, регрессия к архаическим стадиям психосексуального развития. А именно оральной, анальной и фаллической. Именно эти три стадии подчеркивает Бахтин в романе Рабле – оральную (обжорство и пьянство), анальную (выделения кала и мочи) и фаллическую (гротескные образы совокупления).

При этом Бахтин на каждом шагу употребляет слово «амбивалентный» – все у него амбивалентно: смерть чревата рождением, голова превращается в зад, в аду веселятся, шут становится королем и так далее. Неизвестно, читал ли Бахтин Блейлера (Фрейда наверняка читал), а ведь амбивалентность – это главное, что определяет шизофренический схизис. В одном месте, говоря о ситуации рождения Пантагрюэля, Бахтин прямо говорит о схизисе. Дело в том, что Пантагрюэль родился уже таким огромным, что поневоле своими родами убил свою мать. И вот Гаргантюа то ревет быком, вспомнив об умершей жене, то начинает радоваться и ликовать, вспомнив о родившемся сыне, то делает и то и другое одновременно. Это очень напоминает хрестоматийный пример из «Руководства» Блейлера, когда он говорит о схизисе у женщины, которая убила своего ребенка. Глаза этой женщины плачут, потому что это был ее ребенок, а рот смеется, потому что это был ребенок от нелюбимого мужа [Блейлер, 1993].

Почему скандал резко повышает количество информации в системе? В силу своей непредсказуемости (ср. такое понимание скандальности в

романах Достоевского [Лотман, 1973]). Напомним, что обычное рутинное течение времени – это накопление энтропии [Рейхенбах, 1960]. Любой эксцесс, любая бифуркация резко повышают количество информативности системы (эта пригожинская формулировка применительно к историческим закономерностям дана в последней книге Ю. М. Лотмана «Культура и взрыв» [Лотман, 1993]). В этом плане скандальное родственно карнавальному в бахтинском понимании этого слова [Бахтин, 1965] – недаром это понимание было, прежде всего, выработано Бахтиным на материале самого «скандального» русского писателя – Ф. М. Достоевского [Бахтин, 1963].

Информативность скандала служит причиной, по которой скандал является неотъемлемой частью сюжетного мышления и практически всегда присутствует при кульминации или развязке художественного произведения. (При этом неслучайно в неомифологическом художественном нарративе XX века, где имеет место частичный возврат к архаическому мышлению, сюжетная функция скандала утрачивается, так как в мифе при отсутствии понятия реальности и, стало быть, также и в психозе не происходит ничего неожиданного – недаром превращение героя в насекомое у Кафки совершенно не удивляет, а лишь озабочивает его, так как мы имеем дело с неомифологической и тем самым психотической художественной реальностью; это относится ко всему корпусу модернистских текстов.) Главное в любом сюжете – смена знаков модальных операторов – наиболее сильно при этом выражен эпистемический оператор: неизвестное становится известным (подробно типологию модальной нарратологии см. в книгах [Руднев, 1996, 2000]). Так, в постмифологическом варианте мифа об Эдипе скандальность имеет место только тогда, когда участники сюжета узнают о том, что Эдип спал со своей матерью и убил своего отца. Так же и в психоаналитическом Эдипе важна не сама Эдипова ситуация, а ее вскрытие после вытеснения – отсюда и катартическое действие психоанализа, которое сравнимо со скандалом (недаром и сам феномен психоанализа был на первых порах культурным скандалом во всех четырех смыслах, выделенных выше).

Сохраняя реальность и повышая информативность в социальной системе, скандал тем самым повышает ее семиотичность. Вернее будет сказать, что скандал акцентирует, искажает рутинную бытовую, нормальную семиотичность, для которой характерны баланс и гармония между

планом выражения и планом содержания, означаемым и означающим. Скандал резко акцентирует означающее. Последняя особенность характерна для психопатологического поведения [Лакан, 1997]. Заострение семиотики в ту или иную сторону, как было нами показано в главе «О сущности безумия» книги [Руднев, 2005], – характерная черта невротиков и психопатий. Таким образом, скандальное поведение – это психопатическое поведение по преимуществу. В чем же проявляется это заострение семиотики при скандале? Говоря коротко, можно отметить, что в скандале происходит вторичная семиотизация (в частности, символизация или индексализация) вещей. Например, когда Гай Калигула ввел своего коня на заседание сената, то скандальность этого происшествия, сконцентрированная на фигуре коня, заключалась в том, что, возможно, он этим хотел сказать сенаторам: «Вы все – животные». Фаллическая эксгибиционистичность фигуры коня также фундировала латентную непристойность этой сцены – Калигула как будто демонстрировал сенату свои гениталии (ср. непристойный скандальный жест демонстрирования указательного пальца или кулака в качестве эквивалента высказывания «Хуй вам!»). Согласно психоаналитическим воззрениям эксгибиционизм – защита против кастрации [Фенихель, 2004]. Эксгибиционист своим жестом как будто хочет подтвердить мнение о том, что у него действительно есть то, чего его враги справедливо боятся. «Я не кастрируемый, а кастрирующий», – утверждает своим жестом эксгибиционист. Здесь можно высказать предположение, что с психоаналитической точки зрения феномен скандала в принципе носит защитный характер. Скандалит тот, кто боится, что его кастрируют, и с тем, чтобы этого не произошло. Он проецирует вовне свой кастрационный комплекс.

Другой пример символического предмета, находящегося в центре скандальной ситуации, – пачка денег, которую бросает в камин Настасья Филипповна в соответствующей сцене скандала в романе «Идиот». Горящая пачка денег – отрицание символа агрессивных сексуальных побуждений по отношению к героине со стороны остальных персонажей – Гани, который продается за деньги, Рогожина, который, наоборот, хочет ее купить, и князя Мышкина, который действует бескорыстно, – но и в его случае деньги (полученное неожиданно наследство) играют большую роль. Анально-садистский характер денег и богатства (впервые показанный Фрейдом в статье «Характер и анальная эротика» [Фрейд, 1991]), купля/продажа сексуальности, оскорбительная для героини, элиминируется (отрицается в психоаналитическом смысле) жестом символического

уничтожения денег в огне. Одновременно происходит тестирование характера Гани Иволгина: что победит в нем – анальная страсть к деньгам или нарциссическая гордость. Герой падает в обморок, что в психоаналитическом смысле равносильно отказу от реальности, не случайно именно в этом момент скандал идет на спад и угасает.

Итак, психопатичность, агрессивность, защитная противокастрационная амбициозность – вот основные психопатологические характеристики скандала. Но психопатии бывают разные, их много, столько же, сколько человеческих характеров. Какие же именно психопаты, какие характерологически, конституционально акцентуированные личности подходят больше всего на роль идеальных скандалистов?

В каком-то смысле можно сказать, что человеческие характеры образуют систему. Они образуют ее в некоем ментальном пространстве теоретического универсума. Прежде всего, система шести выделяемых нами характеров (см. также [Бурно, 1990, 2005; Волков, 2000; Руднев, 2002]) складывается из трех бинарных оппозиций, то есть двойных противопоставлений:

1. Циклоиды – шизоиды.
2. Истерики – ананкасты (обсессивно-компульсивные).
3. Эпилептоиды – психастеники.

Левая часть каждой оппозиции характеризуется импульсивностью, правая часть – рациональностью. Действительно, циклоиды, истерики и эпилептоиды – это характеры импульса, а шизоиды, ананкасты и психастеники – это характеры рациональности. Этому соответствует второй признак. Левая часть оппозиций может быть охарактеризована как характеры Id, правая часть – как характеры Superego. Что это значит? Ид, или Оно, с одной стороны, и Суперэго, или СверхъЯ, с другой стороны, – это части бессознательного, впервые выделенные Фрейдом в работе «Я и Оно» [Фрейд, 1990]. Под «Оно» Фрейдом подразумевалась та часть бессознательного, которая заведует (как правило, низменными) влечениями. Под Суперэго Фрейд обозначил ту часть бессознательного, которая заведует возвышающимися над Эго правилами и законами. Ясно, что характеры импульса – это Id-характеры, а характеры рациональности суть Суперэго-характеры. Третий признак – это противопоставление природных характеров культурным характерам. Ясно, что природные характеры – это характеры импульса и Id, а культурные характеры суть характеры рациональности и Суперэго.

Четвертый признак составляет противопоставление левой части оппозиции, локализованной в правом полушарии человеческого мозга, куда традиционно помещают импульсы, и правой части, локализованной в левом доминантном полушарии головного мозга, куда традиционно помещают рациональность.

Итак, на одной стороне импульсивность, аффекты, влечения, природа, правое субдоминантное полушарие, на другой – рациональность, законы, культура, левое доминантное полушарие. Обобщая, можно сказать, что характеры левого столбца – это континуальные характеры, а характеры правого столбца – это дискретные характеры.

Ясно, что наиболее скандальными будут характеры левого столбца, то есть импульсивные правополушарные Ид-характеры. Наличие развитого и сурового Суперэго, как у компульсивных людей, шизоидов и депрессивного варианта циклоидов, будет препятствовать скандальности. Итак, скандалисты – это прежде всего истерики циклоиды-гипоманиаки и эпилептоиды, а также те мозаичные сложные характеры, куда гипоманиакальность, истеричность (истероидность) и эпилептоидность (эпитимность) будут входить на правах значимых радикалов.

Наиболее важными будут используемые при этом механизмы защиты.

На первый взгляд, наиболее сильным скандалистом должен быть истерик – ср. выражение «закатывать истерику». И действительно, демонстративность как наиболее бросающееся в глаза свойство этого характера позволяет ему как будто справиться с таким заданием наиболее успешно. Да скандал и напоминает больше всего поведение больного истерией, который хаотически бежит (истерическая fuga), истошно кричит, провоцирует окружающих, резко аляповато жестикулирует, в общем, если воспользоваться термином Э. Кречмера, устраивает «двигательную бурю» [Кречмер, 1996].

Но важнее всего не поверхностные свойства характера, а его глубинные свойства, как было уже сказано, механизмы защиты. Основным механизмом защиты истерика – вытеснение. То есть истерик не ведает, что творит, и быстро забывает о проделанном. В этом смысле истерик готов на скандал-импровизацию, но не готов к запланированному обдуманному скандалу.

Второй безусловный кандидат в скандалисты – эпилептоид. Грубое агрессивное поведение, механизм защиты – проекция, то есть вынесение своих внутренних проблем наружу, по принципу «сам дурак», – все это позволяет эпилептоиду устроить шумный, грубый, но примитивный скандал. Вроде поведения Дикого в «Грозе» А. Н. Островского. Но для

того чтобы скандал приобрел повышенную информативность, некоторую сверхзначимость, эпилептоиду не хватает тонкости. Если скрестить эпилептоида с истериком, то зрелище может получиться гораздо более грандиозным. Такое скрещение вполне возможно, более того, оно реально существует в так называемом эпилептическом мозаичном характере. Недаром идеальным изобразителем скандалов в мировой литературе по праву считается Достоевский, в характере которого сочетались истерические и эпилептические черты [Фрейд, 1995, Шува-лов, 2005]. Истерическое начало придает скандальности сцен в произведениях Достоевского остроту, эпилептическое начало придает им необходимую для скандала агрессивность, а шизоидный радикал, третий радикал, который несомненно присутствует в характере великого русского писателя-мыслителя, придает скандалам в его романах глубину и философскую значительность.

Скандал представляет собой целостную языковую игру или речевой жанр независимо от того, исполнен ли он действительно в речевом поведении или за пределами речи. Во всяком случае, говоря словами Лакана [Лакан, 1995], скандал представляет собой полную речь в противоположность нормальной пустой речи или «болтовне, толкам», в терминологии Хайдеггера [Хайдеггер, 1997]. Скандал в принципе метафизичен. Он предназначен для того, чтобы, будучи сгустком информации, открыть истину толпе, скопившейся вокруг скандалящего. В этом похожесть и отличие скандала от частной ссоры. В ссоре тоже проговаривается истина, но она дана не всенародно, а исключительно камерно. Когда ссора происходит при большом стечении людей, она автоматически превращается в скандал. Но любая ли ссора обладает чертами повышенной информативности и истинности? Если две бабки скандалят на улице на потеху зевак по поводу выкипевшего супа, то эта языковая игра имеет лишь поверхностные признаки скандала, – и именно потому, что здесь не проговариваются большие истины. Скандал всегда должен как-то изменять социальное сознание его участников и зрителей. Эта противопоставленность скандального поведения психологической и социальной норме ставит проблему соотношения скандального и безумного. Как впервые показал Отто Ранк [Ранк, 2004], а за ним Фуко [Фуко, 1997] и как подробно показано нами в работах [Руднев, 2005, 2005а], безумие и истина тесно связаны между собой.

С истиной, – писал Ранк, – жить невозможно. Для жизни человеку нужны иллюзии, не только внешние иллюзии, такие как искусство,

религия, философия наука и любовь, но внутренние иллюзии, которые обуславливают внешние. Чем больше человек может принимать реальность за истину, видимость за сущность, тем он более стабилен, приспособлен и счастлив. В тот момент, когда мы начинаем искать истину, мы разрушаем реальность и наши с ней отношения.

<...>

Из сформулированной мной концепции вырастает парадоксальное, но более глубокое понимание сути невроза. Если человек тем более нормален, чем более он способен принимать видимость реальности за истину, то есть чем более успешно он может вытеснять, смещать, отрицать, рационализировать, драматизировать и обманывать себя и других, отсюда следует, что страдание невротика причиняет не болезненная реальность, а болезненная истина, которая уже затем делает невыносимой реальность [Ранк, 2004: 274–275].

Но безумие не всегда скандально. Полное параноидное безумие пребывает в замкнутом мифологическом асемиотическом времени [Руднев, 2005], поэтому оно, говоря словами Фуко, «не может удержать истину». Истина всегда является событием, но при безумии она может быть событием только для самого безумца. Для того чтобы передать безумную истину людям, она должна обратиться в формы скандала, то есть, как это ни парадоксально, стать более приемлемой социально. Например, безумные теории Марра, Бахтина, Даниила Андреева, Льва Гумилева могли быть приняты, лишь будучи облечены в форму скандальноподобного научного нарратива. Конечно, подобный нарратив становился авангардным, но авангард и скандал это почти одно и то же. В одном и другом случае перед нами поведение с акцентуированной прагматикой [Шапир, 1990].

Художественный и – шире – культурный авангард всегда скандален и всегда связан с изречением новой неведомой доселе истины. Когда Сальвадор Дали появлялся перед публикой голым, он этим подчеркивал обнаженность истины в противоположность обыденной лжи, мирно прикрытой одеждой, функция которой, как остроумно заметил Витгенштейн, в том, чтобы не подчеркивать форму тела, но чтобы скрывать ее [Витгенштейн, 1958].

В скандальном фильме Бунюэля «Золотой век» связь обыденного с ложью и скандального с истиной обнаруживается в нескольких местах сюжета. Первая сцена – герой приходит в дом своей возлюбленной на прием и ее мать случайно проливает ему вино на костюм, в ответ на что

герой, взбешенный, дает ей пощечину, после чего его выдворяют из дома. Здесь условной светской лживости поведения (если бы герой сказал «Ах, ничего-ничего, какие пустяки!») противопоставляется скандальная истинность агрессивной искренности. Другая сцена – отец в саду готовит ружье к охоте, а его маленький сынишка, расшалившись, выбивает из его рук патронташ и бежит по полю. Взбешенный отец подстреливает из ружья мальчика. Здесь так же, как в первом эпизоде, агрессивность не маскируется героем, а наоборот, педалируется во всей своей ужасной истинности.

Сюрреалистическая скандальность футуристов и обэриутов связана с таким феноменом, как абсурд. Абсурдность социального действия деавтоматизирует и скандализует социальное окружение. В этом близость культурного авангарда первой половины XX века такому авангардному направлению в религии, как дзэн-буддизм, когда наставник, чтобы деавтоматизировать, пробудить сознание адепта, вместо ответа на заданный учеником метафизический вопрос больно прищемляет ему руку дверью, или просто бьет его палкой по голове, или призывает убить Будду.

Скандальность как деавтоматизация близка еще одному необычному эзотерическому направлению в культуре XX века – учению Георгия Ивановича Гурджиева. Здесь постулируется, что человек – это спящая машина, которую надо разбудить (наиболее полное систематическое изложение учения Гурджиева см. [Успенский, 2003, 2004]). Для этого Гурджиев использовал различные техники деавтоматизации. В частности, специально ставил учеников в неловкое положение, провоцировал скандальную или потенциально скандальную ситуацию, чтобы повысить информативность их поведения, тем самым пробуждая их сознание, превращая их из машины в человека. Так, один из ближайших учеников Гурджиева композитор Т. де Гартман рассказывает:

Однажды утром, когда я проходил через центр Ессентуков, я заметил объявление, рекламирующее особый вечер в Социальном клубе, и у меня возникло желание посидеть спокойно в углу и понаблюдать, как танцуют люди. Позднее, в тот же день, когда я прогуливался с г-ном Гурджиевым и доктором С., я как бы невзначай заговорил об этом.

«Доктор, Вы слышите? Он приглашает Вас в клуб сегодня вечером. Ну как? Вы приглашаете нас на ужин? Пойдемте-ка, доктор. Спасибо Вам за Ваше приглашение!»



Дело было плохо. Ужин во время инфляции стоил колоссальную сумму, а у меня уже больше не было никаких денег, поступающих ежемесячно. Но для меня не оставалось ничего другого, как продолжать этот план, потому что у меня не хватило мужества сказать «нет». В этот вечер я захватил с собой 500 рублей (в прежнее время ужин в лучшем ресторане обошелся бы не более двух с половиной рублей) и отправился в этот Клуб. Он был почти пуст, танцев не было, был открыт только один ресторан. И вот мои муки начались. Г-н Гурджиев играл со мной, как будто я был мальчишкой, которого он хотел проучить. «Ну-с, доктор, поскольку он нас угощает, приступим; было бы неплохо начать с водки и закусок. Затем...» И так далее, и так далее. Я ярко помню по сей день те апельсины, которые он заказал, потому что мне тогда уже стало ясно, что моих 500 рублей никак не хватит, чтобы расплатиться. Я не нашел в себе мужества сказать г-ну Гурджиеву, что у меня не хватает денег, и попросить его одолжить мне необходимую сумму до возвращения домой. Каким образом мне выпутаться из этой ситуации? Это было мучительно. Наконец я решил дать на чай официанту и послать его к жене за деньгами. Она перепугалась, когда незнакомый человек постучался в нашу дверь ночью, но в конце концов деньги были доставлены, и я за все расплатился. Счет составил около тысячи рублей – сумму, достаточную для того, чтобы мы могли прожить полмесяца.

На следующее утро г-н Гурджиев пришел к нам и вернул мне деньги, которые я потратил в тот вечер. Это был еще один чрезвычайно мучительный момент, не с обычной точки зрения, но потому, что я осознал, что я не умел вести себя, как подобает взрослому человеку. Г-н Гурджиев несколько раз говорил мне об этом, но только сейчас я поверил этому. В то утро г-н Гурджиев вовсе не был таким, каким он был в предшествующий вечер; не было никаких упреков, никаких подшучиваний. Все, что он сказал, заключалось в том, что все происшедшее было сделано ради меня [Гартман, 2003: 40–41].

Сравнивая гурджиевскую характерологию со стандартной типологией характеров современной психологии в нашей книге [Руднев 2006], мы пришли к выводу, что гурджиевский человек-машина больше всего напоминает обсессивно-компульсивный характер – боязливого, педантичного, скупого человека, менее всего способного на скандал, то есть на то, чтобы быть социально и психологически живым. В качестве примера в книге приводится Алексей Александрович Каренин. В этом смысле скан-

дальность ситуации героини толстовского романа (сцена в театре, например, как ее кульминация) с гурджиевских позиций показывает, что Анна Каренина является живым человеком по сравнению со своим мужем (с позиций самого Толстого все значительно сложнее). Вообще любовь, страсть, секс сродни скандальному деавтоматизированному поведению. Секс можно рассматривать как прообраз скандала. Неслучайно самое скандальное в психоанализе было то, что он вынес на повестку дня открытое рассмотрение сексуальных проблем; то есть то, что должно быть скрыто, было вынесено им наружу, на всеобщее обозрение и обсуждение, а это и есть скандал.

С этой точки зрения в заключение нашего краткого очерка метафизики скандала выдвинем гипотезу о психоаналитическом прообразе скандального в человеческой жизни и культуре. Классический психоанализ считал прообразом многих тяжелых неврозов так называемую «первосцену», то есть ситуацию, когда маленький ребенок подсматривает за интимными отношениями родителей (наиболее полно «первосцена» рассмотрена в работе Фрейда «Из истории одного детского невроза», известной больше как история Человека-Волка [Фрейд, 1998]; см. также исчерпывающее руководство по психоанализу неврозов [Фенихель, 2004]). Так вот в первосцене и фиксации на ней, по нашему мнению, заложено зерно скандальности – здесь тайное становится явным, скрытое, подавленное раскрывается. И тот факт, что ребенок интерпретирует интимные отношения родителей как агрессивное поведение отца по отношению к матери, как раз отправляет к скандалу. При этом нельзя сказать, что инфантильное понимание сексуального акта является ошибочным. Наоборот, оно приближается к истинному глубинному толкованию психоанализом сексуальности (см. например, сравнительно недавнюю книгу [Кернберг, 2004]). Говоря обобщенно, первоаналогом скандала, таким образом, является Эдипов комплекс, служащий, как известно, концептуальным ядром психоанализа и в этом плане наиболее важным, определяющим этапом в будущей жизни взрослого человека.

## Литература

- Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963.
- Бахтин М. М. Франсуа Рабле и народная смеховая культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965.
- Блейлер Э. Руководство по психиатрии. М., 1993.
- Бурно М. Е. Трудный характер и пьянство. Киев, 1990.
- Бурно М. Е. О характерах людей. М., 2005.
- Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. М., 1958.
- Волков П. В. Многообразие человеческих миров. М., 2000.
- Гартман Т. де Книга о господине Гурджиеве. СПб., 2003.
- Кернберг О. Отношения любви. М., 2004.
- Кречмер Э. Об истерии. М., 1996.
- Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. М., 1995.
- Леви-Строс К. Структурная антропология. М., 1983.
- Лосев А. Ф. О пропозициональных функциях древнейших лексических структур // Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф: Труды по языкознанию. М., 1982.
- Лотман Ю. М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю. М. Статьи по типологии культуры, вып. 2. Тарту, 1973.
- Лотман Ю. М. Культура и взрыв. М., 1993.
- Лотман Ю. М. – Минц З. Г. Литература и мифология // Труды по знаковым системам, вып. 13. Тарту. 1982.
- Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1975.
- Ранк О. Травма рождения. М., 2004.
- Рейхенбах О. Направление времени. М., 1960.
- Руднев В. Морфология реальности: Исследование по «философии текста». М., 1996.
- Руднев В. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. II. М., 2000.
- Руднев В. Характеры и расстройства личности: Метапсихология и патография. М., 2002.
- Руднев В. Диалог с безумием. М., 2005.
- Руднев В. Истина и безумие // Московский психотерапевтический журнал. № 1. 2005а.
- Руднев В. Истина, душевная болезнь и творчество // Московский психотерапевтический журнал. № 2. 2005б.
- Руднев В. Помни себя: Г. И. Гурджиев и современная психология. М., 2006 (в печати).
- Степанов Ю. С. В трехмерном пространстве языка. М., 1985.
- Успенский П. Д. В поисках чудесного. М., 2003.
- Успенский П. Д. Четвертый путь. М., 2004.
- Фенихель О. Психоаналитическая теория неврозов. М., 2004.
- Фрейд З. Характер и анальная эротика // Фрейд З. Психоаналитические этюды. Минск 1991.
- Фрейд З. Достоевский и отцеубийство // Фрейд З. Художник и фантазирование. М., 1995.

Фрейд З. Из истории одного детского невроза // Зигмунд Фрейд и Человек-Волк. М., 1998.

Фрэнк Дж. Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии. М., 1985.

Фуко М. История безумия в классическую эпоху. М., 1997.

Хайдеггер М. Бытие и время. М., 1997.

Шапир М. И. Что такое авангард? // Русская альтернативная поэтика. М., 1990.

Шувалов А. В. Безумные грани таланта: Энциклопедия патографий. М., 2005.

Мария Виролайнен

*Санкт-Петербург*

## Хоровое начало, принцип множественности и пафос соборности как основания «скандальных» сюжетов

Библейский сюжет человеческой истории начинается с нарушения запрета, и такова же завязка многих сказочных сюжетов. Чтобы сюжет состоялся, должно произойти нарушение нормы или, во всяком случае, нарушение стабильного состояния того участка мира, в котором сюжет развернется. Идеальный сюжет завершается восстановлением (или обновлением) нормы. Внутреннее развитие сюжета предполагает возникновение и разрешение конфликта.

На первый взгляд кажется, что скандал имеет самое непосредственное отношение к этим ключевым моментам сюжета. Конфликтный в самом своем основании, скандал возникает как нарушение нормы, которая восстанавливается, когда скандал наконец исчерпан. Скандал может быть возведен даже к такому архетипическому основанию мироздания, как взаимодействие хаоса и космоса, и описан как временное вторжение хаоса в зону космоса.

Но если всякий скандал является нарушением нормы, конфликтом и разгулом хаотических сил, то далеко не всякое проявление этих динамических оснований сюжета имеет скандальный характер. Архетипическое содержание скандала и его сюжетостроительная функция должны быть определены более частным, более конкретным образом, прежде всего – через разграничение конфликта и скандала.

Языковое чутье В. И. Даля продиктовало ему следующие определения скандала: «срам, стыд, позор; соблазн, поношение, непристойный случай, поступок». Сравним их с его же определениями ссоры, семантика которой, казалось бы, должна хотя бы частично пересекаться со сферой «скандальных» значений. О ссоре у Даля сказано: «свара, несогласие, раздор, по(пере)бранка, размолвка, вражда, козлы, нелады, разлад, неп-

риянь, розни, вздоры». Пересечение смысловых зон отсутствует, а сопоставление значений выявляет их принципиальное различие: у скандала есть посторонний наблюдатель, в глазах которого происходящее расценивается как стыд и срам, как позор (то есть срам, вынесенный на всеобщее обозрение), между тем как ни одно определение ссоры не предполагает присутствия этого внешнего наблюдателя, каждое характеризует лишь то, что происходит между непосредственными участниками, без вынесения «сора из избы».

Если перенести это принципиальное различие из области бытовой в область сюжетосложения, то разница между конфликтом и скандалом проступит сама собой. Скандал окажется частным случаем конфликта – конфликтом, развивающимся или хотя бы частично предъявляющимся в условиях публичности. А в терминах театральной реальности можно сказать, что для возникновения конфликта достаточно столкновения двух антагонистических сил, между тем как для возникновения скандала обязательно присутствие «хора» (в редуцированном виде – по крайней мере одного представителя хорового, «общественного» начала), который становится свидетелем, наблюдателем, выносящим оценку происходящему.

Этот момент публичности, разворачивания конфликта «на миру» как обязательного условия для того, чтобы он превратился в скандал, это непереносное соучастие «хора» заставляет обдумать соотношение скандала и архаической формы трагедии.

Рассуждая в ницшевских терминах о существе трагедии – «искусстве Диониса», Вячеслав Иванов писал: «Аполлон есть начало единства, <...> сущность его – монада, тогда как Дионис знаменует собою начало множественности (что и изображается в мифе как страдание бога страдающего, растерзанного)»; «Трагедия – мзнада, и действующее лицо ее в древнейшем действе единственно – мзнада»<sup>1</sup>.

Явление неприличное, позорное и низменное, скандал в то же время – дальний родственник высокого архаического дионисова действия, младший брат вакханалий, их отдаленный потомок, утративший первозданную мощь и сакральную природу, но все же сохранивший некоторые фамильные черты. Участник скандала теряет благопристойную наружность, «выходит из себя», словно бы преступая суверенные границы собственной личности, утрачивая ее цельное и в этом смысле «аполлоническое» единство. Скандал как безобразие – это и есть утрата образа, утрата цельности, без которой не может существовать образ. Это образ, окунувшийся в стихию хаотического и разрушенный ею, как некогда, в моменты вакхического экстаза, легко нарушалась цельность человеческого тела. Не слу-

чайно «вакханалия» – одно из типовых обозначений того коллективного поведения, которое носит ярко выраженный скандальный характер. Все проявления скандала – проявления в сниженном виде тех разрушительных начал, которые действуют в рамках дионисийства.

Уходя из-под знака Диониса под знак Аполлона, трагедия избавлялась от вакхических черт. Ее герой переставал быть «мэнадой», обретал самозначимую цельность, заключался в четкие контуры образа. Конфликт и его носители становились высокими, благородными – закрепляли за собой свойства, которые возможно сохранить только под покровительством Аполлона. Цельность героя требовала, чтобы он окончательно отделился и от хора, и от зрителей, избавился от причастности к «началу множественности».

Само собой понятно, что торжеством аполлонического принципа стала трагедия классицизма. Ее действие окончательно замкнулось за чертой рампы, участники конфликта остались наедине друг с другом. Наперсники, эти последние носители хорового начала трагедии, уже не выполняли той функции, которая могла бы придать конфликту «скандальный» характер. Они превратились в фигуры, слишком тесно связанные с центральными героями, в их alter ego, избавленное от перипетий страстного пути, в зеркало, напоминавшее герою, какими были его черты до того, как их замутила страсть. В диалоге с наперсником герой, как правило, общался с самим собой, а не с социумом. Надобность в таком общении отпала хотя бы потому, что герой классицизма представлял за «человека как такового». Мера обобщения была настолько высока, что появление хора рядом с подобным героем было бы уже избыточным.

Показательно, что в русском театре скандал проложил себе путь на сцену именно тогда, когда началась борьба с рампой и были предприняты попытки восстановления хорового начала. Именно тогда были созданы две великие немые сцены – одна трагическая, другая комическая, и обе несомненно имели скандальный характер. Речь, разумеется, идет о финалах «Бориса Годунова» и «Ревизора».

К моменту создания пушкинской трагедии сентименталистский пафос частного человека разрушил и классицистический образ «человека как такового», и большую эпическую форму, способную, как писал Херасков, трактовать исторические события, касающиеся до всего рода человеческого или хотя бы до целого государства. В 1828 году Пушкин восстановил такую форму в «Полтаве», в 1833-м – в «Медном всаднике», где зазвучала хоровая стихия множества голосов. Но прежде чем предпринять это в жанре поэмы, он опробовал решение близкой по своей природе задачи в

жанре трагедии. Каждый из героев «Бориса Годунова» представляет не более чем за самого себя и в этом смысле остается частным лицом. Ни одному из них, включая протагониста и антагониста, не отведено на драматическом полотне центрального места. Зато подробнейшим образом разработана множественная система зеркал, в которых отражаются все поступки центральных действующих лиц. И поданные крупным планом, и эпизодические персонажи бесконечно и разнообразно «судят и рядят» о том, что произошло и что происходит на исторической сцене, внутри которой сами они находятся. Так формируется пресловутое «мнение народное» – разумеется, не только мнение мужиков и баб, но также и бояр, служителей церкви, царствующих особ, юродивых и т. д. Ни один социальный слой не дан обобщенно: рядом с Пименом появляются Мисаил и Варлаам, рядом с Шуйским – Воротынский и т. д. Сколько героев – столько и точек зрения. Если чем и характеризуется сформированное таким образом хоровое начало, то своей исключительной нестройностью, резко отличающей его от античного хора, который «сознает себя одним лицом, говорит о себе в единственном лице»<sup>2</sup>. Только единожды и только во второй редакции трагедии эта нестройность преобразуется в единство – в единство заключительной немой сцены.

Целое же оказывается организованным как череда скандальных происшествий, каждое из которых происходит на глазах множества очевидцев и отдано им на суд. Обсуждается все, будь то прошлое или настоящее: и гибель царевича Димитрия, и очевидное лицемерие Годунова перед принятием царского венца, и обстоятельства гибели жениха Ксении, и причины пожаров и голода, и поступки Курбского, и действия Самозванца, и поведение патриарха... Всему есть свидетели и все становится предметом молвы. Выведенный на сцену нестройный и пестрый хор (он же – носитель истории) поглощает главных героев и превращает то, что было классическим конфликтным противостоянием, в «срам, стыд, позор; соблазн, поношение, непристойный случай, поступок».

У Годунова, собственно, нет антагониста как единственной противостоящей ему персоны. Не случайно он ни разу не встречается с Самозванцем. Нарушитель традиции и нормы, самочинно устанавливающий начало собственной династии, Годунов есть лицо, выступившее из хора, – хор и оказывается главным его антагонистом. В этом отношении Пушкин как раз воспроизводит древнейшую форму трагедии, которая заключалась в «противоположении хора богу или герою, выступившему на середину круга»<sup>3</sup>. И пушкинский хор неустанно судит каждый шаг Годунова, и все, что предстоит глазам хора, оказывается скандальным.



Создавая свою «романтическую трагедию», Пушкин думал о реформе театра и, набрасывая свои мысли по этому поводу, писал о том, что не может быть правдоподобия «в здании, разделенном на две части»<sup>4</sup>. Способа преодолеть разделение сцены и зрительного зала Пушкин не изобрел. Он преодолел другое – заданный классицистическим театром принцип дистанцированного созерцания, принцип прямой перспективы, открывающейся из зала на сцену и гарантирующей отчетливую расстановку конфликтующих фигур. Он произвел на сцене смешение точек зрения и голосов, представил историю как стихийное хоровое действие – и незамедлительно обнажилась скандальная основа того, что движет трагическими героями.

Борьба Гоголя с рампой была еще более активной. В эпитафии ко второй редакции «Ревизора» он прямо указывал зрителям, что глядя на сцену, они смотрятся в зеркало, стало быть, на сцене и в зале – одно и то же. Создавая «Развязку Ревизора» он вывернул наизнанку прием «театра в театре», написав «пьесу вокруг пьесы». Если «театр в театре» углубляет сценическую перспективу, вписывает одну раму в глубь другой, то «пьеса вокруг пьесы» ломает перспективу как таковую, втягивает зрителей непосредственно в действие. Не случайно события «Развязки Ревизора» разыгрываются за пределами зрительного зала, на выходе из него. Объединение актеров и зрителей происходит за счет того, что зрители становятся персонажами. Так реализуется принцип хора, а вместе с ним предъясняется скандальная реакция публики на пьесу.

Что же касается скандала внутри самой пьесы, то он разражается именно в тот момент, когда каждому из героев оказывается предъявлен сторонний взгляд на него, не совпадающий с собственным его представлением. Это происходит в финале, в момент чтения письма Хлестакова к Тряпичкину. Подчеркнем: в момент публичного чтения, в момент удвоенной публичности, когда персонажи на сцене становятся второй публикой, которая вместе со зрителями слушает откровения Ивана Александровича.

Пока события развивались сами по себе, без предъяснения этого стороннего взгляда, происходящее было смешно, нелепо, гротескно – но не скандально. Нужно было, чтобы Хлестаков вышел из круга прямых участников и обнаружил себя в позиции наблюдателя, свидетеля, очевидца, нужно было, чтобы и все остальные оказались собранными вместе как слушатели и свидетели – и лишь тогда каждый по очереди понимает, что случился грандиозный скандал.

Но важнее другое. По мере чтения письма каждый из представителей «сборного города» в тот момент, когда речь заходит о нем, поочередно

становится в резко обособленную позицию, выступает из слушающего «хора», а затем снова примыкает к нему. Каждому в этой сцене дано появляться сразу в двух ипостасях: и индивидуальной, и хоровой.

Комедиограф Гоголь всерьез рассчитывал, что его пьеса должна завершиться тем, чем завершалась древняя трагедия, то есть катарсисом – потрясением и преображением в зрительном зале. И именно после разразившегося скандала Гоголю казалось уместным вывести на сцену подлинного ревизора, эту олицетворенную Совесть. Скандал, таким образом, подготавливал событие «очищения».

Народное безмолвие, которым кончается вторая редакция «Бориса Годунова», собственно, тоже было не чем иным, как пробуждением народной совести, моментом очищения, когда фарсовые народные сцены<sup>5</sup> получают, наконец, подлинно трагическое звучание.

Для Гоголя, впрочем, связь между событиями скандала и очищения оказалась значительно более актуальной, чем для Пушкина. Сюжет «Мертвых душ» вновь предполагал непереносное использование этой связи: возрождение Чичикова, пробуждение в нем совести могло начаться только после скандала, разразившегося вокруг его предприятия. Скандал же возник лишь после того, как участники сюжета объединились в хор. До тех пор, пока Чичиков ездил по удаленным друг от друга поместьям, задуманное вполне сходило ему с рук. Но как только Коробочка явилась в город и переговоры, которые велись *tête-à-tête*, сменились «общественным» обсуждением, дело незамедлительно получило скандальную огласку, а образ героя, отраженный множеством вступивших в хоровое взаимодействие сознаний, стал стремительно утрачивать свою цельность. Хор дробит образ героя как и образ события. Чичиков оказался не только Наполеоном, но и одноногим капитаном Копейкиным – как будто даже телесная цельность героя пострадала от взаимодействия с хором. Впрочем, для последующего его возрождения автору просто необходимо было вывести героя из состояния самотождественности. Не случайно для Гоголя так важны были новозаветные слова: «Не оживет, аще не умрет»<sup>6</sup>.

Применительно к литературе XIX века о хоре, конечно, приходится говорить не в буквальном смысле. Речь идет лишь о рудиментарных проявлениях той формы, которая лежала в основе древней трагедии. Но и сам античный хор тоже был рудиментом обрядового действия. Как и почти во всех проявлениях культуры, здесь мы имеем дело с вереницей превращенных форм, родственных в некоем глубинном своем основании, но выводящих на поверхность воплощения далеко не все архетипические черты.

Не случайно скандал как литературный сюжет очень скоро из области драматургии переместился в сферу эпического повествования. Не форма античной трагедии, а противостояние героя и хора, сменившее антагонистическое противостояние героев, оказалось здесь важным. И не удивительно, что принцип соборности, близкородственный хоровому началу, очень скоро оказался почти обязательным для возникновения «скандальных» сюжетов.

В самом деле, для авторов, органических чуждых соборного сознания, скандал никогда не служит опорной точкой сюжета. У позднего байрониста Лермонтова скандал не возникает даже тогда, когда события провоцируются сплетней, молвой – этим стоустым близнецом многоголового хора. Герой возвышается над хором настолько, что, в сущности, остается недоступным для него. Образ Печорина или Арбенина не может быть снижен. А организованная в «Герое нашего времени» обрисовка Печорина с разных точек зрения не дробит, не разрушает образа – скорее опять-таки подчеркивает его недоступность внешнему наблюдателю даже в том случае, когда этот наблюдатель знакомится с собственноручно написанным печоринским дневником. В герое все равно остается загадка, непостижимость.

Не возникает громких скандалов и в чуждом идеи соборности тургеневском мире. Герои могут совершать предосудительные с точки зрения нравственности поступки – но на суд соборного хора они не попадают. Осуждению они подлежат лишь со стороны индивидуального сознания других персонажей или читателя. Зато в романских мирах Толстого и Достоевского скандалы случаются со всей неизбежностью, поскольку каждый из этих писателей по-своему следовал идеалам соборности.

Скандално поведение Наташи Ростовой, чуть не сбежавшей с Курагиным. Показательно, что пятно позора Наташа смывает именно приобретением к церковной соборности, к миру, нравственные нормы которого она готова была нарушить. Скандално и поведение Анны Карениной. Ее опозоренный муж постоянно должен думать о том, как выглядит ситуация в глазах света – этого travestированного хорового наблюдателя. Если в «Войне и мире» исчерпание скандала происходит через восстановление связей героини с соборным началом, то Анна, которой не дано этих связей восстановить, погибает. Тем не менее роман завершается торжеством соборного принципа, осуществленным в сюжетной линии Левина.

Самые знаменитые скандалы классической русской литературы происходят в романах Достоевского, где собираются и сгущаются характерные для «скандального» сюжета черты. Здесь происходит прививка к ро-

ману того трагедийного начала, которое включает и хор. Как некогда герои «Бориса Годунова», герои Достоевского, составляющие самое пестрое сообщество, бесконечно обсуждают, оценивают и обдумывают поступки друг друга. Главным становится тот персонаж, действия которого наиболее жадно «прочитываются» и трактуются остальными. И часто им оказывается байронический герой, в более ранней традиции неподсудный «толпе», а теперь вовлеченный во взаимодействие с хором. Все видят и оценивают его по-разному, разрушая монолитную цельность его образа. И если в цельности натуры Печорина читатель не сомневается, хотя и затрудняется дать ей исчерпывающую характеристику, то образ Ставрогина складывается как калейдоскоп личин, возникающих в восприятии других персонажей.

«Хор» Достоевского не имеет единого лица, не говорит от «я» как в древней трагедии – но и не представляет собой, как в трагедии Пушкина, совокупность выразительно очерченных индивидуальных лиц. Хорошо известное качество романного мира Достоевского – взаимоналожение и взаимоотражение друг в друге его персонажей – должно быть поставлено в связь с ситуацией скандала, помещенной в центр большинства сюжетов. Это дионисийское начало, к которому архетипически восходят и трагедия, и скандал, прокладывает себе путь в мир романа, взрывая цельность равных себе образов.

В эпоху Серебряного века возникают следующие вехи, отмечающие историю русских «скандальных сюжетов». Казалось бы, эта эпоха вообще располагала к скандалам. Эпатаж стал едва ли не нормой авторского поведения – но хором в этом случае выступала публика, и скандал, таким образом, разыгрывался не внутри литературных сюжетов, а непосредственно в контексте литературной жизни. Для того чтобы скандал снова вернулся в рамки произведения, на смену индивидуализму сознания старших символистов должны были прийти дорогие для младших символистов идеи всеединства, соборности, сверхиндивидуальности.

Для идущих вслед за Шопенгауэром старших символистов принцип множественности – лишь проявление мнимости земного бытия, мира как представления. Между тем, по Иванову, Дионис, как уже говорилось, «знаменует собою начало множественности». А начало самой множественности – раздвоение единого (жертва цельностью), частным случаем которого является отделение героя от хора, и как следствие – возникновение стороннего взгляда, «суда». Если множественность отвергается во имя единства (именно отвергается, а не интегрируется в него), почва для скандала отсутствует.

Лишь двое из старших символистов уже в раннем своем творчестве продемонстрировали готовность взаимодействовать с принципом множественности – прежде всего через смену лирических масок. Это были протест Брюсов и Сологуб с его даром перевоплощений<sup>7</sup>. Но когда Брюсов (весьма равнодушный, в отличие от петербуржцев, к метафизической проблематике) с готовностью меняет личины, он все равно неизменно существует как единственный актер-исполнитель на своем лирическом театре.

Иное дело Сологуб.

Я – бог таинственного мира,  
Весь мир в одних моих мечтах<sup>8</sup>

– эта знаменитая декларация сопровождается в его лирике ощущением тождественности поэта всему в мире. Он чувствует себя дорогой, по которой едут чьи-то колеса, идут чьи-то ноги. Ему кажется, что водные потоки несут живительные токи его собственному телу<sup>9</sup>. Его сердце горит солнцем, его душа ширится небом<sup>10</sup>. На фоне подобных переживаний происходит удивительное, парадоксальное совмещение питающегося шопенгауэровскими идеями индивидуализма с прямо противоположным ему по своему пафосу учением Владимира Соловьева о всеединстве. Оказывается, что доведенный до крайних пределов эгоцентризм оборачивается ощущением абсолютного единства со всем, что есть в мире, – то есть оборачивается своей противоположностью. Ведь если я вмещаю в себя весь мир, то и все, что существует в этом мире, едино с моим Я. И если моя жизнь принадлежит множественному миру-представлению, то и сам я причастен множественности до тех пор, пока через смерть не вернусь в океан единой Воли.

Так, хотя бы и парадоксальным образом, Сологуб соприкасается с соборным сознанием. «Сборный город» «Ревизора» – несомненный прообраз того города, где разворачиваются события «Мелкого беса», и Сологуб не случайно называет его «наш город», окуная себя как повествователя и носителя лирических высказываний в тот мир, где живет Передонов, наделенный автобиографическими чертами автора. А потому не приходится удивляться, что происшествия в этом городе оказываются скандальными, причем на первый план выступают именно типовые черты «скандального» сюжета, описанные выше и как будто даже усугубленные в мире Сологуба. Обитатели города составляют нестройный хор, перетолковывающий и перевирающий происходящее. В глазах этого хора, под его косыми взглядами все теряет не только единство и цельность очерта-

ний, но и последнюю адекватность. Мужское и женское, сумасшествие и вменяемость, человек, баран и жертвенный овен – все становится неразличимым и взаимозаменяемым. Скандальный оттенок в контексте солоубовского города получают даже вполне невинные литературные сюжеты. Так, в эпизоде сватовства Передонова к сестрам Рутиловым, построенном по модели «Сказки о царе Салтане», обещание пушкинской героини: «Я б для батюшки-царя родила богатыря»<sup>11</sup> – доведено до неприличия: «А я ни за что не скажу, чем вам угрожу, – догадывайтесь сами»<sup>12</sup>. Эротически-неприличное содержание просачивается на первый план и в двух первосюжетах, к которым возводится история Людмилы и Саши, – в сюжете грехопадения и в мифе о Леде и лебеде.

Скандальная история отношений Людмилы и Саши уже совершенно прозрачно поставлена в связь с дионисийским началом (что в контексте русского символизма, конечно, не удивительно). Провинциальный застенчивый гимназист превращается в «отрока-бога»: «Людмила торопливо целовала Сашины руки от плеч до пальцев, и Саша не отнимал их, взволнованный, погруженный в страстные и жестокие мечты. Обожанием были согреты Людмилины поцелуи, – и уже словно не мальчика, словно отрока-бога лобзали ее горячие губы в трепетном и томительном служении расцветающей Плоти»<sup>13</sup>. Даже слова о расцветающей плоти отсылают тут к растительному культу, с которым связан Дионис. Служение этому богу, обреченному на растерзание и воскресение, – вакхическое служение, в котором поклонение слито с жестокостью, и даже почти неотличимо от нее. Таковы же и чувства Людмилы. Ее сон о змее и лебеде продолжается сценой бичевания. «И когда положили на пол Сашу, головою к Людмиле, и бичевали его, а он звонко смеялся и плакал, – она хотела, как иногда хохочут во сне, когда вдруг усиленно забьется сердце, – смеются долго, неудержимо, смехом самозабвения и смерти...»<sup>14</sup> Смех, неотличимый от плача, смех самозабвения и смерти – это и есть то состояние вакхического экстаза, которое сопряжено с культом Диониса. А миф о Дионисе растерзанном реализуется в финале романа, когда Саша, повинувшись Людмилиной прихоти, является на городской маскарад в костюме гейши, и пьяная толпа, движимая недобрыми чувствами, устремляется к нему, чтобы растерзать его<sup>15</sup>. Финал «Мелкого беса», отсылающий, как неоднократно замечено, к «Бесам» Достоевского, обнажает дионисийскую природу «скандальных» сюжетов.

То латентная, то очевидная соотнесенность «скандального» сюжета с его архетипическим основанием получает наиболее воплощенное выражение в «Петербурге» Андрея Белого.

Включенная в роман Белого scandalная ситуация «Анны Карениной»<sup>16</sup> оттеснена на периферию сюжета, между тем как scandalное событие «Братьев Карамазовых» – отцеубийство – поставлено в центр. В насыщенном реминисцентном составе «Петербурга» совокупный текст Достоевского – один из лидирующих; унаследован от Достоевского и принцип обрисовки хорового человеческого сообщества, члены которого продолжают друг в друге, не замыкаясь в контурах стоящей особняком личности. Но принцип этот возведен в энную степень, поскольку действует не только в пределах социума, а получает космический смысл. «У А. Белого есть лишь ему принадлежащее художественное ощущение космического расплывания и распыления, декристаллизации всех вещей мира, нарушения и исчезновения всех твердо установившихся границ между предметами. Сами образы людей у него декристаллизуются и распыляются, теряются твердые грани, отделяющие одного человека от другого и от предметов окружающего его мира. Твердость, органичность, кристаллизованность нашего плотского мира рушится. Один человек переходит в другого человека, один предмет переходит в другой предмет, физический план – в астральный план, мозговой процесс – в бытийственный процесс»<sup>17</sup>. Пожалуй, эти слова Бердяева – самая емкая характеристика романного мира «Петербурга».

Задуманное отцеубийство должно осуществиться как взрыв. Взрыв, потенциальная опасность взрыва, его возможность и его ожидание становится центральной метафорой романа. Взрыв одновременно является реальностью, порожденной сознанием, и реальностью самого сознания. Кроме того, он заложен в реальности романного пространства; в каждой клеточке своего романа Андрей Белый (еще до оформления теории «большого взрыва»!) описывает взрывающуюся, разлетающуюся Вселенную. И так же взрывается сознание героев, обмениваясь своим содержанием с внешним миром. Аполлон Аполлонович, по сути дела, взрывается уже в самом начале романа: «...глядя мечтательно в ту бескрайность туманов, государственный человек из черного куба кареты вдруг расширился во все стороны и над ней воспарил»<sup>18</sup>. Именно так – через образ расширения и полета – описан в романе предполагаемый взрыв сардинницы: «...ужасное содержание сардинницы безобразно вдруг вспучится; кинется – расширяться без меры; и тогда, и тогда: разлетится сардинница...»<sup>19</sup> В сознании и физических ощущениях Николая Аблеухова, которому предстоит взорвать сенатора, происходит нечто очень похожее: «...в темноте, вместо сердца, вспыхнула искорка... искорка с бешеной быстротой превратилась в багровый шар: шар – ширился, ширился, ши-

рился; и шар лопнул: лопнуло все...»; «Николай Аполлонович понял, что он – только бомба; и лопнувши, хлопнул...»<sup>20</sup>

Пульсация микрокосма и пульсация макрокосма откровенно изображены как взаимообмен внешнего и внутреннего. Рассказывает Николай Аблеухов: «...пульсирует тело <...> А уколы-то, биения, пульсы – поймите вы! – очертили собственный контур мой – за пределами тела, вне кожи: кожа – внутри ощущений. Что это? Или я был вывернут наизнанку, кожей – внутрь, или выскочил мозг?»<sup>21</sup> Это – еще одна реализация взрыва, вроде той, когда Андрей Белый предлагает читателю вообразить, как мчатся «вихри <...> сознания, разорвавши лобные кости»<sup>22</sup>.

Для темы этой статьи существенно, что самый образ взрыва, взрывающейся Вселенной, в которой внешнее и внутреннее обмениваются своим содержанием, квалифицирован в «Петербурге» именно как скандал: «...Тут случился скандал: ветер выстvistнул сознание Аполлона Аполлоновича из Аполлона Аполлоновича. Аполлон Аполлонович вылетел через круглую брешь в синеву, в темноту, златоперой звездой; и взлетевши достаточно высоко над своей головой (показавшейся ему планетой Земля), златоперая звездочка, как ракета, беззвучно разлетелась на искры»<sup>23</sup>.

Домашний скандал, актуальный для сюжетов Толстого и Достоевского, уже у них перерастает рамки частной семейной истории. У Белого же скандал возвращается к космическим масштабам древнего дионисийства. Скандалным оказывается не то, что сын затеял убийство отца, а то, что взрывается самый космос, заодно разрывая границы сознания. Скандал, случившийся в «Петербурге», заключается в том, что Аполлон предстает в нем Дионисом растерзанным.

#### Примечания

1 Иванов Вяч. О существе трагедии // *Иванов Вяч. Собр. соч.* Брюссель, 1974. Т. 2. С. 191, 197.

2 Иванов Вяч. О существе трагедии. С. 197.

3 Там же. С. 200.

4 Пушкин А. С. «О народной драме и о «Марфе посаднице» С. П. Погодина» // *Пушкин А. С. Полн. собр. соч.* [М.; Л.], 1949. Т. 11. С. 177.

5 О фарсовом колорите народных сцен в «Борисе Годунове» см.: *Фомичев С. А.* Смеховой мир «Комедии о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве» // *Фомичев С. А.* Пушкинская перспектива. М., 2007. С. 62–88.

6 *Гоголь Н. В.* Выбранные места из переписки с друзьями // *Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.* [М.; Л.], 1952. Т. 8. С. 297.



7 Ср., например:

Я – царевич с игрушкой в руках,  
Я – король зачарованных стран,  
Я – невеста с тревогой в глазах,  
Богомолкой бреду я в туман.

(Сологуб Ф. Стихотворения. Л., 1975. С. 179 (Библиотека поэта. Большая серия)).

8 Там же. С. 176.

9 Ср.:

Когда гляжу на дальние дороги,  
Мне кажется, что я на них  
Все чувствую колеса, камни, ноги,  
Как будто на руках моих.

Гляжу ли я на звонкие потоки -  
Мне кажется, что это мне  
Земля несет живительные соки,  
Свои дары моей весне.

(Сологуб Ф. Стихотворения. С. 170).

10 См., например, стихотворение «Затаился в траве и лежу...» (1896).

11 Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. 3. С. 506.

12 Сологуб Ф. Мелкий бес. СПб., 2004. С. 41 (Серия «Литературные памятники»).

13 Там же. С. 207.

14 Там же. С. 119.

15 О дионисийском аспекте романа см.: Розенталь Ш., Фоули Х. П. Символический аспект романа Ф. Сологуба «Мелкий бес» // Русская литература XX века: Исследования американских ученых. СПб., 1993. С. 2–23.

16 В трио «Анна Аблеухова – ее муж – ее сын» недвусмысленно повторяются черты семейства Карениных, только на сей раз Анна оказывается постаревшей, а ее сын – повзрослевшим.

17 Бердяев Н. Астральный роман: (Размышление по поводу романа А. Белого «Петербург» // Андрей Белый: Pro et contra. Личность и творчество Андрея Белого в оценках и толкованиях современников. Антология. СПб., 2004. С. 413.

18 Белый Андрей. Петербург. Л., 1981. С. 21 (Серия «Литературные памятники»).

19 Там же. С. 233.

20 Там же. С. 185, 239.

21 Там же. С. 259.

22 Там же. С. 225.

23 Там же. С. 140.

Леонид Геллер

Лозанна

## К определению понятия «трансгрессия»

### Тезисы

Лозаннский семинар по русскому литературоведению регулярно проводится в рамках *CUSO* (Университетская комиссия западной Швейцарии) с участием студентов, аспирантов, начинающих и опытных исследователей. В семинаре идет расследование в основном проблематики литературных условностей (конвенций). Темой этого года является *трансгрессия* – особый модус *скандального действия* по отношению к установленным и общепринятым правилам.

Прослушанные в этом году доклады касались очень разных предметов – рецепции Платона и организации интернетовских библиотек, женского детектива и многообразных воплощений крокодила в русской культуре, поэтики Булгакова и Зощенко, живописи Врубеля и фильмов Муратовой, «кинофикации» литературы и деконструкции театральной классики. Во всех случаях внимание привлекал аспект нарушения конвенции. Был устроен особый круглый стол для определения *трансгрессии* и ее связей с близкими явлениями: *нарушением, преступлением, сдвигом* и т.д.

Нижеследующие тезисы представляют собой краткое резюме наблюдений, сделанных докладчиками и участниками прений с целью усвоить термин и понятие, уточнить их применение, способствовать их адекватному переносу из области философии и психологии в искусство- и литературоведение.

1. Заимствованное из латыни слово *трансгрессия* входит на русском языке в терминологию естественных наук, геологии и биологии, означая неожиданный выход некоего объекта или процесса за пределы, заданные ему «по правилам». Исходное латинское слово полностью

совпадает по структуре (лишь частично совпадая по смыслу) со славянским *преступлением*.

1.1. В общеуниверситетском обиходе (и, в частности, в гуманитарных науках) понятие *трансгрессии* начинает употребляться, но не имеет жестко определенного значения; на Западе термин тоже неоднозначен. Наоборот, его можно использовать по-разному, в зависимости от контекста, функций и задач высказывания. В частности, ему можно придать сравнительно нейтральный смысл *нарушения* (нормы, правил, законов), что прямо соответствует латинскому *infractio* (от *frango*, ломать, рушить).

1.1.1. Отметим: в любом случае термин *трансгрессия* относится к действию и предполагает состояние целого, отделенного некими предшествующими действиями от других или разделенного на части. Иначе говоря, предполагает наличие *границ, краев, пределов*.

1.2. Вместе с тем очевидно, что вне своих специальных естественно-научных значений понятие *трансгрессии* связано с определенной линией французской мысли (*French Theory*); эта линия развилась как один из аспектов определенной культурной традиции. Традиция идет от философов-либертинов XVII–XVIII веков вплоть до Мишеля Фуко, захватывая в области литературы Бодлера, Лотреамона, некоторых сюрреалистов, Арто, и впитывая разнообразные влияния, главные из которых, несомненно, – Ницше и Фрейд.

1.2.1. Ключевое место в этой линии занимает Жорж Батай.

2. Именно Батай осмыслил эту линию как традицию, наметил ее основные вехи от маркиза де Сада до Ницше и дал толкование *трансгрессии*, которое во многом определяет использование этого термина в наши дни – во Франции, но и повсюду, где оказывает влияние «французская теория», а значит, и в России.

2.1. В своих построениях Батай исходит из вопроса о соотношении сакрального и эротического, опираясь на понятия *табу* (во фрейдовском понимании запрета как основы коллективной жизни) и *траты* (в заимствованном из социологии Марселя Мосса толковании ее как вида действия, которое обратно действию, основанному на рациональном расчете выгод). На принцип траты опирается «общая экономия» Батай – антирационалистское, антигегелевское, антимарксистское построение.

2.2. В такой перспективе эротика воспринимается как действие, направленное на расход энергии и сопряженное с поисками «суверенной свободы», которые сопровождаются стремлением к наибольшей интен-

*сивности* жизни и порывом человека, существа ограниченного, к безграничному, т.е. к сакральному. Эротика роднится таким образом с жертвенными актами. Интенсивность же ощущается по настоящему в ситуации эксцесса, в состоянии переполненности, которая уже не вмещается в пределы, начертанные запретом.

2.2.1. Заметим, что предел выявляется и удерживается через посредство выхода из него. *Трансгрессия* может стать своеобразным испытанием на прочность предела, необходимым для установления последнего и для формирования нормы. Тут *трансгрессия* отождествляется с нарушением, вслед за которым следует наказание, что позволяет не только воспринять закон, но и расширить его действие.

2.2.2. Фуко настаивает на другом толковании Батая. Движение *трансгрессии* не направлено на то, чтобы пересечь границу, ибо на той стороне оно оказалось бы в другом, но также сдавленном границами пространстве. Поэтому трансгрессивное действие реализуется и доводится до высшего накала в зоне предела, не будучи направлено ни на отрицание утвержденных норм, ни на установление норм новых; такое действие, говорит Фуко, являет собой «непозитивное утверждение».

2.3. Важнейшее значение в учении Батая имеет *внутренний опыт*. Если набор правил и норм, присвоенных субъекту посредством разума, входит в его внутренний мир в виде рационального языка, обеспечивающего ему иллюзию власти над миром внешним, то внутренний опыт парадоксальным образом выворачивает перспективу, раскрывая человека на иррациональное как на «абсолютно внешнее». В выведенном вовне внутреннем опыте стирается разница между субъектом и объектом, внешним и внутренним, – это переживание интенсивности бытия, такой эксцесс (сакрализированный эрос, смех, слезы, страдание), когда субъект теряет свои очертания.

Дискурс рациональности претендует заключить бытие и жизнь в систему «диалектических» оппозиций, закрепленных вереницей «снимающих» их синтезов; Батай отказывается от него и ищет свободный, «антидиалектический» язык экстатического внутреннего опыта, данного как общение/общезитие с другими, с «целым».

2.3.1. Проблематика отношений индивида и целого, тотальности, включающая и вопрос о суверенности и свободе, позволяет сблизить Батая с Карлом Шмиттом и, пользуясь этим сближением, задуматься о том, как учение первого работает, если его перенести в области политики, права, этики.

Согласно обоим мыслителям, *суверен* это тот, кто устанавливает законы и в то же время оставляет за собой свободу их нарушать, совершать трансгрессию. Причем позиция суверена принципиально нестабильна, она отмечена *конечностью*: отсюда у Батая его «танатография», замороженность ситуацией «смерти Бога» и смертью вообще.

Эта конечность суверена и риск, неизбежный в поисках свободы, придают *трансгрессии* интенсивность переживания.

2.4. Размышляя в рамках батаевского учения, можно сказать, что в искусстве *трансгрессию* осуществляют художники, которые не заботятся о нормах и не считают нужным им подчиняться; трансгрессивность таких художников отнюдь не направляется *против* или *за*, она не манифестируется во имя новых творческих моделей, а просто является модусом «бытия-художниками», функционирования внутри искусства. Таковы экстатические писатели, о которых пишет Батай. Вслед за ними приходят те, кто производит редукцию их модуса творческого бытия, закрепляет отдельные его аспекты и из них берет элементы для построения новых «художественных парадигм».

2.4.1. К этому условию самоцельности – или, так сказать, «прагматической индифферентности» – *трансгрессии* Батай добавляет «тематическое» требование, прямо вытекающее из его метафизики: его экстатические писатели одержимы темами смерти, сексуальности, преступления (или Зла).

2.5. Таким образом, батаевского *трансгрессивного художника* не следует смешивать ни с романтическим гением, преступающим нормы с высоты своего божественного дара (тем самым стерлась бы новизна Батая), ни с модернистским нарушителем канонов, ни, тем более, со всяким художником-новатором.

2.5.1. Возьмем примером новатора-экстремиста, яростного разрушителя традиций Казимира Малевича: если можно утверждать, что его творчество «эксцессивно», создается на пределе напряжения, интенсивности, то подчиняется оно (наиболее явно по форме, но и по организации работы, и по метафизическому посланию) не иррационально-экстатическому принципу траты, а наоборот, научному закону сохранения и распределения энергии (в том виде, в каком его формулировали на рубеже веков Эрнст Мах, Вильгельм Оствальд, Александр Богданов).

Не говоря о «самоцельности» трансгрессии у Батая, его критерии траты и экстатичности не подходят ко многим новаторским программам модернизма и авангарда, от кларизма, акмеизма и неоклассицизма до пуризма и конструктивизма.

2.5.2. Заметим, что радикальное прочтение Батая (как, например, у Фуко) далеко разводит его и Бахтина, согласно которому праздник осуществляет инверсию иерархии социального мира. Однако сам Батай пишет о «суверенном времени праздника», когда «допускаются или предписываются поведения, противоречащие законам “мирского времени”» (*Литература и Зло*), тем самым допуская исследование аналогии между его концепцией и бахтинской теорией карнавала.

3. Самый поверхностный обзор показывает и разнообразие значений, связанных с понятием *трансгрессии*, и различия в уровнях и сферах применения термина. Перенос понятия в области литературо- и искусствоведения усугубляет путаницу. Сделаем несколько предложений.

3.1. Прежде всего необходимо **различать трансгрессии в творческой практике – и между уровнями структуры** произведений, программных заявлений и теоретических *высказываний*, поведения художника, а также восприятия всего этого современниками, а затем и последующими поколениями.

3.1.1. Сделаем различие также между трансгрессией как *объектом* репрезентации и трансгрессивным *способом* репрезентации.

3.1.2. Таким образом, можно стремиться оценить в произведении насыщенность, масштаб, место и функции компонентов, представляющих трансгрессию, начиная с отдельного элемента, с ритма, стиля, темы, героя, вплоть до жанровых и видовых черт (смешение стилей и дискурсов, сдвиги нарративных голосов и перспектив, неконвенциональное использование метрики, традиционных топосов, фигур, – возьмем хотя бы контрастные примеры персонажей Печорина и князя Мышкина). Исследованию подлежат и более общие модусы трансгрессии (например, поэтики Обзериутов), и трансгрессивная жестикуляция (например, футуристов).

3.2. Предложим самую общую классификацию семантики термина.

(1). *Слабое* значение.

(1a). Трансгрессия *нечаянная* (наивная, спонтанная), т.е. ненамеренное нарушение правил, проистекающее из их незнания (блестящие примеры: «ар брют», творчество детей, «наивное искусство»: Таможенник Руссо, Пиросмани и т.д., на которые ориентировался, уже вполне сознательно, футуристский примитивизм) или из недостаточного овладения ими.

(1ab). Добавим, что в ситуации *неведения* нарушение правил, «слабую»

трансгрессию часто следует искать на стороне тех, кто вводит неконвенциональные фигуры или модусы действия в канонизованную сферу: так, например, введение фигуры, легенды и работ Пиросмани братьями Зданевичами в обиход «высокого искусства». Зощенко мотивирует многие нарушения своей стилистики, вводя инстанции *некомпетентного* рассказчика или писателя. Здесь же интересно поставить проблему *графомании*.

(1b). Трансгрессия *поисковая*, т.е. сознательный переход за пределы канона, конвенции, нормы, – отклонения, производящиеся без иной цели, кроме как расширения сферы творческого действия. Бывает, отклонения касаются основных канонических предписаний, а бывает, имеют форму микродвигов на всех уровнях произведения (см. 4.1.2.).

Такие нарушения правил – в большей или меньшей степени – есть у всех «оригинальных» художников. Именно трансгрессия такого рода позволяет устанавливать в искусстве различные деления и границы. Нам кажется, что манера Михаила Врубеля, кристаллическая манера письма, стирающая границы между живым и неорганическим, между фоном и формой, и тем самым нарушающая привычные нормы восприятия, – эта манера типична для поисковой трансгрессии (тогда как драматическая судьба художника стала для современников символом трансгрессии более радикальной).

Легко найти других художников и группы, поэтика которых основывается на отклонении, не становясь трансгрессивной; примером пусть послужит Михаил Кузмин (пример показывает, впрочем, насколько тонка черта между отклонением и трансгрессией, в данном случае, жизненной позицией художника, которую многие воспринимали как трансгрессивную).

(1ba). Не следует, по-видимому, смешивать при таком анализе *исходный* трансгрессивный выбор/акт с вытекающими из него *последствиями*, которые художник осознает или нет, контролирует или нет. Впрочем, первичный выбор тоже может зависеть от очень разных обстоятельств и не всегда производится осознанно (но всегда *неслучайно*, тем отличаясь от несведущей трансгрессии: ср. следование правилам, обязующим в другой сфере, – таково использование навыков театрального режиссера в кино у Патриса Шеро).

(1c). Говоря о микродвигах, мы не имеем целью отождествить слабое значение понятия *трансгрессии* с формалистскими понятиями *сдвига* и *остранения*; возможно, однако, что бывают случаи, когда такое отождествление и не лишено смысла. Но в таких случаях надо помнить, что

сдвиг и остранение являются для формалистов специфическими приемами искусства как такового, – если его применять повсюду, понятие *трансгрессии* целиком потеряет свою силу.

(2). *Сильное значение.*

(2a). Трансгрессия *бунтарская*: провокация и откровенное нарушение правил как борьба против общепринятых конвенций, условностей, против закрепленной традиции, во имя нового. В своей коллективной реализации эта позиция сравнительно недавняя, она характерна для романтизма и авангарда, – для многих футуристов и дадаистов (отдельные программные нарушители бывали, конечно, и раньше: ср. Рабле). Бунтарская трансгрессия стоит в списке факторов, ведущих к «революциям в искусстве», нередко – а может быть, и всегда – сочетаясь с кумулятивным воздействием *поисковых* трансгрессий.

(2b). Особо назовем трансгрессию *субверсивную*, которая не бросает открыто вызов канону, но действует на периферии и на краях системы или в «подполье». Субверсивная деятельность направлена на деформацию элементов конвенции; она способна повлиять на последнюю решающим образом. Наглядна в этом отношении «либертинская» позиция, например творчество порнографа Баркова; вдохновляясь им, сначала Державин, а затем Пушкин произвели истинную революцию в стилистике и методах стихосложения русской поэзии. Сегодня субверсивна – не явно трансгрессивна – работа Киры Муратовой.

(3). *Частное значение.*

(3a). Описанная и определенная Батаем трансгрессия *экстатическая*, включающая более или менее эксцессивный опыт, иногда близкий мистическому; ее примеры – де Сад, Вильям Блейк, Антонен Арто, а в русском контексте, как мы полагаем, – Гоголь, иногда Блок, Хлебников; может быть, Хармс и Введенский, предположительно Лев Толстой; «отрицательная» эротика последнего ставит по-своему вопрос о сексуальности, но писатель так или иначе нарушает все «нормы приличия».

(3b). *Смешанные* формы. Разумеется, в творчестве отдельного художника, а тем более в практике художественного течения могут сочетаться разные типы трансгрессии. Так, культура хиппи 1960-х годов (Керуак, Лيري, Гинсберг, Берроуз, Буковски и др.) отличается именно слиянием бунтарской и экстатической позиций. Напомним, что для нее особенно, но и для других ситуаций и времен (ср. книгу Де Квинси или «Роман с кокаином» Агеева) характерны попытки достичь экстаза при помощи наркотических средств.



Иначе, в других пропорциях, те же позиции сочетаются в культурах «панк» или «хип хоп» (с очень условной бунтарской компонентой). (Зба). Еще раз подчеркнем родство батаевского экстаза и мистических трансов с радениями, видениями, просветлениями, потерей себя в соединении с миром и с другими (ср. средневековые жанры видений и их использование в современном искусстве, напр. у Булгакова).

4. Серьезному рассмотрению подлежат взаимоотношения транссгрессии со *скандалом*. Ясно, что они не могут быть однозначными, поскольку осложняются как разнообразием типов транссгрессии, так и смысловым богатством самого понятия *скандал*.

4.1. Даже сугубо разговорное слово *скандалить* в русском языке – публично шуметь, ссориться, нарушая общественное спокойствие, – сохраняет элементы семантики, отсылающей к транссгрессивному действию в его сильном или слабом значениях.

4.2. Долгая традиция связывает термин *скандал* с сакральным; так называется то, что вводит в сомнение, в замешательство, склоняет к греху. Придя в русский язык из французского в XIX веке, слово некоторое время считалось синонимом слова *соблазн*; еще у Даля: «Скандал, фр. Срам, стыд, позор; соблазн, поношение, непристойный случай, поступок».

4.2.1. Западная философия заимствует термин из теологии, обыгрывая древний греческий смысл слова (*скандалон*: западня, устроенная на тропе) и такие топоры, как *камень скандала* (камень преткновения), называя скандалом то, что является препятствием в установленном ходе событий, то, что представляется непонятным и тем самым «затрудняет совесть, озадачивает разум, испытывает веру». Так получают смысл выражения: *скандал распятия, скандал страдания, скандал жертвы* (Авраама у Кьеркегора).

4.3. В принципе, скандал принадлежит к категории *рецепции* как последствие транссгрессии, реакция на нее. Условием и в то же время целью транссгрессии Батай называл коммуникацию. Можно сказать, что последняя выходит в социальное пространство прежде всего посредством скандала, это ее коммуникативный аспект. Если транссгрессия почти всегда ведет к ее восприятию как скандала, тот бывает и действием, входя составной частью в сложный акт транссгрессии. Скандал можно вызвать ненамеренно, но можно и встроить в стратегию транссгрессии как единичную, многократную или постоянную *провокацию*.

4.3.1. По отношению к художникам можно, несомненно, говорить, наряду со скандальным поведением или ситуацией «нечаянно» спровоцированного скандала, о скандале формы, стиля, темы.

4.3.2. В современную эпоху стратегия скандала, распространившись на рекламу и став одним из главных способов привлечь внимание, может целиком порвать связь с трансгрессивностью. Или – говоря иначе – банализация скандалов ведет к банализации и самой трансгрессии.

*Л.Геллер, а также Ж.Абенсур, Л.Бохслер, Н.Боярская, Ю.Бувар, А.Виноградова-Де ла Фортель, А.Добрицын, Е.Звонкина, А.Кольдефи-Фокар, М.Маяцкий, А.Морар, Ф.Моссьер, А.Нико-Клеман, Е.Шингарева-Славина, П.Спиридонов, А.Тюркен, Р.Янгиров*

## II

### Скандал в истории культуры

Михаил Евзлин

Мадрид

## Обман и скандал в мифе о Прометее

Кто победил – не помню.

Иосиф Бродский. Одиссей Телемаку

Говоря о «семиотике скандала», следует, думается, прежде всего обратиться к этимологии этого слова. Этимология в данном случае есть история слова, которое проходя через различные контексты, фиксируется в том или ином значении, но всегда и везде остается обращенным к своим началам. Собственно, об этих началах и пойдет речь, т. е. чем был «скандал» в своем начале и откуда он вообще вышел, является ли он «механизмом культуры» или «неисправностью» в этом механизме, заставляющей, тем не менее, постоянно его переделывать, совершенствуя или ухудшая, или вообще разрушая.

Слово «скандал» в европейских языках происходит от латинского *scandalum*, идущего от греческого σκάνδαλον (*skándalon*), которое, согласно этимологическим словарям (Online Etymology Dictionary), в качестве своей основы имеет протоиндоевропейское *\*skand-* «прыгать». Санскритское *skand* имеет своим основным значением «прыгать», а также «изливать», «бить струей». Отсюда – *skanda*, означающее всякое прыгающее существо, а также «истечение» (Cologne Digital Sanscrit Lexicon). В индийской мифологии Сканды (Skanda, букв. «излитый») – предводитель воинства богов, борющихся с демонами (Топоров, 1988 I, 444–445). Он родился (по одной версии) от излившегося («прыгнувшего») семени Шивы. В мифе подчеркивается *ненормальное* рождение Сканды, вызванное критической ситуацией, возникшей в первоначальном мире, в результате которой происходит противопоставление ранее единых сверхъестественных существ: девов и асуров, богов и демонов<sup>1</sup>. Шива – бог-аскет, пребывающий безотрывно в самопогружении, в силу чего изливание семени провоцируется *обманом*, который отвлекает Шиву от созерцания, заставляя его *раскрыться*, обратиться к иному.

Это *иное* есть бог любви Кама, который тайно проникает в покои Шивы и видит погруженного в созерцание бога. Шива чувствует присутствие Камы, *другого*. Происходит внезапный *прерыв* в его созерцании, он как бы наталкивается на *препятствие*, и в этот момент происходит «утечка» огня, сжигающего Каму, а также истечение огненного семени. Это семя вначале принимает в себя бог огня Агни, но даже он не выдерживает его тяжести и сбрасывает семя в Гангу, которая переносит его на гору Химават, на вершине которой рождается Сканда<sup>2</sup>. Замечательно, что для того, чтобы сделаться продуктивным, *порождающим*, семя Шивы должно пройти ряд трансформаций в форме переноса с одного космического уровня на другой: огонь–вода–гора. Эти переходы семени бога-аскета, концентрирующего колоссальную энергию, обнаруживают первоначальную космогоническую структуру этого мифа, в котором Вселенная является как результат произвольного истечения энергии, аккумулированной самопогруженным в себя божеством. Вообще энергетический аспект космогонии особенно отмечен именно в индийской мифологии.

Отметим другой вариант мифа о рождении Сканды: он ближе, как нам кажется, стоит к основному значению Skanda как *прыжка*, а также содержит элемент *препятствия*. Эта версия сообщается в Рамаяне (I, 36–37). Шива изливает свое семя на землю, и оно превращается в гору, которая блокирует движение в плане космогоническом, после чего боги просят Агни излить свое семя в Гангу, которая не в состоянии выдержать огненный зародыш, и он до времени выпадает из ее лона. «И боги сказали: Да будет имя ему – Сканда»<sup>3</sup>. Здесь имя Skanda связывается не с излиянием, а именно с *прыжком*, и притом этот «прыжок» связан с критической ситуацией, которая создается в недрах божественного мира. Сканду вскармливают Криттики (шесть жен божественных риши), он становится могучим воином, победителем демонов-дайтьев.

Вообще основные моменты индоевропейских мифологий (греческой, индийской и иранской) – это борьба богов космостроителей с демонами-чудовищами, которые персонифицируют силу *сопротивления* космогоническому процессу. Этот небольшой экскурс в индийскую мифологию имеет прямое отношение к этимологии греческого слова. В качестве основного значения оно имеет *препятствие*, а также *козни* с целью вызвать *падение* (Rossi, 1991), будь то в физическом или моральном смысле. Все эти действия предполагают в своей основе обман, с помощью которого достигается цель, которая не может быть достигнута прямыми или правильными средствами. Обман создает *препятствие* (σχάνδαλον), которое преодолевается также с помощью обмана и так до бесконечности.

ти, пока препятствие не станет абсолютной связанностью для всякого движения, даже обманного. Эта схема повторяется во всяком скандале, где бы он ни происходил, среди богов или людей, в историческое время или мифическое.

Идею и результат скандала полнее всего представил Гоголь в «Ревизоре». Все застывают, потому что все участвуют в обмане, все в одинаковой степени субъекты и объекты обмана. Хлестаков – вовсе не обманщик, а воплотившийся в незначительном лице универсальный обман. Самое замечательное или самое страшное, что здесь нет никого, ни бога, ни человека, кто бы мог возобновить парализованное движение даже обманом. Ревизор – это чистейшая фикция, даже не обман, а *какой-то демон*, как говорит обманутый Одиссей, когда ветры гонят его обратно от Итаки. В функцию этого демона входит только спустить «крючок», чтобы *ловушка* (другое значение слова σκάνδαλον) навсегда и окончательно захлопнулась за всеми персонажами, вошедшими по *глупости* (еще одно значение слова σκάνδαλον) в эту мировую комедию.

Впервые (согласно словарям) слово σκάνδαλον встречается в греческом переводе Ветхого Завета, Септуагинте, который был выполнен в III–II веках до н. э., а именно в третьей книге Моисеева Пятикнижия *Левит* (19:14). В древнееврейском тексте говорится: *ve'liphei iwer lo titen mikhsol* («перед слепым не ставь *препятствия*»). Греческий перевод: ἀπέναντι τυφλοῦ οὐ προσθήσεις σκάνδαλον. Слово σκάνδαλον точно передает древнееврейское *mikhsol* (препятствие), что указывает на первичное значение греческого слова именно как *препятствия*. Показательно также, что в Книге Иисуса Навина (23:13) древнееврейское слово *rah* (силок, ловушка) также переводится словом σκάνδαλον. Этим же словом переводится слово *kesel* (глупость) в Псалме (49:14). Всего в Септуагинте σκάνδαλον встречается 13 раз и передает 6 еврейских слов (см. Appendix), имеющих значение *препятствия*, *ловушки*, *потрясения*, *глупости*, а также *позора* и *срама*. В Книге пророка Осии σκάνδαλα (мн. ч.) употребляется как собирательное перечисляемых мерзостей: поклонение идолам, пьянство, блуд, бесстыдство. В этом перечислении даны все основные компоненты скандала как в религиозном, так и моральном смысле. Многозначность греческого слова, думается, указывает на его долгую историю, хотя оно отсутствует в более ранних и собственно греческих источниках.

Все эти различные значения слова σκάνδαλον, тем не менее, сходятся в одном пункте: все они указывают на ситуацию, когда движение внезапно прерывается, блокируется как в смысле физическом (возникшее

на пути препятствие, ловушка), так и моральном (глупость, позор, срам). Следует подчеркнуть момент *внезапности*, который характеризует слово σκάνδαλον, т. е. оно означает не просто возникшее на пути препятствие, а внезапное препятствие, *неожиданное* как ловушка. Также позор и срам никогда нельзя предвидеть, а глупость вообще не имеет никаких правил и пределов. Элемент *внезапности* связывает очень конкретно σκάνδαλον (препятствие) с его предполагаемым индоевропейским корнем \*skand- (прыгать): прыгают, когда есть препятствие, т. е. прыжок предполагает препятствие, которое становится основным значением в греческом слове.

Объединяя все эти частные значения, указывающие на остановку движения, будь оно физическое или моральное, мы можем определить скандал как событие, в котором совершается выход за пределы обычного или нормального хода вещей, его внезапный прерыв. Здесь мы в самом деле как бы наталкиваемся на камень (одно из значений σκάνδαλον – *камень преткновения*), который можно только *перепрыгнуть* (если нет другой возможности). Скандал как *препятствие* блокирует правильное (прямое) движение, которое возобновляется (если оно вообще возобновляется) уже при помощи *других* средств, т. е. не прямых и в этом смысле *обманных*, ведь и др.-индийское skand- прыжок в какой-то мере есть обман пространства и времени, которые благодаря прыжку *сокращаются*<sup>4</sup>.

С самого начала skand- содержит в себе значения *препятствия* и *обмана*, если рассматривать это слово в ритуальном контексте. Ритуал есть та среда, в которой рождается слово (Топоров, 1988, III). Но и со стороны мифологии очевидно первенство ритуала по отношению к слову. Миф есть всегда разработка или пояснение ритуального мотива, – это ритуал, который сам себя рассказывает и объясняет. Сакральный контекст, в котором впервые появляется греческое слово, позволяет рассматривать σκάνδαλον как обозначение *ритуального события*, получающего свое полное значение только внутри ритуала. Ритуал имеет своей целью обеспечение длительности, непрерывности существования на всех его уровнях. Эта длительность и непрерывность обеспечивается правильностью исполнения ритуала. В самом слове *ритуал* содержится идея правильности<sup>5</sup>. Во всех своих значениях «скандал» указывает на *неправильность*, на остановку или прерыв *правильного* непрерывного движения. Только в этом ритуальном смысле можно говорить о «скандалах» в мифологии. Строго говоря, речь здесь идет не о «скандалах», а о ритуальной неправильности, которая становится *скандалом*, т. е. препятствием для

правильного функционирования мирового механизма со всеми следующими отсюда катастрофами.

Ритуальное значение слова *σχάνδαλον* позволяет сделать предположение, что оно принадлежало к специфической ритуалистической лексике эллинистического периода, т. е. того периода, когда переводились первые Библейские книги. Это предположение находит свое основание если не в лингвистических данных (за отсутствием текстов), то в структуре эллинистического ритуала. Приведу только один пример из Плутарха: «каждый год на празднике Агрионий жрец Диониса преследует их (женщин) с мечом в руке; и ему позволяется, настигнув вакханку, убить ее. Уже в наше время совершил такое убийство жрец Зоил. Но сделал он это на горе себе и своим близким»<sup>6</sup>. Здесь можно видеть образец ритуального скандала, когда *ритуальное* убийство становится реальным, в результате чего ритуал профанируется, и жрец за это наказывается смертью: Зоил умирает, измученный антоновым огнем, а орхоменцы, бывшие невольными свидетелями этого скандала, становятся жертвой суровых судебных приговоров. *Σχάνδαλον*, думается, указывал на эту не должную ситуацию, профанирующую ритуал и создающую в нем задержку, *препятствие*.

О скандале как остановке или прерыве нормального движения говорит философ Смирнов: «К скандалу можно приближаться по-разному. Лахман называет скандал (разбирая тексты Достоевского) “анти-праздником” и тем самым рассматривает его в социологическом плане – позволительно сказать: как звено, негативно посредующее между трудом и развлечением, отрицающее как то, так и другое. В этом смысле скандал не есть ни производство полезных продуктов, ни отдых от него. В качестве социального события скандал выпадает из ритма человеческой жизни, из циклического чередования работы и воздержания от нее, из времени вообще, которое мы делаем ощутимым для нас в силу того, что приостанавливаем нашу производительность, на время обрываем время» (Смирнов, 1999, 218.).

И о ритуале в связи со скандалом: «Более того, любой первобытный ритуал, в той мере, в какой он карнавален, в какой он стирает (в своей карнавальности) различие между тварностью и воспроизводимым ею Творящим (потерявшим производительную мощь, нуждающимся в том, что его созидательный акт будет ритуально повторен), – скандален» (там же, 221).

Это последнее утверждение ни с какой стороны не соответствует ритуальной действительности, если речь идет о нормативном ритуале, а не о



скандальном антиритуале<sup>7</sup>. *Скандален* не сам по себе ритуал, а возникающее в нем препятствие. Есть, впрочем, ритуалы, в которых моделируется препятствие—*σκάνδαλον*, как в описанном Плутархом священнодействии, однако всегда с целью устранения возникающего препятствия, обеспечения непрерывности. Слово «карнавальность» сразу ассоциируется с бахтинским «Рабле» и ведет в ложном направлении<sup>8</sup>. Карнавал, взятый в своем сакральном контексте, есть *ритуально запрограммированная* остановка биологического цикла с целью его возобновления. Скандал есть также остановка, но в результате допущенной *неправильности* или обмана (что в данном случае равнозначно: для архаического сознания нет различия между неправильностью, даже невольной, и обманом), создающим препятствие, т. е. скандал по существу противоположен ритуалу, отрицает ритуал изнутри. В этом пункте мы приближаемся к скандалу, который становится ложным центром ритуала, превращает его в свою противоположность и ведет к катастрофе. Об этом ритуальном скандале и его катастрофических следствиях ведет свою речь миф о Прометее. Обратимся непосредственно к наиболее ранней и полной версии мифа, сообщаемой в «Теогонии» Гесиода:

Ибо в то время, как боги с людьми препирались в Меконе,  
Тушу большого быка Прометей многохитрый разрезал  
И разложил на земле, обмануть домогаясь Кронида.  
Жирные в кучу одну потроха отложил он и мясо,  
Шкурою все обернув и покрывши бычачьим желудком,  
Белые ж кости собрал он злокозненно в кучу другую  
И, разместивши искусно, покрыл ослепительным жиром.  
Тут обратился к титану родитель бессмертных и смертных:  
    «Сын Иапета, меж всеми владыками самый отличный!  
Очень неровно, мой милый, на части быка поделил ты!»  
Так насмехался Кронид, многосведущий в знаниях вечных.  
И, возражая, ответил ему Прометей хитроумный,  
Мягко смеясь, но коварных повадок своих не забывши:  
«Зевс, величайший из вечно живущих богов и славнейший!  
Выбери то для себя, что в груди тебе дух твой укажет!»  
Так он сказал. Но Кронид, многосведущий в знаниях вечных,  
Сразу узнал, догадался о хитрости. Злое замыслил  
Против людей он и замысел этот исполнить решился.  
Правой и левой рукою блистающий жир приподнял он —  
И рассердился душою, и гнев ворвался ему в сердце,

Как увидел он искусно прикрытые кости бычачьи.  
С этой поры поколенья людские во славу бессмертных  
На алтарях благовонных лишь белые кости сжигают.  
В гневе сказал Прометей Кронид, облаков собиратель:  
«Сын Иапета, меж всех наиболее на выдумки хитрый!  
Козней коварных своих, мой любезный, еще не забыл ты!»

Так говорил ему Зевс, многосведущий в знаниях вечных.  
В сердце великом навеки обман совершенный запомнив,  
Силы огня неустанной решил ни за что не давать он  
Людям ничтожным, которые здесь на земле обитают.  
Но обманул его вновь благороднейший сын Иапета:  
Неутомимый огонь он украл, издалека заметный,  
Спрятавши в нартексе полом. И Зевсу, гремящему в высях,  
Дух уязвил тем глубоко. Разгневался милым он сердцем,  
Как увидел у людей свой огонь, издалека заметный. (535–569)<sup>9</sup>  
Вслед за рассказом о похищении огня следует миф о Пандоре:

Чтоб отплатить за него, изобрел для людей он несчастье:  
Тотчас слепил из земли знаменитый хромец обоногий,  
Зевсов приказ исполняя, подобие девы стыдливой;  
Пояс на ней застегнула Афина, в сребристое платье  
Деву одевши; руками держала она покрывало  
Ткани тончайшей, с главы ниспадавшее – диво для взоров:  
Голову девы венцом золотым увенчала богиня.  
Сделал венец этот сам знаменитый хромец обоногий  
Ловкой рукою своей, угождая родителю Зевсу.  
Много на нем украшений он вырезал, – диво для взоров, –  
Всяких чудовищ, обильно питаемых сушей и морем.  
Много их тут поместил он, сияющих прелестью многой,  
Дивных: казалось, что живы они и что голос их слышен.

После того как создал он прекрасное зло вместо блага,  
Деву привел он, где боги другие с людьми находились, –  
Гордую блеском нарядов Афины могучеотцовной.  
Диву бессмертные боги далися и смертные люди,  
Как увидали приманку искусную, гибель для смертных. (570–589)

Миф о похищении огня и деве Пандоре повторяется у Гесиода в «Трудах и днях» (47–105), но там отсутствует спор богов с людьми, т. е. *конфликтная ситуация*, для выхода из которой совершается жертвоприношение быка. Говорится только, что

В гневе на то, что его обманул Прометей хитроумный.  
 Этого ради жестокой заботой людей поразил он:  
 Спрятал огонь. (48–50)

Но в чем именно состоял обман, не сообщается, т. е. потеряно (или предполагается, что вся история хорошо знакома слушателю) первое основное звено, которое задает весь последующий ряд обманов и их фатальных следствий. В «Теогонии» схема скандала дана в своем архетипическом виде. Обман создает критическую ситуацию, в результате которой возникает препятствие (*σχάνδαλον*), нарушающее правильное функционирование космосистемы.

Обычное толкование этого ритуального сюжета как этиологического мифа, объясняющего, почему богам приносятся в жертву кости животного, а мясо поедают люди<sup>10</sup>, оставляет без внимания основную космогоническую функцию жертвоприношения. Здесь также следует обратиться к индоевропейским данным. В «Ригведе» (X, 90) боги приносят в жертву Пурушу: *Его принесли себе в жертву боги* (перевод Т. Я. Елизаренковой). Расчленение бесконечного тела первосущества создает открытое космическое пространство и наполняющие его объекты. В другом тексте<sup>11</sup> демиург создает тело в форме коня, которое затем приносит в жертву самому себе. Это космогоническое жертвоприношение становится моделью царского жертвоприношения *ашвамедхи*, совершитель которого уподоблялся первому владельцу коня, демиургу, вследствие чего получал право считаться царем царей и владыкой земли.

Таким образом, жертвоприношение в своем архетипе есть *космогонический акт*, от правильного исполнения которого зависит правильная организация Вселенной на всех ее уровнях. Всякий раз, когда в функционировании Вселенной возникают *неполадки*, они устраняются посредством ритуального повторения космогонии<sup>12</sup>. Эти «неполадки», собственно, и есть *скандал*, а посему ритуал как *правильность* в принципе противоположен скандалу как неправомерности и остановке. Борьба богов и героев со всякого рода чудовищами есть, по сути дела, устранение неисправностей, которые чудовища персонифицируют. Герои в этом космогоническом контексте – это своего рода «техники», которым боги поручают особо опасные операции. Они в самом деле оказываются в «скандальных» ситуациях, которые провоцируют боги с тем, чтобы вынудить своих избранных совершить дела, ради которых они были рождены. Эдип приходит в Фивы, вовсе не следуя своим бессознательным влечениям, а повинуюсь воле богов, с тем, чтобы убить чудовище. С этой

стороны, т. е. со стороны *архетипической* схемы, нет решительно никакого различия между делом Геракла, Будды или Христа. Все они – герои, которые борются с хтонической язвой, въевшейся в плоть мира.

Само по себе заклятие быка указывает на совершенно особое значение жертвоприношения, совершаемого Прометеем. Здесь вспоминается древнеегипетский Апис. Существенна связь быка Аписа с богом-демиургом Птахом, душой (ба) которого он считался (Рубинштейн, 1987, 92). Еще более интересен бык, которого аккадский бог Неба Ану по требованию своей дочери Иштар посылает на землю с целью отмщения Гильгамешу за его отказ соединиться с богиней (Эпос о Гильгамеше, VI). И в этом случае хорошо просматривается ритуальный сюжет, где жрец-герой совершает ритуальную неправильность, которая в сакральной сфере равнозначна обману, в результате чего возникает *препятствие*, задержка в природном цикле (земля становится стерильной) и появляется страшный небесный бык, разоряющий землю. Гильгамеш вместе с Энкиду убивают быка, вернее, приносят его в жертву, но в форме убийства, т. е. неправильным образом. Следствием этой новой ритуальной неправильности становится заместительная смерть Энкину (он умирает вместо Гильгамеша, компенсируя своей смертью смерть божественного быка). Отказ Гильгамеша провоцирует ярость богини плодородия, т. е. *скандал*, вызывая катастрофические следствия, которые распространяются на всю землю, а смерть Энкиду знаменует новое *смертное* состояние человечества<sup>13</sup>.

Аналогичным образом обман, совершенный Прометеем при принесении в жертву быка, становится причиной нового «скандального» состояния людей. Совершенно очевидно, что у Гесиода речь идет об абсолютно первом жертвоприношении, которое совершается в изначальном мире, и в жертву приносится Верховный Бог в форме быка<sup>14</sup>. Это принесение в жертву себя самому себе суть космогоническое: в результате жертвоприношения тело бога трансформируется в тело космоса, а посему всякая неправильность при его исполнении незамедлительно отражается на структуре космосистемы, провоцируя периодические срывы в ее функционировании.

Бык присутствует также в другом сюжете, может быть, самом скандальном во всей греческой мифологии: в мифе о Пасифае и Минотавре. Здесь также все начинается с неправильного жертвоприношения: «Когда Минос приносил жертву богу Посейдону, он взмолился о том, чтобы из глубин моря появился бык, и дал при этом обет принести его в жертву богу. Посейдон выслал для него прекрасного быка, и Минос получил царскую власть; но быка он отослал на пастбище, а вместо него в жертву бо-

гу принес другого» (Apoll. Bibl. III, i, 3)<sup>15</sup>. Минос обманывает Посейдона, принося в жертву *другого* быка, а не того, которого обещал. Обман царя тем более делается скандальным и поэтому чреват катастрофическими последствиями, что бык – это сам Посейдон, но в своей животной форме. Посейдон высылает Миносу быка, которого он должен был воздать богу при посредстве жертвоприношения, но не делает этого, в результате чего Посейдон, «разгневанный тем, что Минос не принес ему в жертву того быка, наслал на быка свирепость и внушил любовную страсть к этому животному жене Миноса Пасифае» (Apoll. Bibl. III, i, 4). Пасифая соединяется противоестественным образом с быком, т. е. с самим Посейдоном, и рождает от него человекобыка Минотавра, которого Минос помещает в подземный лабиринт и дает ему на съедение афинских юношей и девушек, т. е. он приносит в жертву людей, и притом – следует это особо отметить – молодых людей, способных к деторождению, в результате чего прерывается биопроект как результат *неправильного* ритуала.

Таким образом, неправильный ритуал провоцирует бесплодие, остановку в воспроизведении жизни, а жрец, совершивший обман или неправильность, становится источником смерти. Это также отражено в мифе о Миносе: «Но всякая женщина, сошедшаяся с Миносом, непременно должна была погибнуть. Причиной было то, что Пасифая, разгневанная частыми изменами Миноса, заколдовала его, и каждый раз, как Минос сходил с другими женщинами, он напускал на них гнус» (Apoll. Bibl. III, xv, 1). Пасифая порождает Минотавра, который пожирает юношей и девушек, а Минос умертвляет молодых женщин, изливая в них вместо оплодотворяющего семени яд. Ритуальный обман доходит здесь до своих последних следствий<sup>16</sup>.

Сакральный контекст присутствует не только в мифологических скандалах, но и в исторических. Благодаря сакральности скандал получает универсальное значение, обнажая свое архетипическое ядро. Самым замечательным примером этого «священного» скандала является знаменитое *l'affaire du collier de la reine*<sup>17</sup>. Этот скандал, разразившийся в 1785 году после обнаружения кражи ожерелья, купленного якобы от имени королевы, стал преддверием к Революции 1789 года, хотя, конечно, не был ее причиной. Скандал имеет здесь функцию знака, делая явным то, что ранее было скрыто. Благодаря скандалу происходит *прыжок* из бессознательного в сознательное, и притом самым грубым образом. Сакральное основание французской монархии рушится прежде всего в коллективном бессознательном. Социальная революция есть лишь следствие психологической. Об этом говорит К.Г. Юнг:

Все стремления человечества направлялись на укрепление сознания. Этой цели служили ритуалы, "representations collectives", догматы; они были плотинами и стенами, воздвигнутыми против опасностей бессознательного, этих *perils of the soul*. Первобытный ритуал незря включал в себя изгнание духов, освобождение от чар, предотвращение недобрых предзнаменований, искупление, очищение и аналогичные им, т. е. магические действия.

С тех древнейших времен воздвигались стены, позднее ставшие фундаментом церкви. Стены обрушились, когда от старости ослабели символы. Воды поднялись выше, и, подобные бушующим волнам, катастрофы накатываются на человечество («Об архетипах коллективного бессознательного»)¹⁸.

Совсем не случайно, что все разрушители «старого порядка» пользуются в качестве основного инструмента скандалом: он *ломает* ценностную структуру сознания, после чего всякая гнусность и непотребство делаются дозволенными. Услужливыми идеологами, которые сейчас перерядились в психоаналитиков, все эти мерзости представляются как обнаружение «истины». Следует признать, со времен Сократа, благодаря этим революционным новшествам, поиски истины значительно облегчились: достаточно произвести какую-нибудь непристойность (чем непристойнее, тем лучше), и истина, как сверкающая Деметра, сразу явится перед глазами скандализированной публики.

Эта «метафизика скандала» составляет тему «Бесов» Достоевского. Скандал здесь, как и в обманном жертвоприношении Прометея, оставляет людей без защиты сакральности. После скандала, устроенного Петрушей Верховенским, мир стал десакрализованным, лишенным своей духовной опоры. Очень показательно, что этот Петруша – не только скандалист, но и террорист. И в самом деле, что есть террористический акт, как не скандал в своей «сильной» форме?

Бесы достигли своей цели: они похитили священный огонь и принесли страшный адский пламень, дар Прометея, который прожиг сакральную ограду человеческого сознания, после чего в него свободно вошли все демоны и устроили в нем свой страшный дьявольский шабаш.

Сакральный и космогонический контекст, внутри которого разворачивается миф о Прометее, таким образом, является фундаментальным для понимания этого, может быть, самого таинственного мифологического персонажа. Прометей – не «культурный герой», а бог-жрец, в силу чего он имеет специальное отношение к огню. Огонь преобразует жертву в космическую энергию. В индийской мифологии Агни есть одновременно бог жертвенно-

го костра и жрец богов. В «Махабхарате» сообщается миф о проклятии Агни великим риши Бхригу, после чего бог огня извлекает себя из жертвенников, и прекращаются жертвоприношения. В отчаянии мудрецы отправляются к богам и жалуются: «От прекращения жертвенных религиозных обрядов, последовавшего из-за исчезновения огня, пришли в беспорядок три мира» (I, 7)<sup>19</sup>. Создается критическая ситуация: огонь вместо того, чтобы пожирать жертву, разрушает ее без всякой выгоды для богов и мира, и поэтому Агни извлекает себя из жертвенников, прерывая правильное циркулирование космических энергий, которое восстанавливается при посредстве специального вмешательства Верховного Бога Брахмы.

Сакральный контекст обмана Прометея, по вине которого Зевс лишает людей *силы огня* (πυρὸς μένος), позволяет предположить аналогичную ситуацию также в греческом мифе: Зевс не просто отнимает у людей огонь, а лишает огонь *всепожигающей силы*. Огонь определяется как ἀχαμάς (букв. *неустанный, негасимый, непрерывный*), что вполне соответствует *всепожигающему* индийскому огню. Кроме того, о каких людях идет речь? Этот вопрос вовсе не безразличен в отношении Гесиода, у которого мы находим сказание о человеческих родах, сопоставимое с индийскими преданиями<sup>20</sup>. Вот как описывается Гесиодом в «Трудах и днях» третий, бронзовый род:

Третье родитель Кронид поколение людей говорящих,

Медное создал, ни в чем с поколеньем несхожее прежним.

С копыями (ἐξ μελίαν: букв. *из ясеней*). Были те люди могучи и страшны.  
(143–145)<sup>21</sup>

Настоящее человечество относится к пятому роду, следуя за родом героев. Есть все основания предполагать, что боги спорят в Меконе с этими страшными бронзовыми людьми. Зевс за обман Прометея οὐκ ἐδίδου μελίησι πυρὸς μένος ἀχαμάτοιο / θνητοῖς ἀνθρώποισι (букв. перевод: «не давал ясеням огня неустанного силу, / смертным людям»). Hes. Th. 563–564)<sup>22</sup>. По мнению комментаторов, миф об извлечении Зевсом огня должен объяснять плохие горючие качества ясеня<sup>23</sup>, однако ясень очень хорошо горит, а посему слово μελίησι (ясеням) может обозначать только людей, происшедших из ясеня, а этими людьми могут быть только люди третьего бронзового рода, как следует из греческого текста. Эти последние могут называться людьми в очень относительном смысле. Они предшествуют людям, и поэтому называются «людьми», хотя по своему хтоническому характеру они много ближе стоят к ужасным Гигантам, с которыми борются боги (Apoll. Bibl. I, vi, 1–2).

Выяснив «личность» Прометея и людей, для которых он похищает огонь или точнее *силу* (μῆνος) всепожирающего огня, мы вполне можем оценить «скандальную» ситуацию, возникшую в изначальном мире (а именно об этом мире, дочеловеческом и доисторическом, ведет свою речь поэма Гесиода), в котором нет еще естественных существ, а только сверхъестественные. Переход от сверхъестественного к естественному осуществляется через *обман*, через *скандал*. И это самое парадоксальное в мифе о Прометее: желая обмануть Верховного Бога, он становится невольным создателем-демиургом дуального космоса, в котором сверхъестественное противопоставляется естественному, вернее, из сверхъестественного выделяется естественный компонент и все дальше и дальше от него отдаляется, пока не становится вполне самостоятельным, по крайней мере, по видимости.

С целью возвращения силы демонам, ставшими людьми, Прометей совершает новый обман, похищая огонь. Боги на новый обман отвечают уже не прямым действием, как в случае недаяния огня, а также *обманом*, создавая искусственную деву Пандору, которая истощает ясных людей, извлекая из них бессмертную огненную субстанцию<sup>24</sup>, вследствие чего окончательно фиксируется их естественное и смертное состояние.

Очевидна параллель между Прометеем-жрецом и индийским жрецом богов Вишварупой<sup>25</sup>. В борьбе богов против асуров Вишварупа тайно содействует демонам: «на виду у всех он направлял выгоду жертвоприношения богам, а тайно – демонам»<sup>26</sup>, т. е. энергии, извлекаемые из жертвы, усиливали демонов и ослабляли богов. Обман Прометея получает полный смысл только в контексте космогонической борьбы между богами и демонами: боги имеют своей целью открытие космогонии, а демоны – ее закрытие, сохранение изначальной докосмогонической статичности, в состоянии которой они только и могут быть бессмертными, хотя это «бессмертие» суть ложное, равное смерти.

Дополнительным указанием на демонический характер «людей», с которыми спорят боги в Меконе и для которых Прометей похищает огонь, может служить их исключительно мужской характер. Они удивляются при виде Пандоры, потому что впервые видят женщину, т. е. в этом изначальном мире не было женщин, а только мужчины, и настоящее человечество появляется только тогда, когда происходит соединение мужского и женского начал, актуализирующее чередование жизни и смерти. Показательно в этом отношении восприятие следствий похищения огня у Горация:



Дерзко рвется изведать все  
Род людской и грешит, став на запретный путь:  
Сын Иапета дерзостный  
Злой обман совершив, людям огонь принес;  
  
После кражи огня с небес,  
Вслед чахотка и с ней новых болезней полк  
Вдруг на землю напал, и вот  
Смерти день роковой, прежде медлительный,  
  
Стал с тех пор ускорять свой шаг. (Od. I, iii, 25–33)<sup>27</sup>

Скандал вроде бы завершил свой полный цикл, но кроме непосредственных следствий – наказания Прометея и превращения бессмертных демонов в смертных людей, – он имел непредвиденное даже для богов следствие – *историю*. Но историю очень специфическую: историю обмана, которую придумывает «прикованный Прометей», желая оправдать свой обман и представить себя, тайного служителя демонов, как «благодетеля человечества», «культурного героя», «филантропа», а богов – как врагов человечества. Этим же самым способом подмены и клеветы пользуются современные потомки Прометея. Они, устроившие невиданные в истории бойни, оказываются благодетелями человечества, а люди, остановившие это страшное кровопролитие, объявляются его злейшими врагами.

Итак, миф, взятый в своем архетипе, а не в поздних идеологических интерпретациях, не оставляет сомнений в истинных целях «филантропа» Прометея, как они представляются в греческих источниках. Скандал достигает здесь своей высшей точки: обман абсолютизируется, становится «историей», в которой тонут и бесследно исчезают реальные события. Обманщик-скандалист<sup>28</sup>, сочиняя историю своих деяний, которые совершались за пределами истории, становится судьей истории, а сама история превращается в миф в самом худшем значении этого слова. Эта диалектика обмана-мифа, переходящего в истину-историю, анализируется в великой трагедии Эсхила. В мифическом Прометее проглядывают черты афинского демагога, который приписывает себе все благодеяния и обвиняет всех других во всех несчастьях, которые не произошли бы, если бы он, а не какой-то Зевс, был верховным правителем богов и людей.

Эсхил шаг за шагом прослеживает, как Прометей конструирует или, вернее, импровизирует «историческую» версию своего обмана. В ней полностью отсутствует жертвоприношение, т. е. сакральный контекст, в котором совершается обман. Эта история, начавшаяся с обмана, уже не

может быть никакой другой, как обманной, а посему реальным здесь является только обман, потому что он создает *препятствие*, *σκάναλον*, в результате которого реальность блокируется, становится призрачной, иллюзорной.

*Кто победил?* Прометей или боги? Скандал длится, обман управляет человеческим существованием. Но если скандал должен был создать в конечном своем пункте абсолютное препятствие для всякого движения, даже иллюзорного, то жрец демонов своей цели не достиг. Все стало обманом – даже демоны. Вместо того чтобы навсегда замкнуть движение, он его развязал, выпустил даже из положенных для него пределов, как незадачливый ученик чародея. Оно стало неконтролируемым не только для богов, а прежде всего для демонов, которые по природе своей противоположны всякому движению, хотя постоянно суетятся. Вместо того, чтобы остановить «воду», они едва в ней не утонули. Об этом тоже есть мифы, но нам пора остановиться, чтобы не разделить участь всех ныряльщиков в бездонный океан Майи-иллюзии.

#### Примечания

1 О первоначальном мире в ведийской мифологии см.: Кёйпер, 1986, 28–37.

2 Источники мифа см.: O'Flaherty, 1975, 154–168.

3 Цит. по: Рамаяна, 2006.

4 *Обман пространства* является темой знаменитого мифа о трех шагах Вишну. Он существует, как и все индийские мифы, в бесчисленных вариантах, но ограничимся только одним, сообщаемым в «Рамаяне». Контекст всегда тот же самый: борьба богов с демонами-асурами. Асуры побеждают богов и завладевают всеми тремя мирами. Бали, предводитель демонов, начинает великое жертвоприношение, которое должно окончательно фиксировать господство демонов, т. е. остановить космогонический процесс и аннулировать его основной результат – дуальный космос. Боги в отчаянии отправляются к Вишну и просят прибегнуть его к своей магической силе. «И вот сиятельный Вишну родился в лоне Адити и, приняв облик карлика, пришел к Бали, сыну Вирочаны. Он попросил столько земли, сколько измерит тремя шагами, и ими владыка миров измерил три мира мирам на благо. Повазав Бали своей силой, он сиятельный, снова отдал три мира под власть Шакры, подчинив их Великому Индре» (Рамаяна, 2006: I, 29, 19–21). Собственно, Вишну повторяет космогонический акт, который до него совершил Индра, убив змея Вритру. Вритра (в ведийском гимне) спит на дне пространства, т. е. он есть свернутое в себе пространство, которое Индра *разворачивает*. Аналогичным образом тремя шагами Вишну раздвигает сомкнувшееся в результате победы демонов пространство. С помощью обмана он спасает богов «от косного и обуженного хаоса» (Топоров, 1988, 351), в который их заключили асуры. Вишну *перепрыгивает* через поставленное асурами *препятствие* на пути разворачивания космогонического процесса.

5 Ср. др.-инд. *ṛtá-*, обозначающее универсальный космический закон, управляющий как Вселенной, так и ритуалом (Топоров, 1988: IV, 384).

6 Греческие вопросы 38, цит. по: Плутарх, 1990.

7 В качестве образца скандального антиритуала может служить это описание Фирмика Матерна, христианского писателя IV века: «Критяне, для умягчения разъяренного тирана, учредили праздничные дни похорон и составили для празднования годовщины богослужение в виде триетерических освящений, совершая в них по порядку все, что отрок делал или претерпевал при смерти. Тут они растерзывают зубами живого быка, совершая это ужасающее пиршество в дни своих годовичных воспоминаний и, завывая нестройными криками по уединенным лесным местам, изображают безумие разъяренного духа, чтобы упомянутое преступление не воспроизводилось обманном образом, но чтобы оно становилось предметом веры при помощи безумия. Впереди несли ковчег, в котором сестра Либеры тайком скрывала его сердце; а звуками флейты и звоном кимвалод здесь изображались погребушки, при помощи которых отрок был обманут. Так в честь тирана услужливым плебсом был сделан бог, который не мог иметь погребения» (цит. по: Лосев, 1957, 166). Разумеется, это карикатура на языческий ритуал, но в ней очень хорошо выявлен скандальный элемент ритуала вообще, т. е. элемента, который получает свое скандальное содержание внутри ритуала, если выходит из-под контроля. Самый забавный скандал во всей литературе – это тот, о котором рассказывает Апулеев осел, ставший его невольным свидетелем и едва не поплатившийся за свое неумеренное любопытство шкурой. Он также имеет прямое отношение к профанированному ритуалу. Вот рассказ осла: «Посредством ложного предсказания вытянули они (бродячие служители Сирийской богини. – М.Е.) у какого-то крестьянина самого жирного барана, чтобы удовлетворить Сирийскую богиню, и, приготовив все как следует к ужину, пошли в баню; помывшись там, они привели с собою как сотрапезника здорового мужика, превосходно наделенного силой бедер и паха; не постыдились они закусить кое-какими овощами, как, не выходя из-за стола, грязные эти скоты, почувствовав бесстыдные позывы к крайним выражениям беззаконной похоти, окружили толпой парня, раздели, повалили навзничь и принялись осквернять гнусными своими губами. Не могли глаза мои выносить долго такого беззакония, и я поставился воскликнуть: – На помощь, граждане! – но никаких букв и слогов у меня не вышло, кроме ясного и громкого “О”» (Апулей, 1988: VIII, 29). Скандал здесь вызывает возмущение даже осла.

8 В том смысле, что Бахтин совершенно игнорирует ритуально-сакральную основу как карнавала, так и вообще всей средневековой жизни. Сам же Рабле ни к какой «народной культуре» (понятие проблематичное, выдуманное немецкими романтиками) отношения не имеет, а исключительно к культу разнузданности и экскрементов, т. е. к антикультуре *underground'a*, как бы мы сказали сейчас. О ритуальных основах карнавала см.: Eliade, 1949.

9 Перевод В.В. Вересаева (здесь и далее цит. по: Гесиод, 2001). Отметим две неточности, допускаемые переводчиком, вследствие чего у читателя создается искаженное представление о главном персонаже и вообще о мифе. У Вересаева: *Тушу большого быка Прометей многохитрый разрезал / И разложил на земле*. В греческом тексте: *τότ' ἔλειτα μέγαν βοῦν πρόφρονι θυμῷ / δασσαμένοσ προέθηγε* (дословный перевод: «и тогда потом большого быка с благосклонной душой, разделив, положил вперед»). Переводчик выпускает важнейший для понимания элемент соверша-

емого ритуала *πρόφρονι θυμῷ* («с благосклонной душой») и добавляет отсутствующую «тушу», словно речь идет о мясной бойне, а не ритуальном жертвоприношении. В архаическом ритуале, если жертва сопротивлялась, когда ее вели к алтарю для заклания, и тем более убегала, то это считалось очень плохим знаком. В идеальном жертвоприношении жертва должна была добровольно соучаствовать в священнодействии, как бы приносить в жертву сама себя. Этот существенный момент жертвоприношения отмечен в описании Гесиода и отсутствует в переводе. Словосочетание *πρόφρονι θυμῷ* («с благосклонной душой») выпущено также в английском переводе (Hesiod, 1982). Переводчик, по всей видимости, сомневался, к кому оно относится – к быку или Прометею, а посему решил обойти это темное место, хотя ничего темного в нем нет: очень маловероятно, чтобы обман совершался с «благосклонной душой». О жертвоприношении в Греции и Риме см.: Toutain, 1911, 956–980.

Вересаев переводит: *Тут обратился к титану родитель бессмертных и смертных* (542). В греческом тексте слово «титан» (τιτῆν) отсутствует и является произвольной добавкой переводчика. Кроме того, нигде у Гесиода не встречается слово «титан» в ед. ч., а только во множественном (τιτῆνες; Paulson, 1962). В «Теогонии» Титаны – это безличная группа, которая в полном противоречии с данными греческого текста отождествляется во всех словарях с первыми двенадцатью совместными порождениями Геи и Урана. В качестве сына Иапета и океаниды Климены Прометей ни с какой стороны не может быть титаном. Он им становится только у Эсхила (525–456 до н. э.) и Аполлодора (II в. н. э.). Совершенно очевидно, что более поздние авторы уже не понимали значения этой безличной группы и отождествили Титанов с первыми порождениями Геи и Урана. Греческий текст не оставляет сомнений, что Титаны – это исключительно мужские божества и происходят они от Урана, породившего их без участия Земли-Геи. Слово ж. р. ед. ч. Τιτανίς (874: Титанида) также впервые встречается в «Прикованном Прометее» Эсхила. Соединение (или смешение) женской и мужской функций в первых божествах – вещь достаточно обычная. Ср., например, хуритского Кумарби, откусывающего мужскую силу бога неба Ану и зачинающего от нее Бога Грозы, а также скандинавского Имира, одна нога которого с другой зачинает сына. Таким образом, высказанное нами утверждение о Титанах как безличной и безыменной группе и полной к ним непричастности Прометея в наиболее ранней версии мифа, передаваемой Гесиодом (VIII в. до н. э.), хотя и противоречит догме, но соответствует грамматике, а также мифологическим данным.

10 Vernant, 1982, 27–89.

11 Брихадаранька Упанишада I, 2.

12 О значении космогонии в архаических традициях см.: Eliade, 1966. Существенно следующее замечание: «Космогония есть образцовая модель всякого рода “делания”» (Eliade, 1966, 56), т. е. всякий ритуал есть по своей архетипической структуре космогонический. В первую очередь это относится к строительным ритуалам. О них специально см.: Eliade, 1990.

13 Ср. мифы о происхождении смерти (Токарев, 1988, 456–457).

14 О быке в ритуале и мифологии см.: Иванов, 1987, I, 203.

15 Здесь и далее цит. по: Аполлодор, 1972.

16 По аналогичной схеме строится миф о золотом руне: обман жены царя Афаманта Ино, которая подделывает Дельфийский оракул, провоцирует бесплодие земли и в конце концов страшно обращается против нее самой и ее детей: «разгневанная Гера

отняла у Афаманта и тех детей, которые родились у него от Ино. Сам он в припадке безумия застрелил из лука Леарха, Ино же вместе с Меликертом бросилась в море» (Apoll. Bibl. I, ix, 2). Ритуальная структура мифа о золотом руне рассматривается в: Топоров, 1994, 107–114.

17 См.: Campardon, 1863.

18 Цит. по: <http://www.jungland.ru/node/1596>

19 Цит. по: Махабхарата, 1992.

20 Ср. «Сказание о воплощении первых родов» в Махабхарате 1992.

21 Перевод В.В. Вересаева. Вересаев и здесь допускает довольно грубую ошибку, следуя своим представлениям, которые заставляют его забыть грамматику:  $\epsilon\chi\ \mu\epsilon\lambda\iota\acute{\alpha}\nu$  означает не «с копиями», а *материал*, из которого были изготовлены ( $\pi\omicron\iota\acute{\iota}\eta\sigma\epsilon$ ) люди бронзового рода ( $\gamma\acute{\epsilon}\nu\omicron\varsigma\ \mu\epsilon\tau\omicron\lambda\lambda\omega\nu\ \alpha\nu\theta\rho\acute{\omega}\pi\omega\nu\ \chi\acute{\alpha}\lambda\chi\epsilon\iota\omicron\nu$ ). Правильным является следующий перевод: «Зевс-отец третий, другой, род говорящих людей, / бронзовый, сделал, на серебряный ничем не похожий, / из ясеней ( $\epsilon\chi\ \mu\epsilon\lambda\iota\acute{\alpha}\nu$ ), ужасный и могучий». Из ясеней происходят нимфы Мелии ( $\text{Μελίαι}$ ), которых вместе с Эриниями и Гигантами рождает земля, впитавшая кровь, вытекшую из детородного члена Крона (Hes. Th. 183–188). О происхождении людей из деревьев см. Иванов 1987 II, 87–89. Гиганты рождаются в блестящих доспехах ( $\tau\epsilon\upsilon\chi\epsilon\sigma\iota\ \lambda\alpha\mu\pi\omicron\mu\acute{\epsilon}\nu\omicron\upsilon\varsigma$ ) и с длинными копьями ( $\delta\omicron\lambda\iota\chi\prime\ \xi\chi\chi\epsilon\alpha$ ). Вересаев, как кажется, отождествил Гигантов с бронзовыми людьми, и поэтому перевел  $\epsilon\chi\ \mu\epsilon\lambda\iota\acute{\alpha}\nu$  как «с копиями». И действительно, слово  $\mu\epsilon\lambda\iota\acute{\alpha}$  употреблялось в качестве метонимии копья на основании того, как можно предположить, что ясень употреблялся для изготовления древка копья с бронзовым наконечником. Однако предлог  $\epsilon\chi$  (из), указывая на происхождение, не дает решительно никакой возможности интерпретировать  $\mu\epsilon\lambda\iota\acute{\alpha}$  в переносном значении. В отношении Гигантов никакой неясности не возникает: они  $\delta\omicron\lambda\iota\chi\prime\ \xi\chi\chi\epsilon\alpha\ \chi\epsilon\rho\sigma\acute{\iota}\nu\ \xi\chi\omicron\nu\tau\alpha\varsigma$  (Hes. Th. 186: «длинные копья в руках держащие»). И все же это отождествление Гигантов и бронзовых людей, хотя и при посредстве ошибочного перевода, имеет под собой основание. Это прежде всего касается хтонического и демонического характера как Гигантов, так и бронзовых людей. О хтоничности людей, для которых Прометей похищает огонь, см. Михайлов, 1994, I.

22 Ср. перевод В. В. Вересаева: *Силы огня неустанной решил ни за что не давать он / Людям ничтожным, которые здесь на земле обитают*. В этом ключевом месте переводчик также допускает ошибку и даже три (и это в двух только строчках!), следуя обязательным со времен Гете представлениям о Прометее как культурном герое (Михайлов 1994 I). Он опускает слово  $\mu\epsilon\lambda\iota\acute{\iota}\eta\sigma\iota$  (ясеням);  $\pi\upsilon\rho\acute{\omicron}\varsigma\ \mu\acute{\epsilon}\nu\omicron\varsigma\ \acute{\alpha}\chi\alpha\mu\acute{\alpha}\tau\omicron\iota\omicron$  переводит *силы огня неустанной*, в то время как  $\acute{\alpha}\chi\alpha\mu\acute{\alpha}\tau\omicron\iota\omicron$  относится не к силе ( $\mu\acute{\epsilon}\nu\omicron\varsigma$ ), а к огню ( $\pi\upsilon\rho\acute{\omicron}\varsigma$ );  $\theta\eta\eta\tau\omicron\iota\varsigma\ \alpha\nu\theta\rho\acute{\omega}\pi\omicron\iota\varsigma$  означает не *людям ничтожным*, а просто «смертным людям».

23 West, 1966, 323.

24 Ср. огненных жителей страны Муспелль в «Младшей Эдде».

25 Топоров, 1987, II, 238. Оставляем в стороне другие возможные параллели в силу их удаленности от основного индоевропейского источника. Кроме того, Прометей – не просто похититель (похитители всякого рода во множестве встречаются во всех мифопоэтических традициях), а жрец-демиург, в силу чего он имеет возможность похитить огонь или направить его в *другую* сторону.

26 Тайттирия Самхита, II, 5, 1; цит. по: Dumézil 1990, 37.

27 Цит. по: Гораций, 1993.

28 В этом отношении в высшей степени значительно сопоставление Прометея с другим зловещим персонажем из германской мифологии – Локи (Михайлов, 1994, II, 116–133). Этот последний порождает чудовищ, готовясь к эсхатологической схватке с богами, в результате которой гибнет весь мир.

## Литература

Аполлодор. Мифологическая библиотека. Л., 1972.

Апулей. «Метаморфозы» и другие сочинения. М., 1988.

Гесиод. Полное собрание текстов. М., 2001.

Гораций. Собрание сочинений. СПб., 1993.

Иванов В. В. Бык // Мифы народов мира. Т. 1. М., 1987, I.

Иванов В. В. Антропоморфические мифы // Мифы народов мира. Т. 1. М., 1987, II.

Кёйпер Ф. Б. Я. Труды по ведийской мифологии. М., 1986.

Лосев А. Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. М., 1957.

Махабхарата. Адипарва. Книга первая. М., 1992.

Михайлов Н. А. О некоторых аспектах «филантропической» культуртрегерской деятельности Прометея // Знаки Балкан. Часть I. М., 1994, I.

Михайлов Н. А. Локи и Прометей. К типологии протоперсонажа // Знаки Балкан. Часть I. М., 1994 II.

Плутарх. Застольные беседы. Л., 1990.

Рамаяна. Книга первая и вторая. М., 2006.

Рубинштейн Р. И. Апис // Мифы народов мира. Т. 1. М., 1987.

Смирнов И. П. Человек человеку – философ. СПб., 1999.

Токарев С. А. Смерть // Мифы народов мира. Т. 2. М.

Топоров В. Н. Агни // Мифы народов мира. Т. 1. М., 1987, I.

Топоров В. Н. Вишварупа // Мифы народов мира. Т. 1. М., 1987, II.

Топоров В. Н. Сканда // Мифы народов мира. Т. 2. М., 1988, I.

Топоров В. Н. Пуруша // Мифы народов мира. Т. 2. М., 1988, II.

Топоров В. Н. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988, III.

Топоров В. Н. Ритá // Мифы народов мира. Т. 2. М., 1988, IV.

Топоров В. Н. К мифо-ритуальным мотивам у Аполлония Родосского // Знаки Балкан. Часть I. М., 1994.

Campardon Émile. Marie-Antoinette et le procès du collier. Paris, 1863.

Dumézil Georges. Le sorti del guerriero. Milano, 1990.

Eliade M. Le Mythe de l'Éternel Retour. Paris, 1949.

Eliade M. Mito e realtà. Torino, 1966.

Eliade M. I riti del costruire. Milano, 1990.

*Hesiod. The Homeric Hymns and Homeric with an English Translation by Hugh G. Evelyn-White. London, 1982.*

*O'Flaherty W. D. Hindu Myths. A Sourcebook translated from the Sanskrit. London, 1975.*

*Paulson Johannes. Index Hesiodicus. Hildesheim, 1962.*

*Rocchi Lorenzo. Vocabolario Greco Italiano. Società editrice Dante Alighieri, 1991.*

*Toutain J. Sacrificiun // Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines. Tome quatrième. Deuxième partie (R-S). Paris, 1911.*

*Vernant Jean-Pierre. Mito di fondazione del sacrificio in Esiodo // Marcel Detienne e Jean-Pierre Vernant. La cucina del sacrificio in terra greca. Torino, 1982.*

*West M.L. Prolegomena and Commentary // Hesiod. Theogony. Oxford, 1966.*

Александр Гура

Москва

## О конфликтных ситуациях в традиционной крестьянской культуре

В современном русском языке слово *скандал* имеет два значения. В его первом, основном, значении – «случай, происшествие, получившее широкую огласку и позорящее его участников» – акцентируется признак публичности (широкая огласка) и социальная оценка (нечто позорное, непристойное, вызывающее чувство стыда). Еще явственнее эта оценочность выступает в разговорном употреблении: «Какой скандал!» – говорят о чем-то предосудительном и недопустимом, а следовательно, нарушающем принятые в обществе нормы. Во втором значении *скандал* – это «дебош, ссора, сопровождаемая криками, шумом, дракой и т. п.»<sup>1</sup> Такое значение фиксирует лишь внешние проявления конфликта в наиболее острой форме, необязательно присущие скандалу в его основном значении, а оценка в явном виде здесь не присутствует. Любой скандал, будь то простая бытовая интрига, сознательная стратегия авангардного искусства, один из инструментов маркетинга и шоу-бизнеса или элемент сложной политической технологии борьбы за власть, представляет собой род конфликтной коммуникативной ситуации. Скандал может быть подстроенным, специально спланированным, но может возникать и произвольно в результате каких-либо действий или поступков, нарушающих установленные правила взаимоотношения в социуме.

Попытаемся выяснить, существуют ли в народной крестьянской традиции виды конфликтного взаимодействия, сопоставимые со скандалом в его современном понимании. Структурно-типологическому анализу бытовой ссоры в традиционной крестьянской культуре как одному из видов конфликтных ситуаций посвящена недавняя диссертация петербургского этнолога А. Н. Кушковой<sup>2</sup>, отдельные положения и выводы которой мы будем учитывать и в нашем исследовании.



Различные особенности конфликтного поведения представлены в традиционной культуре как в бытовой сфере, так и в обрядовой. К ритуальным формам конфликта можно отнести бесчинства молодежи в календарных и свадебных обрядах, сопровождавшиеся действиями разрушительного характера и кражами, словесные поединки между жителями соседних сел во время весенних праздников и ритуальные противоборства и драки между дружинами участников календарных обходов на Рождество или Масленицу, корение в свадебном и календарных обрядах и играх, отказ на сватовстве, расторжение помолвки, посрамление «нечестной» невесты в конце свадьбы и т. д.

Суть всякого конфликта – в нарушении определенных норм: социальных, имущественных, обычно-правовых, семейных, моральных. Но в народной традиции они приобретают культурно-символическое значение, и природа даже бытовых конфликтов не может быть до конца понята без учета традиционного мировоззрения, той символики и обрядности, в которых оно выражается. Семейные конфликты (женская супружеская измена, уход жены от мужа и т. д.) направлены на разрыв установленных обрядом жестко структурированных отношений между супругами в крестьянской семье. Так, побег жены от мужа к своим родителям, приводивший к временному разрыву связей между супругами, это еще и попытка обратить вспять ритуально освященный и закрепленный раз навсегда переход невесты в дом мужа<sup>3</sup>. Причиной соседских ссор, например по поводу изменения межи земельных участков, является намеренный выход одной из сторон за границы предписанного обычаем внутреннего социального пространства, что представляет собой нарушение индивидуальных норм поведения, диктующих определение своей внешней жизни изнутри. Обделение имуществом при семейных разделах, кража либо отбирание магическим путем молока или «спорины» (урожая) ведьмой могут осмысляться как посягательство на личную «долю», то есть жизненную меру или судьбу, отпущенную каждому в его жизни, что приводит к нарушению совокупной доли, а следовательно, и общего жизненного баланса. Нередко считалось необходимым впоследствии возместить похищенное в тех же размерах, чтобы восстановить доленое равновесие, обеспечивающее устойчивость мира в целом<sup>4</sup>. Неслучайно и при разделе имущества разрезали хлеб на столько частей (долей), на сколько делилось имущество<sup>5</sup>. Нарушение моральных норм в результате богохульства, проклятия близких, нарушения девичьей чести, внебрачных родов, самоубийства и других случаев несправедливой смерти навлекало на провинившегося небесную

кару, но подвергало и других членов сообщества опасности, особенно со стороны нечистой силы (ходячих покойников и пр.), либо вызывало стихийные бедствия.

Конфликты в крестьянской среде преследуют корыстные цели (например, при семейных разделах, при подкупе злодея, чтобы он украл лошадь или хлеб из амбара), матримониальные (при ритуальном позорении девушек, отказавших женихам или не вышедших замуж). Скандалы могут совершаться в отместку (например, за недостаточно щедрое вознаграждение колядников), но никогда не провоцируются по мотивам глубоко индивидуальным, тщеславным (вроде желания прославиться или приобрести личную популярность). Часто их подстраивают, чтобы вывести кого-либо на чистую воду в охранительных целях (например, при разоблачении ведьмы для пресечения ее вредоносных чар).

Среди способов провоцирования скандальной ситуации, помимо распространения порочащих слухов и наговоров, особенно распространены магические средства, например напускание порчи на молодоженов, заговоры на отвораживание и разлучение супругов. Особенно показательны магические способы, с помощью которых старались выявить и опознать ведьму, одним из главных занятий которой было отбирание молока у чужих коров. Во время ее наибольшей активности (в купальскую ночь или в канун Юрьева дня) специально кипятили на огне молоко или цедилку для молока, часто с иглками или другими острыми предметами, веря, что ведьма, желая избавиться от доставляемых ей тем самым мучений, сама явится в дом под предлогом попросить что-либо взаймы. Либо караулили ведьму в хлеву, куда в эту ночь она должна была прийти доить корову. Считалось, что разглядеть ее можно через борону, решето, хомут, отверстие от сучка в гробовой доске. У восточных славян калечили животных, чаще всего вилами прокалывали в хлеву жабу, в которую, как полагали, превратилась ведьма, и если на следующий день какая-нибудь женщина в селе окривеет, окажется со сломанной рукой или хромой, то ее и считали ведьмой. У сербов специально мучили и увечили ночную бабочку, чтобы утром опознать ведьму по ожогам или ранам на теле. У западных славян использовались различные магические средства для распознавания ведьмы во время пасхальной или рождественской службы в церкви. Благодаря им ведьму можно было опознать по подойнику или кувшину молока, который становился виден у нее на голове<sup>6</sup>.

Внешние формы проявления конфликта могли быть как физическими (драки, побои), так и словесными (инвективы,

перебранка). Однако по свидетельству многих этнографов драки между крестьянами на бытовой почве случались нечасто, мирились после таких ссор очень легко, и брани и оскорбления большого значения не придавали, считая, что «брань на вороту не виснет», «брань не дым – глаз не выкурит»<sup>7</sup>. Но главное даже не в этом – брань, хуление, ущерб имуществу, битье могли иметь в народной культуре совсем иной характер и иные функции, нежели просто личное оскорбление, вредительство или физическое насилие, в том числе и в конфликтных ситуациях. Брань широко использовалась в качестве оберега от нечистой силы или болезней. Ритуальный, игровой или карнавальнй характер носили переклички сел в весенние праздники, когда во время словесных поединков девушек чужого села называли «курносыми», «кривоногими», «клешоногими», «бледными, без румянца», «косыми и босыми», «как вороны», «как совоныки», «лентяйками», «неверными», «череватыми», «с байструками», парней – «шмаркатыми», «с червями в носу», «паршивыми», «горбатыми», ругали их одежду («з лопуха хвартушек», «споднички пеньковые», «рушники из крапивы», «в отрепках») и их деревню («улица грязная», «заросла крапивой», «зацвела полынь») и т. д. Аналогичный характер носило хуление девушками баб на свадьбе, высмеивание поезжан жениха в корильных песнях, ритуальная перебранка между дружкой жениха и стороной невесты, наказание свата или свахи в конце свадьбы, насмешки над ними, когда их катали на бороне, сохе, в корыте, тачке или повозке и в конце сбрасывали в яму, в канаву или в воду<sup>8</sup>. Охранительное и продуцирующее значение придавалось бесчинствам, во время которых молодежь крала у односельчан, растаскивала по селу, а иногда и портила утварь и орудия труда, раскидывала дрова, выводила скот из хлева и т. д. Эти действия могли совершаться и по отношению к девушкам на выданье. Потерпевшие не только не обижались на зачинщиков беспорядка, но даже сочли бы себя оскорбленными, если бы их обошли стороной<sup>9</sup>. Битье имело магическую, продуцирующую или отгонную функцию. Так, в Витебской губернии перед первой пахотой зять бил тещу для хорошего урожая ржи, а тещу – для хорошего урожая пшеницы. В южной России женщины били плетью встречных мужиков при изгнании «коровьей смерти», а в Вологодской губернии мужики в Ильин день выходили с поленьями за околицу и били первого встречного<sup>10</sup>. По убеждению рыбаков западной Белоруссии и польского Подлясья, ссора, драка, нанесение друг другу побоев во время рыбной ловли сулила хороший улов<sup>11</sup>. В Пензенской губернии кулачные бои на Масленицу устраивались «не из одного удовольствия и потехи», а ради богатого уро-

жая в предстоящее лето. В Нижегородской губернии на Масленицу группы женщин участвовали в совместной драке, чтобы лучше уродился лен<sup>12</sup>. Участники календарных поединков старались отобрать друг у друга собранные во время обхода домов деньги и продукты, оскорбляли, избивали друг друга до увечий, а порой до смерти. В Кюстендильском крае Болгарии поединок носил обязательный характер, в противном случае, как считалось, из села бы ушла удача или случилось что-либо плохое<sup>13</sup>.

Всякий скандал, помимо замешанных в нем лиц, требует зрителей, поэтому его «драматургия», механизмы развертывания «текста» скандала предполагают публичность, огласку и ответную реакцию – резонанс. В народной традиции используются вербальные средства публичного оповещения. Например, в Великопольше вечером в пасхальное воскресенье парни выбирали из своей среды «маршалка» и его помощника, умеющего громко кричать, который взбирался на крышу или на самое высокое дерево и оттуда выкрикивал поношения по адресу всех девушек села поименно: «Maryśka niechluj! Baśka nie umie chleba piec! Kaśka nie umie gotować! Antka nie umie prząść!» [Марыська неряха! Баська не умеет хлеба печь! Каська не умеет готовить! Антка не умеет прясть!] и т. д.<sup>14</sup> У болгар оглашение на Масленицу пороков, адресуемых односельчанам, особенно осуждение незаконных сексуальных связей и супружеской неверности, выражалось подчас в сквернословиях и проклятиях<sup>15</sup>. К визуальным средствам публичного поругания относится у русских мазание дегтем ворот виновным в воровстве или девушкам, потерявшим невинность до свадьбы<sup>16</sup>. У хорватов Междумурья на Масленицу клали старую проросшую репу на ворота домов парней и девушек, не вступивших в брак<sup>17</sup>. Нередко и самого провинившегося выставляли на публичное обозрение, например надевали на пойманного вора краденую вещь и водили вдоль деревни, особенно во время праздников<sup>18</sup>. Публичный характер конфликта придает ему зрелищность, которая часто достигается с помощью комического эффекта, яркие примеры тому мы находим в свадебном обряде, в масленичной обрядности с участием ряженых, в ритуальных бесчинствах и т. п.

Особым многообразием в народной традиции отличаются формы разрешения конфликтов. Они улаживаются сторонами самостоятельно, мирно или принудительно, но без участия посторонних, путем саморегуляции либо с помощью вмешательства извне.

Бытовые ссоры и драки между крестьянами редко носили затяжной характер, и обид друг на друга долго не держали<sup>19</sup>. Ссоры мужа и жены воспринимались как «естественные» и ожидаемые, предпо-

лагалось, что и прекращаться они должны были сами собой<sup>20</sup>. Семейные кражи грехом не считались<sup>21</sup>. К обманам при купле-продаже относились снисходительно, и барышничество тоже не рассматривали как грех<sup>22</sup>. Миром, без привлечения посторонних улаживались и некоторые другие конфликты, например обманы при смотринах имущества во время свадебного сговора. Когда у бедной невесты не было собственной перины, ее выпрашивали у соседей и везли в дом жениха под видом своей, а потом потихоньку возвращали обратно. Но бывало, что, узнав об обмане, родители жениха не желали отдавать назад то, что попало к ним в руки: «Не обманывайте, дескать, мы брали это за невестой и знать не хотим, что это чужое»<sup>23</sup>. Конфликт мог затухать постепенно сам собой, не выходя за пределы семьи. Так, у русских обычно не принято было выносить сор из избы в случае, когда невеста оказывалась невественной. Если жених заранее об этом не знал, то вначале супружеской жизни он мог ругать, попрекать и даже колотить жену, но со временем прощал ей вину и больше не вспоминал об этом<sup>24</sup>.

П р о щ е н и е как категория традиционного русского мировоззрения в значительной мере обуславливалась религиозными мотивами христианского смирения. Особое значение имело прощение вины перед смертью. Так, согласно свидетельству из Владимирской губернии, избитая мужем и его сожительницей жена скончалась со смирением и словами: «Бог с ними! Прощай им, только бы сынишку не покинули!»<sup>25</sup> Считалось, что, прощая вину, человек не только освобождает грешника от бремени его вины, но облегчает и себя — от бремени ненависти. В ряде случаев прощение приобретало ритуально-магический характер. В Харьковской губернии дети, проклятые своими родителями, посещали на Пасху до восхода солнца их могилы, христосовались с умершими родителями и просили у них прощения. Верили, что если в этот момент земля загудит под ними, значит родителями дети прощены и земля наконец их приняла<sup>26</sup>.

Средством закрепления примирения была с о в м е с т н а я в ы п и в к а . «Примирение на вине», заключавшееся обычно в кабаке, представляло собой ритуализованный способ достижения согласия<sup>27</sup>.

Некоторые конфликты регулировались с помощью м а т е р и а л ь н о й к о м п е н с а ц и и . Так, расторжение одной стороной помолвки наносило урон чести и достоинству другой стороны и требовало выплаты отступного, нередко с избытком, за причиненный моральный ущерб, но опять-таки все улаживалось сторонами самостоятельно и до суда дело не доходило<sup>28</sup>. У чехов и словаков с этой целью заключался

специальный письменный договор, где указывались размеры приданого. И только у некоторых южных славян (например, в Метохии) расторжение помолвки способно было вызвать кровную месть<sup>29</sup>.

В ряде случаев конфликт исчерпывался *наказанием*, в том числе физическим. У южных славян девушку, потерявшую девственность, побивали камнями, у черногорцев ее изгоняли из дома<sup>30</sup>. Как правило, муж бил жену за супружескую измену<sup>31</sup>, били уличенного в попытке кражи<sup>32</sup>, могли побить в отместку за обиду, обычно без посторонних глаз<sup>33</sup>, и т. д. Одним из самых сильных видов наказания было родительское проклятие – акт отречения от сына или дочери, применявшийся в случае своевольной женитьбы, неповиновения в семейных делах или «поднятия руки на родителя». Особую силу имели публичные проклятия, совершавшиеся принародно. Проклятый родителями исключался из общества, с таким человеком избегали любых контактов, и он попадал под власть нечистой силы<sup>34</sup>.

Ритуальные средства разрешения конфликта достигались публичным разоблачением, посрамлением или осмеянием, реже покаянием или физическим наказанием. Здесь вступали в силу механизмы внутриобщинной саморегуляции: родственники изувеченных и даже погибших в ритуальных поединках не обращались к властям с просьбами о судебном разбирательстве и наказании виновных<sup>35</sup>.

Примером конфликта в свадебном обряде является отказ сватам, нанесивший ущерб репутации жениха. У русских в случае отказа от предложения выдать девушку замуж сватам при отъезде исполняли песню-дразнилку – *пели лобана*<sup>36</sup>, хохотали над ними из-за углов, поливали их водой<sup>37</sup>, выливали в сани чашку квасной гущи, клали старую борону<sup>38</sup>, кидали поленья, палки, обрубали оглобли<sup>39</sup>, а на Масленицу сажали свата на зубья бороны и катали по деревне, пока он не откупался деньгами<sup>40</sup>. Жениху девушки из его деревни подкладывали ночью сухую березу или ель<sup>41</sup>, выставляли сучковатый шест<sup>42</sup>, привязывали к дверям обгорелые головешки<sup>43</sup>. У белорусов неудачливым сватам девушки укордкой подбрасывали в сани старый веник, а жениху надевали венок из гороховой соломы или вешали такой венок на шесте во дворе его дома<sup>44</sup>. У поляков давали сватам сухую вылуценную гороховую солому<sup>45</sup>, прицепляли к их повозке гороховый венок или подбрасывали его в комнату жениха<sup>46</sup>. У словенцев вешали плетеную корзину на дымовую трубу дома жениха<sup>47</sup>. Названия отказа (рус. *клин привезти, дать головешку*, бел. *сучка каравай з'ела, аблізаць таўкача*, укр. *дати макогона*) и использование в этих случаях сухих, неплодоносящих растений (горохо-

вой соломы, старого веника) или предметов с фаллической символикой (зубьев бороны, палок, поленьев, песта) унижали прежде всего мужское сексуальное достоинство жениха. А водружение знаков отказа на высокий шест, на трубу на крыше было рассчитано на широкое оповещение о позорящем жениха событии. Иногда сваты выражали обиду словесно. Например, услышав формулу отказа: «На хлеб на соль милости просим, а на то дело – не пошто», сваты отвечали: «Не овсом и кормлены»<sup>48</sup>. Могли пригрозить родителям невесты: «Смотрите, дома (то есть в девках) не оставьте»<sup>49</sup>. А в некоторых случаях стремились отомстить за отказ с помощью магических действий: после неудачного сватовства, чтобы невеста никогда не вышла замуж, выходили из дома задом<sup>50</sup>, лили на дверные петли дома родителей невесты несколько капель принесенной с собой водки<sup>51</sup>, стучали под воротами их дома в старые горшки<sup>52</sup>. Этим конфликт и исчерпывался.

Если ситуация с отказом жениху строилась на опорочивании жениха, выставлении напоказ его мнимой несостоятельности, то ситуация с невестой, потерявшей девственность до свадьбы, как и в случае с тайными кознями ведьмы, требовала разоблачения подлинного греха, который скрывался намеренно. В результате выявления и обнародования тайного преступления, его ритуального осуждения и осмеяния он терял свою скрытую, а потому опасную и вредоносную силу и приводил к нейтрализации конфликта. Нераскрытый, утаиваемый от сельского сообщества грех создавал угрозу для самого этого сообщества. Так, по народному мнению, подъем коллективными усилиями нового колокола на колокольню потерпит неудачу, если при этом будет присутствовать *снохач*, тайно сожительствовавший со *снохой*<sup>53</sup>.

Целомудрию невесты и его публичному засвидетельствованию (осмотру брачной сорочки, постели) особенно большое значение придавалось в украинской, болгарской и македонской традициях. У русских о «нечестности» невесты оповещал присутствующих жених: все наблюдали, как он ел блины или яичницу во время тещино го угощения после брачной ночи – вырезая середину или с края<sup>54</sup>. Родителям «нечестной» невесты подносили дырявый горшок или «худой» стакан вина<sup>55</sup>. В Заонежье гости спрашивали молодого: «Князь молодой, ты лед пёшал [ломал, долбил] или камня вешал?» Если невеста была честная, он отвечал: «Лед пешал»<sup>56</sup>. В Алтайском крае в знак «нечестности» невесты выкладывали на тарелку жареную курицу (символ невесты) вместе с камнями<sup>57</sup>. У болгар к родителям невесты относили курицу, наполненную пеплом<sup>58</sup>. На Украине в этом случае ставили на свадебный стол две

бутылки вина, обвязанные белой лентой, выкладывали на стол тыкву или подносили ее матери невесты, вывешивали на ворота колесо и крутили его, мазали желтой глиной ворота дома матери невесты, украшали коней желтыми или синими лентами и подвешивали ведра к телеге, на которой возили невесту<sup>59</sup>. Средствами оповещения о недевственности невесты служили пробитые, продырявленные предметы, цвет (желтый, белый или синий, в отличие от красного) и шум (звон ведер).

«Нечестную» невесту подвергали ритуальному наказанию и посрамлению: надевали ей или ее родителям хомут на шею<sup>60</sup>, водили мать по селу в незапятнанной рубашке дочери<sup>61</sup>, подкладывали невесте в постель толкач (пест), заставляли толочь воду, носить воду в решете или дырявом ведре<sup>62</sup>, есть дырявой ложкой, угощали ее горькой редькой или луком<sup>63</sup>, пирожками с пеплом<sup>64</sup>, гости и соседи колотили по мешку с пеплом<sup>65</sup>, били посуду<sup>66</sup>, бросали во двор жениху бутылки и стаканы, дырявые башмаки<sup>67</sup>, ломали печь<sup>68</sup>, колупали, скребли дымоход<sup>69</sup> и т. д. У украинцев к матери опозорившейся невесты подводили задом жеребенка<sup>70</sup>, а у болгар, македонцев и черногорцев сажали на осла саму невесту задом наперед и возили по селу, а иногда отправляли в таком виде назад к родителям<sup>71</sup>. В северо-западной Болгарии с «нечестной» поступали, как со скотом: привязывали ее в стойле вместе с ослом или под мостом, клали перед ней сено, чтобы она его ела, и кричали: «Тва не е човек!» [Это не человек!]<sup>72</sup>. В Правобережной Украине в знак покаяния заставляли невесту проползти на коленях вокруг церкви<sup>73</sup>.

Если невеста скрывала свой грех и обман оставался нераскрытым, то, по народным представлениям, ее семью и все село могли постигнуть различные беды: мог умереть ее будущий ребенок<sup>74</sup>, случиться большое несчастье в семье<sup>75</sup>, произойти нападение волков на скот<sup>76</sup>, гибель или мор скота<sup>77</sup>, эпидемия<sup>78</sup>, градобой, засуха и неурожай<sup>79</sup>. У украинцев Волини считали, что невеста, скрывшая потерю невинности, могла навлечь несчастье на того из членов своей новой семьи, на которого она сама задумает<sup>80</sup>.

Для нейтрализации опасности, вызванной «нечестной» невестой, применялись магические средства. Так, в Болгарии, чтобы грозящие дому несчастья перешли на растения, невесту водили в лес и вслух объявляли о ее грехе, свекровь танцевала босиком, приговаривая: «Каквото е лошото, в земята да иде!» [Чтобы все плохое ушло в землю!], а в Михайловградском округе она обращалась к птицам, чтобы оградить дом и скот от напастей<sup>81</sup>. Другим магическим способом отведения опасности было наделение «нечестной» невесты символикой смерти. У кашу-



бов она, как и вдова, должна была венчаться в черном платье<sup>82</sup>; у сербов Алексиначкого Поморавья ей повязывали на голову черный платок<sup>83</sup>, а в Ульяновской области – черную ленту на руку ее матери<sup>84</sup>; у родопских болгар ее родителям приносили холодную ракию в сосуде с черным букетиком<sup>85</sup>, а в Страндже свекровь повязывала себе платок, как во время траура<sup>86</sup>. Уподобление «нечестной» невесты покойнику проявлялось у болгар также в том, что ее оставляли в белой рубашке, обмывали у источника, в доме жениха соблюдали молчание и тишину, как при умершем, запрещалось шуметь и играть на музыкальных инструментах<sup>87</sup>.

Магические действия и заклинания практиковались у южных славян в народно-правовом обряде общинного проклятия, с помощью которого отлучали от социума виновника убийства, кражи, поджога, насилия, блуда и т. п. В большой праздник или в субботний день участники обряда собирались в специально отведенном месте на границе села, на перекрестке, на возвышенности или на месте гибели преступника, где каждый бросал камень на землю, произнося имя проклинаемого и заклинание-анафему. После этого все расходились не оборачиваясь. Если преступник не был известен, на место преступления сходились все жители села бросать камни с проклятиями преступнику, после чего устраивалась общая трапеза. Цель ритуала – добиться покаяния преступника: считалось, что он не выдержит такого проклятия и признается в вине. Анафема снималась после покаяния преступника или его разорения, болезни и т. п. в результате божьей кары. После этого прохожие переставали бросать свой камень в груды камней со словами проклятия, как делали до этого из опасения, что анафема может перейти на них<sup>88</sup>.

Конфликт снимался магическими средствами не только в обряде, но и в бытовых ситуациях. Например, у русских для разоблачения вора развевали по ветру на все четыре стороны свежевыкопанный след преступника, считая, что след сам отыщет вора и приведет его, кидали след в печь<sup>89</sup> или подавали на укравшего, как на умершего, «сорокоуст» (поминование в течение сорока дней со дня смерти)<sup>90</sup>, веря, что тогда вора начнет корчить и он сам вернет украденное. У южных славян в этом случае применялась сила проклятия. Заподозрив кого-либо в краже, шли в церковь и совершали проклятие, в результате которого, как полагали, вор вернет краденое владельцу. Иногда проклятие сбывалось, но если проклинали невиновного, то проклятие падало на того, кто его совершил. Существовали магические средства и снятия проклятия, например у болгар Странджи проклятый должен был тайком оторвать кусочек одежды того, кто его проклинал, сжечь ткань, размешать пепел в воде и вы-

пить<sup>91</sup>. Покалеченное в купальскую ночь животное, которое принимали за воплощение ведьмы, иногда специально убивали или бросали в воду – считалось, что тогда ведьма умрет или утонет<sup>92</sup>.

Еще одним способом разрешить конфликт является наказание, совершаемое не самостоятельно, будь то индивидуально или сообща, а поручаемое воле Всевышнего. Такая форма развязки ситуации предполагает божественное вмешательство извне. Упование на Бога, высшую справедливость, возмездие за преступление и вознаграждение обиженного в народной среде было так велико, что становятся понятным, почему носитель традиционной культуры так легко расставался с земными благами и так быстро прощал хищение и воровство. Русские крестьяне считали, что преступников наказывает Бог, что неправильно нажитое впрок не идет<sup>93</sup>. В смерти вора видели перст божий<sup>94</sup>, удовлетворялись, если уличенный в краже клялся на иконе, что он не крал, полагая, что виновного Бог все равно разорит, а потерпевшего вознаградит<sup>95</sup>. Верили в священность присяги и в то, что лжесвидетельствование грозит им карой небесной<sup>96</sup>, придавали большое значение божбе и самопроклятиям, которые в суде вообще не принимались во внимание: «Ей богу», «Не видать мне земли под собою», «провалиться мне сквозь землю», «лопни у меня глазеньки», «отсохни у меня рученьки и ноженьки» и т. п.<sup>97</sup> По представлению македонцев, несчастье и даже смерть постигнет того, кто покинул обрученную девушку. Апелляцией к Богу снималось проклятие у черногорцев: для этого проклятый отправлялся в монастырь, вставал на колени перед иконой и просил священника прочитать молитву<sup>98</sup>. Внешнее влияние в разрешении конфликта можно видеть и в случаях примирения, которые предписывались церковной традицией: во время исповеди перед смертью, в Прощеное воскресенье, накануне причастия<sup>99</sup>.

Наконец, для разрешения конфликтов в ряде случаев прибегали и к вмешательству властей. Особенно это касалось имущественных разделов. Когда споры при выделках и дележах не удавалось урегулировать семейно, нормами обычного права, дело доходило и до волостного суда.

В народной культуре представлены все основные признаки скандала в его современном понимании: механизмы «трансляции» информации, создания публичного резонанса и зрелищности, разоблачения, опорочивания и посрамления. Присутствует, хотя и в менее выраженной степени, понятие репутации и ущемления личного достоинства. В ходе конфликта используются вербальные и акциональные (в том числе

физические) средства воздействия, хотя при внешнем сходстве смысл их может быть совсем иным. Понятие скандала неприменимо к традиционной культуре, в которой все предопределено заранее и регламентировано целой системой предписаний и запретов. Применительно к народной традиции можно говорить лишь о различных типах конфликтного взаимодействия, которые в значительной своей степени ритуализованы и наполнены символическим смыслом. Скандал, скандальное поведение – явления другой культурной парадигмы, в которой важное значение имеет психологическое моделирование конфликта. Культурные различия наблюдаются в мотивах конфликтов, а также в способах осуществления и урегулирования конфликтных ситуаций. Народной традиции более присущи такие формы конфликтов, которые строятся не на сознательном нарушении норм и не инициируются намеренно, а возникают произвольно. И разрешаются они чаще всего путем саморегуляции, межличностной или общинной, а не путем вмешательства извне. Популярные в Европе процессы над ведьмами с сжиганием их на костре не являются традиционным способом разрешения конфликта, а относятся к более поздней практике, связанной с внешним по отношению к народной культуре вмешательством церкви. Мотивы конфликта в народной среде не носят ярко выраженного индивидуального характера, поскольку строгая регламентация моральных норм поведения человека в крестьянском сообществе в известной степени сковывала проявление индивидуальной инициативы. Бытовые и ритуальные конфликты не разделены между собой непреодолимой стеной, как это может показаться на первый взгляд. Сфера быта тоже вписана в конечный счет в ритуальную жизненную программу человека – от его рождения до смерти – и подчинена ей. Кроме того, и некоторые виды бытового конфликтного взаимодействия могут приобретать ритуализованные формы. В культурно-коммуникативном отношении конфликтные ситуации служат одним из регулирующих механизмов функционирования культуры в целом, средством поддержания и регуляции ее жизнедеятельности.

Примечания

- 1 Словарь русского языка: В 4-х т. Под ред. А. П. Евгеньевой. Т. 4. М., Русский язык, 1984. С. 103.
- 2 Кушкова А. Н. Ссора в традиционной крестьянской культуре: структурно-типологический анализ (вторая пол. XIX – начало XX в.). Автореферат кандидатской диссертации. СПб., 2003.
- 3 Там же. С. 15.
- 4 Журавлев А. Ф. «Доля» // Славянские древности. Этнолингвистический словарь в 5 томах. Под ред. Н. И. Толстого. Т. 2. М., Международные отношения, 1999. С. 114.
- 5 Русские крестьяне. Жизнь. Быт. Нравы. Материалы «Этнографического бюро» князя В. Н. Тенишева. Т. 1: Костромская и Тверская губернии. СПб., Деловая полиграфия. С. 219 (Костромская губ., Галичский у.).
- 6 См., например: Виноградова Л. Н., Толстая С. М. «Ведьма» // Славянские древности. Т. 1. М., Международные отношения, 1995. С. 299–300; Гура А. В. «Борона» // Там же. С. 236; Агапкина Т. А. Мифопоэтические основы славянского народного календаря. Весенне-летний цикл. М., Индрик, 2002. С. 680–681; Гура А. В. Символика животных в славянской народной традиции. М., Индрик, 1997. С. 385–386, 489; Полесский этнолингвистический сборник. Материалы и исследования. М., Наука, 1983. С. 127–128.
- 7 Русские крестьяне... С. 476 (Тверская губ., Зубцовский у.).
- 8 Агапкина Т. А. Мифопоэтические основы славянского народного календаря. Весенне-летний цикл. М., Индрик, 2002. С. 90; Агапкина Т. А., Гура А. В. «Корить» // Славянские древности. Т. 2. С. 598–601.
- 9 Толстая С. М. «Бесчинства» // Славянские древности. Т. 2. С. 171–173.
- 10 Морозов И. А., Толстой Н. И. «Бить» // Славянские древности. Т. 1. С. 179.
- 11 Znamierowska-Prüffnerowa M. Przyczynę do magii i wierzeń rybaków // Prace i materiały etnograficzne, t. 6. Lublin, 1947. S. 21.
- 12 Агапкина Т. А. Мифопоэтические основы славянского народного календаря... С. 176.
- 13 Агапкина Т. А., Плотникова А. А. «Драка» // Славянские древности. Т. 2. С. 131.
- 14 Kolberg O. Dzieła wszystkie. T. 13: W. Ks. Poznańskie. Wrocław-Poznań, Polskie wydawnictwo muzyczne, 1963. S. 198.
- 15 Агапкина Т. А. Мифопоэтические основы славянского народного календаря... С. 98.
- 16 Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1. М., Русский язык, 1978. С. 425; Толстая С. М. «Деготь» // Славянские древности. Т. 2. С. 41; Русские крестьяне... С. 477 (Тверская губ., Зубцовский у.).
- 17 Агапкина Т. А. Мифопоэтические основы славянского народного календаря... С. 208.
- 18 Русские крестьяне... С. 79, 121 (Костромская губ., Ветлужский у.).
- 19 Быт великорусских крестьян-землепашцев. Описание материалов этнографического бюро князя В. Н. Тенишева. (На примере Владимирской губернии.) Авторы-составители: Б. М. Фирсов, И. Г. Киселева. СПб., Издательство Европейского Дома, 1993. С. 273 (Владимирская губ., Шуйский у.).

- 20 Кушкова А. Н. Указ. соч. С. 21–22.
- 21 Русские крестьяне... С. 362 (Костромская губ., Солигаличский у.).
- 22 Там же. С. 278 (Костромская губ., Макарьевский у.). С. 364 (Костромская губ., Солигаличский у.).
- 23 Там же. С. 196–197 (Костромская губ., Галичский у.).
- 24 Там же. С. 214 (Костромская губ., Галичский у.). С. 470 (Тверская губ., Зубцовский у.).
- 25 Быт великорусских крестьян-землепашцев... С. 275 (Владимирская губ., Шуйский у.).
- 26 Агапкина Т. А. Мифопоэтические основы славянского народного календаря... С. 281.
- 27 Кушкова А. Н. Указ. соч. С. 22.
- 28 Русские крестьяне... С. 468 (Тверская губ., Зубцовский у.); Быт великорусских крестьян-землепашцев... С. 248 (Владимирская губ., Шуйский у.).
- 29 Гура А. В. «Обручение» // Славянские древности. Т. 3. М., Международные отношения, 2004. С. 474.
- 30 Кабакова Г. И. «Девственность» // Славянские древности. Т. 2. С. 35.
- 31 Быт великорусских крестьян-землепашцев... С. 262 (Владимирская губ., Меленковский у.); Русские крестьяне... С. 217 (Костромская губ., Галичский у.).
- 32 Русские крестьяне... С. 267 (Костромская губ., Макарьевский у.).
- 33 Там же. С. 420 (Тверская губ., Зубцовский у.).
- 34 Виноградова Л. Н., Седакова И. А. «Проклятие» // Славянские древности. Т. 4. М., Международные отношения (в печати).
- 35 Агапкина Т. А., Плотникова А. А. «Драка» // Славянские древности. Т. 2. С. 131
- 36 Кузнецова В. П., Логинов К. К. Русская свадьба Заонежья (конец XIX – начало XX в.). Научный редактор К. В. Чистов. Петрозаводск, Издательство Петрозаводского гос. университета, 2001. С. 38 (Заонежье).
- 37 Воронов Г. А. Крестьянские свадьбы в Устюженском уезде Новгородской губернии // Памятная книжка Новгородской губернии на 1897 год.
- 38 Левин П. Народная свадьба в Толвуйском приходе Петрозаводского у. Олонецкой губ // Живая старина. (СПб.), 1893, № 2. С. 222 (Заонежье); Кузнецова В. П., Логинов К. К. Указ. соч. С. 38 (Заонежье).
- 39 Воронов Г. А. Указ. соч. (Новгородская губ., Устюженский у.).
- 40 Колобов И. В. Русская свадьба Олонецкой губ. Пудожского у. Корбозерской вол // Живая старина. (Пг.), 1915, № 1–2. С. 90.
- 41 Соколовы Б. и Ю. Сказки и песни Белозерского края. М., Печатня А. И. Снегиревой, 1915. С. 338 (Новгородская губ., Белозерский у.).
- 42 Библиографический указатель материалов фольклорного архива кафедры русской литературы Горьковского государственного университета. Общ. ред. К. Е. Кореповой. Вып. 2: Обряды и обрядовая поэзия, ч. 2: Свадебный обряд. Горький, 1977. С. 46 (Горьковская обл., Уренский р-н).
- 43 Воронов Г. А. Указ. соч. (Новгородская губ., Устюженский у.).
- 44 Этнаграфія Беларусі. Энциклапедыя. Мінск, «Беларуская Савецкая Энциклапедыя»

- імя Петруся Броўкі, 1989. С. 451; Вяселле. Абрад. Мінск, Навука і тэхніка, 1978. С. 523 (Витебская обл., Полоцкий р-н).
- 45 *Komorovský J.* Tradičná svadba u Slovanov. [Bratislava], Univerzita Komenského, 1976, s. 76.
- 46 *Gołębiowski L.* Lud polski, jego zwyczaje, zabobony, [т. 1]. Lwów, 1884, s. 59–60.
- 47 *Etnološki atlas Jugoslavije.* (Etnološko Društvo Jugoslavije. Komisija za Etnološki Atlas, Centar za pripremu Atlasa. Filozofski Fakultet, Etnološki zavod. Sveučilište u Zagrebu) [Неопубликованные материалы Этнографического атласа всех народов бывшей Югославии. Хранятся на отделении этнологии философского факультета Загребского университета.] (Словения, район Мурской Сobotы).
- 48 Песни, собранные П. Н. Рыбниковым, изд. 2. Т. 3. М., Сотрудник школ, 1910 (Олонецкая губ., Петрозаводский и Повенецкий у.).
- 49 *Кузнецова В. П., Логинов К. К.* Указ. соч. С. 38 (Заонежье).
- 50 *Czyżewicz S.* Wiązanki wierzeń i przesądów ludu z okolic Buczkowa i Okulic, tudzież Mokrzysk-Buczca // *Lud*, t. 13, z. 4. Lwów, 1907, s. 327 (Тарновское воев., р-н Бохни).
- 51 *Никифоровский Н. Я.* Простонародные приметы и поверья, суеверные обряды и обычаи, легендарные сказания о лицах и местах. Собрал в Витебской Белоруссии Н. Я. Никифоровский. Витебск, 1897 (Витебская губ., Дриссенский у.).
- 52 *Etnološki atlas Jugoslavije* (Хорватия, р-н Врбовца).
- 53 Быт великорусских крестьян-землепашцев... С. 276 (Владимирская губ., Суздальский у.).
- 54 *Кузнецова В. П., Логинов К. К.* Указ. соч. С. 249 (Заонежье); Свадебный обряд в Старорусском районе. (Новгородская обл.); Новые поступления в фольклорный архив кафедры русской литературы Горьковского университета 1977–1982 гг. Свадебный обряд. Часть I. Составители: К. Е. Корепова, Т. И. Белоус. Горький, 1983. С. 28, 58, 71 (Горьковская обл.); *Матлин М. Г.* Русская народная свадьба деревни Томбы Майнского района (Ульяновская обл.).
- 55 Быт великорусских крестьян-землепашцев... С. 260 (Владимирская губ., Шуйский у.).
- 56 *Кузнецова В. П., Логинов К. К.* Указ. соч. С. 248 (Заонежье).
- 57 *Явнова Л. А.* Символика элементов свадебного обряда русского населения Алтая второй половины XIX века – начала XX века (Алтайский край, с. Соуканиха).
- 58 *Ильева В. С.* Этнографско изследване на село Голинци, Ломско // Библиотека на Софийски университет «Св. Климент Охридски», архив на С. Романски (София), Ркс 163. С. 115–116 (район Лома).
- 59 *Магрицька І.* Словник весільної лексики українських східнослов'янських говірок (Луганська область). Луганськ, 2003. <http://www.vesna.org.ua/txt/magrytskai/slovnyk.html>
- 60 *Кузнецова В. П., Логинов К. К.* Указ. соч. С. 248 (Заонежье); Быт великорусских крестьян-землепашцев... С. 260 (Владимирская губ., Шуйский у.); *Вяселле.* Абрад. С. 258 (Минская губ., Речицкий и Мозырский у.); *Магрицька І.* Указ. соч. (Луганская обл.).
- 61 *Кабакова Г. И.* Указ. соч. Т. 2. С. 36.
- 62 Полесский архив отдела этнолингвистики и фольклора Института славяноведения РАН. Москва; *Кабакова Г. И.* Указ. соч. С. 36; *Магрицька І.* Указ. соч. (Луганская обл.)

- 63 Магрицька І. Указ. соч. (Луганская обл.)
- 64 Кабакова Г. И. Указ. соч. С. 36.
- 65 Магрицька І. Указ. соч. (Луганская обл.)
- 66 Кабакова Г. И. Указ. соч. С. 36; Явкина И. В. Русская народная свадьба села Баев-ка Кузоватовского района. (Ульяновская обл.)
- 67 Магрицька І. Указ. соч. (Луганская обл.)
- 68 Кабакова Г. И. Указ. соч. С. 36.
- 69 Магрицька І. Указ. соч. (Луганская обл.)
- 70 Там же.
- 71 Кабакова Г. И. Указ. соч. С. 36; Грынчарова Е. П. Етнографско изследване на с. Щръклево – Русенско // Библиотека на Софийски университет «Св. Климент Охридски», архив на С. Романски (София), Ркс СУ 15. С. 301 (район Русе); Пенчева Н. Етнографско изследване на село Атанаскьой, Бургаска околия // Там же. Ркс 254. С. 79.
- 72 Кузманова В. Материали по темата «Фолклорни проучвания в Михайловградски окръг». С. Доктор Йосифово, Михайловградско // Архив на Институт за фолклор на БАН (София), № 294 I. С. 95; Краев Г. Д. Българско обредно изкуство. (Регионални проучвания на Северозападна България, Михайловградско) // Там же. № 306. С. 70 (район Лома); Илиева В. С. Указ. соч. С. 115–116 (район Лома).
- 73 Кабакова Г. И. Указ. соч. С. 36.
- 74 Янева С. Теренни материали събирани през март 1982 година в с. Ново Паничарово, окръг Бургаски // Архив на Институт за фолклор на БАН (София), № 158. С. 22.
- 75 Гяуров А. Т. Тълкувание на природни явления, разни народни вярвания и прокобавания. От Драмско, с. Плевне // Сборник за народни умотворения, наука и книжнина, кн. 16 и 17. II: Материали. София, 1900. С. 226 (район Драмы).
- 76 Генчев С. Семейни обичаи, с. Калипетрово, Силистренски окръг // Научен архив на Етнографски институт и музей при БАН (София), АЕИМ № 649–II. С. 285 (район Силистры).
- 77 Грынчарова Е. П. Указ. соч. С. 300 (район Русе); Янева С. Указ. соч. С. 22 (район Бургаса); Генчев С. Указ. соч. С. 285 (район Силистры).
- 78 Генчев С. Указ. соч. С. 285 (район Силистры).
- 79 Кабакова Г. И. Указ. соч. С. 35 (Болгария, Полесье); Полесский архив отдела этнолингвистики и фольклора Института славяноведения РАН (Гомельская обл., Лельчицкий р-н, с. Стодоличы).
- 80 Kopernicki I. Przyczynek do etnografii ludu ruskiego na Wołyniu z materyjłów zebranych przez P. Zofiję Rokossowską we wsi Jurkowszczyźnie w pow. Zwiąhelskim // Zbiór wiadomości do antropologii krajowej, t. 11. Kraków, 1887, s. 142 (Волинская губ., Звягельский у.).
- 81 Кабакова Г. И. Указ. соч. С. 36
- 82 Drabik W. Zdobnictwo w obrzędach (w. Skrzydłowa, pow. Kościerzyna) // Archiwum Pracowni Dokumentacji Sztuki Ludowej Instytutu Sztuki PAN w Krakowie, teka 524, s. 32 (район Косцьежины).
- 83 Кашуба М. С. Народы Югославии // Брак у народов Центральной и Юго-Восточной Европы. Отв. ред. Ю. В. Иванова, М. С. Кашуба, Н. А. Красновская. М., Наука, 1988. С. 126.
- 84 Явкина И. В. Указ. соч. (Ульяновская обл., Кузоватовский р-н).

- 85 Родопи. Традиционна народна духовна и социалнонормативна култура. София, 1994: 183
- 86 Странджа. Материална и духовна култура. София, 1996: 288
- 87 Там же.
- 88 Толстой Н. И. «Анафема» // Славянские древности. Т. 1. С. 106–107.
- 89 Русские крестьяне... С. 123 (Костромская губ., Ветлужский у.).
- 90 Там же. С. 269 (Костромская губ., Макарьевский у.).
- 91 Виноградова Л. Н., Седакова И. А. «Проклятие» (в печати).
- 92 Виноградова Л. Н., Толстая С. М. «Ведьма» // Славянские древности. Т. 1. С. 299.
- 93 Русские крестьяне... С. 125 (Костромская губ., Ветлужский у., Вологодская губ., Никольский у.).
- 94 Быт великорусских крестьян-землепашцев... С. 64 (Владимирская губ., Александровский у.).
- 95 Русские крестьяне... С. 74–75 (Костромская губ., Ветлужский у.).
- 96 Там же. С. 125 (Костромская губ., Ветлужский у., Вологодская губ., Никольский у.).
- 97 Там же. С. 423 (Тверская губ., Зубцовский у.).
- 98 Виноградова Л. Н., Седакова И. А. Проклятие (в печати).
- 99 См.: Кушкова А. В. Указ. соч. С. 12–22.



Михаил Одесский

*Москва*

## Концепт «скандал»/«соблазн» в русской культуре

Слово «скандал» обозначает «происшествие, нарушающее порядок и порождающее его участников», то есть негативно оцениваемое нарушение социальной конвенции. Это справедливо для современного литературного языка, в культуре же зафиксировано, так сказать, «романтическое», бунтарское прочтение, прочтение «наоборот»: авторитетная для большинства конвенция воспринимается как негативная, а ее нарушение – как позитивный протест, апеллирующий к истинной (но игнорируемой обществом) системе ценностей.

Примеров подобного словоупотребления (и толкования концепта) – великое множество. Так, в романе близкого к кругу формалистов Вениамина Каверина «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове» (1928) – ностальгическом «повествовании-с-ключом» об академической жизни Ленинграда–Петербурга – заглавный персонаж, «скандалист» Виктор Некрылов (в котором явно опознается Виктор Шкловский), безнадежно оппонирует наступающей эпохе советского мещанства.

Однако в те же годы, в том же Ленинграде–Петербурге существовал интеллектуальный проект, сформулировавший усложненную модель «скандала». Михаил Бахтин в монографии «Проблемы поэтики Достоевского» (1929) акцентировал новый параметр «сцен скандалов»: «...лопаются (или хотя бы ослабляются на миг) “гнилые веревки” официальной и личной лжи и обнажаются человеческие души, страшные, как в преисподней, или, наоборот, светлые и чистые»<sup>1</sup>. Это – не социальная горизонталь (с негативной vs позитивной оценкой нарушения общественной конвенции), но мистериальная вертикаль. По Бахтину, скандал не меняет знаки с минуса на плюс, а открывает другое измерение, где человек (персонаж) – как в доклассицистском театре –

перемещается «вниз» или «вверх», проходя то адские, то райские испытания.

В «Толковом словаре» Владимира Даля оба толкования – «горизонтальное» и «вертикальное» – сосуществуют на равных правах, будучи разделены только точкой с запятой: скандал – «срам, стыд, позор; соблазн, поношение, непристойный случай, поступок».

Как известно, Даль не столько послушно фиксировал языковой узус, сколько «корректировал восприятие этнокультурных феноменов через призму языка»<sup>2</sup>, и в данном случае он (по-видимому, вполне сознательно) архаизировал интерпретацию слова «скандал». Примирил разговорное, современное словоупотребление с книжным, древним, безоговорочно толкуя в качестве синхронических – диахронические нюансы семантики.

По суммирующей характеристике Макса Фасмера, слово «скандал» «заимствовано» из зап<адных> языков через нем<ецкое> Skandal или франц<узское> scandale из лат<инского> scandalum. Напротив, церк<овное> *скандал* “соблазн, искушение”, др<евне>русс<кое>, ст<аро>слав<янское> **сканѣдаль**, **сканѣдель** “ловушка, сеть; соблазн” <...> из того же источника, что и зап<адно>европ<ейские> слова, – греч<еское> skandalon “западня, ловушка; соблазн, досада”...» Дело в том, что, согласно лингвистической реконструкции<sup>3</sup>, греческое слово «skandalon» – буквально «крючок в западне, к которому прикрепляется приманка», – функционировало в библейских текстах с переносным (в нашей терминологии – «вертикальным») значением (1) «соблазн, преткновение, препятствие; предмет досады» и потом – через посредство студенческой латыни – попало в современные языки, приобретая (с начала XVIII века) «горизонтальный» современный смысл (2) нарушения социальной конвенции.

Фасмер, жестко противопоставляя «горизонтальному» пониманию скандала «вертикальное», опирался на солидную лексикографическую традицию. Измаил Срезневский в «Материалах для словаря древне-русского языка по письменным памятникам» привел экзотические случаи, когда слово «скандель= сканѣдель=сканѣдель» было использовано в домонгольских рукописях псалмов (Пс. 139:6; 140:9; 118:165). Однако традиционный перевод Библии на церковнославянский язык – как и на русский (см. в соответствующих местах синодального перевода «тенета» и «преткновение») – был освобожден от слова «скандал»: например в стихах, указанных Срезневским, Острожская Библия Ивана Федорова планомерно заменила «скандал» (лексическое заимствование) на «соблазн» (семантическое калькирование).

Таким образом, концепт 'скандал' в социальной модели выражался словом «скандал», а в мистериальной модели – при установке на встречу «скандалящего» с метафизической реальностью – скорее, словом «соблазн».

\* \* \*

В «Житии» (1670-е годы) протопопа Аввакума собственно слово «скандал» предсказуемо отсутствует, но концепт 'скандал' – если учитывать специфические пути его трансформации – обнаруживается в важнейшем эпизоде расстрижения, который Аввакум сопровождал историософским размышлением о мотивах поведения его врагов: «Сами видят, что дуруют, а отстать от дурна не хотят: омрачил дьяволъ. Что на них и пенять! Не им было, а быть же было иным; писанное время пришло по Евангелию: “Нужда соблазнам приити”. А другой глаголетъ евангелистъ: “Невозможно соблазнамъ не приити, но горе тому, им же приходится соблазнъ”. Виждь, слышателю: необходимая наша беда, невозможно миновать! Сего ради соблазны попускаетъ Богъ, да же избрани будутъ, да же разжегутся, да же убелятся, да же искуснии явленни будут в вас. Выпротисиль у Бога светлую Росию сатона, да же очервленить ю кровию мученическою»<sup>4</sup>.

Как нетрудно убедиться, в греческом оригинале евангельского текста присутствует именно слово «skandalon». Отнюдь не утверждая, что Аввакум ориентировался на греческий вариант, мы, однако, подчеркиваем: концепт «скандал», индуцированный библейским словом «соблазн», задает символическую оценку никоновской России. В частности, примечательны – с точки зрения семиотики скандала – эпизоды «Жития», где рассказано о домосковских похождениях будущего вождя старообрядцев, когда он был священником в небольших провинциальных храмах (конец 1640 – начало 1650-х годов)<sup>5</sup>.

Согласно тексту «Жития», неукоснительная строгость и требовательность постоянно порождали конфликты священника с прихожанами и местным начальством. Так, в 1648 году он разогнал в своих Лопатищах медвежью потеху: «И я паки позавелся, а дьявол и паки воздвиг бурю. Придоша в село мое плясовые медведи з бубнами и з домрами, и я, грешник, по Христе ревнуя, изгнал их, и хари и бубны изломал на поле един у многих, и медведей двух великих отнял: одново ушиб, и паки ожил, и другога отпустил в поле». Показательно, что – если верить «Житию» – «за сие», то есть из-за медведей на Аввакума разгневался влия-

тельный вельможа Шереметев, оказавшийся проездом недалеко от Лопатищ: «И за сие меня боярин Василий Петрович Шереметев, едуци в Казань на воеводство в судне, браня много и велел благословить сына своего, бритобритца. Аз же не благословил, видя любодейный образ. И он меня велел в Волгу кинуть, и, ругав много, столкали с судна»<sup>6</sup>.

Преследуемый на «местах» Аввакум обрел поддержку в столице – у царя, у других «ревнителей древлего благочестия», планировавших реформы по улучшению и регламентации церковных нравов и народной нравственности. Благодаря высокой протекции из «центра», Аввакум в 1652 году был поставлен протоиереем (протопопом) в город Юрьевец-Повольский. Это была важная должность: в ведении протопопа находились священники всех храмов Юрьевца, число которых превышало семь десятков. Однако здесь Аввакум снова попал в конфликтную ситуацию.

Судя по документам, очередные его неприятности имели преимущественно финансовый характер. Аввакум в качестве протоиерея отвечал за сборы в патриарший Приказ. Сборы составлялись из окладных денег и неокладных – мзды с брачующихся отроков, двое- и троюженцев, «почеревых» (родивших вне брака) и т. п., которая по причине невозможности точного учета оставалась у священников. Аввакум же скрупулезно сдавал неокладные деньги в Приказ, причем запись об их сдаче – «практически единственная» в своем роде<sup>7</sup>.

Уникальная принципиальность протопопа едва не стоила ему жизни: «И тут пожил немного – только осм недель. Дьявол научил попов, и мужиков, и баб: пришли к патриархову приказу, где я духовныя дела делал, и вытаща меня ис приказу собранием, – человек с тысящу и с полторы их было, – среди улицы били батошьем и топтали. И бабы были с рычагами, грех ради моих убили замертва и бросили под избной угол. Воевода с пушкарями прибежал и, ухватя меня, на лошади умчал в мое дворишко, и пушкарей около двора поставил. Людие же ко двору приступают, и по граду молва велика. Наипаче ж попы и бабы, которых унимал от блудни, вопят...»<sup>8</sup>

Показательно, что Аввакум, описывая жестокие нравы обитателей Юрьевца, отказывается рационально объяснять мотивы их поведения. Только зная подлинные причины конфликта, можно обратить внимание на то, что протопоп в патриаршем Приказе «духовныя дела делал» и что среди прихожан особую лютость неожиданно демонстрировали «попы»<sup>9</sup>. В результате Аввакум достиг разительного эффекта: провинциальный скандал обретает мистериальное измерение. На праведного священника, виновного лишь в «обычном» обличении пороков, «немоти-

вированно» ополчилась вся паства, причем инициаторами «оборотнически» выступают самые безобидные – «попы и бабы». Более того, скандал толкуется как бесовский заговор: автор прямо объявляет дьявола – как и в случае с Лопатищами – виновником происшедшего. Жители Юрьевца не просто «скандалят», они «научены» – соблазнены! – дьяволом.

Гонимый разъяренными прихожанами, Аввакум спешно оставил враждебный ему Юрьевец, направившись к своим столичным защитникам: «Аз же отдохня, по трех днех ночью, покиня жену и дети, по Волге сам-третей ушел к Москве. На Кострому прибежал, ано и тут протопопа же Даниила изгнали. Ох, горе! Везде от дьявола житья нет!»<sup>10</sup> Благодаря упоминанию будущего соратника по критике Никона – костромского протоиерея Даниила, Аввакум создает впечатление пандемии: дьявол преследует истинных пастырей по всей Руси.

Семиотика скандала в «Житии» подразумевает несколько мотивов: всеобщая склонность к порокам (пьянство, блуд, драки и убийства); пристрастие к бесовским развлечениям (медвежья потеха); неуважительное отношение к священникам и испорченность самого клира; дьявольское присутствие; тотальный характер деградации.

Обратившись от «Жития» к деловым документам, относящимся примерно к тому же времени, нетрудно найти «реальные» параллели рассказам Аввакума.

1. Наклонность к порокам. В 1646 году боярский сын из Козлова Артемий Кученев был убит женой Окулиной и ее зятем. При допросе – под пыткой – Окулина призналась в убийстве, объяснив, что муж изнасиловал ее дочь от другого брака, восьмилетнюю девочку. Соседи также показали, что убитый не раз совершал аналогичные поступки: он ранее убил двух жен, которые жаловались общине на то, что Кученев намеревается изнасиловать их малолетних дочерей, и грозились обратиться к властям. Решение было передано в столицу, где царь и бояре милостиво повелели ограничиться наказанием Окулины с зятем кнутом, а потом отпустить, взяв с них обещание более душегубством не заниматься<sup>11</sup>.

2. Пристрастие к бесовским развлечениям. В 1636 году нижегородские священники («сигнал» поступает из тех же мест, где чуть позднее подвизался Аввакум) под руководством будущего вождя старообрядцев и Аввакумова друга Ивана Неронова отправили в Москву челобитную, сетуя на недолжную любовь народа к кощунственным забавам: «От Рождества Христова и до Богоявления делают, государь, по домох игрища <...> и игры творят всякого бесовского мечтания многими образы злыми, ругаются милосердию Божию и пречистыя Его праздником.

<...> а на лица свои налагают личины косматые и зверовидные и одежду таковую ж, а сзади себе утверждают хвосты, яко видимыя беси, а срамная удеса в лицах нсяще и всякое бесовско козлогласующе и объявляюще срамныя оуды <...> ходят по улицам толпами и поют бесовския песни...»<sup>12</sup>

3. Неуважительное отношение к священникам. В 1632 году монахиня Евпраксия обратилась к архимандриту Лаврентию Устюжскому с прошением о защите от бывшего мужа – Семена Кондратьева, сына Вологжанина. Тот явился в монастырь, где пребывала Евпраксия, бросился на нее с ножом, ранил и отобрал какие-то ценности. Самое поразительное заключалось в том, что при погроме Семену помогали две мирянки, жившие в монастыре, которые считали его правой стороной. Монахиня Домника (очевидец) обратилась за помощью к властям, и приставы, отобрав у Семена нож, выгнали его из монастыря. Евпраксия, однако, не чувствовала себя в безопасности, решив найти убежище у дочери и зятя, и, действительно, бывший муж, обнаружив Евпраксию, угрожал ее защитникам, так что монахиня просила заступничества у архимандрита<sup>13</sup>.

4. Присутствие дьявола. Документы постоянно свидетельствуют о взаимных подозрениях в такой форме сотрудничества с дьяволом, как волхование. Например, в 1626 году бобыль Первущка Харитонов на допросе показал, что «учила-де его ворожить мать его, а как умерла и тому два года, а умираючи отказала тот промыслъ ему, и он после матери своей молился Богу, чтоб ему материно рукоделе знать и тем бы кормиться, потому что он у матери не выучился, и о сенокосе на поже тому два года лег он спать в полдень, и во сне ему явился стар человек волосомъ рус, а платье на нем, что ризы поповские, и велель ему костми ворожить и тем кормиться, и с техъ мечь хто о чем загонет, на костях учал знать в светлые дни, потому что ставятся на костях перед ним лики тех людей, кому дело и до ково дело, и про то ему сказывают, а никово он не порчивал, и кореня никакого не знает, и нашоptyвать не о чем не умеет, а кормился костми...»<sup>14</sup> «Видим и преследование чародейства со стороны правительства, – писал С. М. Соловьев, – в Тобольске обыскали какого-то протопопа и нашли у него в коробье траву багрову, да три корня, да комок перхчеват бел...»<sup>15</sup> Позднее же (1658) специальный «сыщик для волшебных дел Иван Савич Романчюков» вел сложное дело: «...и травы всякие, и соли в узлах по улицам у ворот объявляются и от тех, государь, трав и кореня и узлов чинится многая порча». К выводам исследования приложена «ропись луховских посадских людей порченным женам их, которые испорчены в прошлом во РЗД-м и во РЗЕ-м и в ны-

нешнем РЗЗ-м году (в 7164, 7165, 7166 годах от сотворения мира, то есть от Рождества Христова в 1656, 1657, 1658 годах. – М. О.)»<sup>16</sup>.

5. Тотальный характер деградации. В 1648 году сын боярский Гаврила Малышев, обратившись с челобитной к царю, жаловался на земляков-курян, которые хотят ему «всякое дурно учинити» за то, что он «будучи на Москве, курчан весь город тебе государю всяко дурном огласил»<sup>17</sup>. Суть же «дурного», которое «огласил» Малышев, сводилась к тому, что повсеместно на Руси «всяких чинов многие люди и их жены и дети в воскресные дни и в господские и в богородичны и великих святых в празднуемые дни во время святого пения к церквам Божиим не ходят и в те святые празднуемые также и в седмичные во многие дни и по вечерам и во всеобщих позорищах бражничают и в домах своих и сходятся на улицах и на городских полях и к кочелищам и на игрищах с скоморохами песни бесовския кричат и скакания и плясания и меж собой кулачные и дрекольные бои и драки чинят и на релех колышутся, а отцов своих духовных и приходских попов также и учительных людей наказания и унижения от таких злых дел не слушают и не внимают и за наказание и внимание отцом своим духовным и приходским попом также и учительным людям те бесотворцы наругание и укоризны и бесчестие с великими обидами и налогами чинят и на таких бесовских позорищах своих многие христианские люди в блуд впадают и смерть принимают»<sup>18</sup>.

Разумеется, аналогичные злоупотребления происходили на Руси и раньше, и позже того времени, когда Аввакум пастырствовал. Достаточно привести выборку документов, открывающих потаенную жизнь второй половины XVII века (когда Аввакум уже не «практиковал», а писал «Житие»). Это прежде всего постоянные разбирательства, связанные с изнасилованиями, где даже вырабатывается своего рода шаблон рассказа о происшедшем. Например, показания Марфутки (1679): «...на дороге-де в том Ряском уезде близ тое вотчины неведомо какой человекъ изнасиловал блудным падением и с того-де дня она очреватела...», – почти дословно воспроизводятся в показаниях Василиски (1681): «...летнею порою ходила-де она в лесъ для грибов и неведомой-де человек ее изнасиловал блудным падением и с того-де она времени очреватела...»<sup>19</sup> Подобные постыдные события не обязательно разворачивались в уединенных местах («на дороге» или в грибном лесу), но и возле базарного моста, о чем докладывал некий брат пострадавшей: «Шла-де моя сестра Огафья по воду, и не доходя-де базарного мосту муромец посадкой человек Якунка Овчинников, ухватя-де ее, сестру ево Агафью, под мост тащил и целовал, и руку в пазуху забивал, и за груди хватал, и

дрочил»<sup>20</sup>. Представители духовенства также оказывались замешаны в двусмысленные истории. В одной жалобе (1678) священник и его сын обвиняются в избиении женщины: «...женишку мою Оксиньцу били и увечили до полусмерти и окровавили и окосматили...»<sup>21</sup> Священников часто пытаются уличить в «блудне» – и даже в тех случаях, когда это оказывается клеветой, остается неприятный осадок. В 1695 году Танька Иванова, дочь Зубова, была брошена мужем и жила у родителей на соляных варницах священника Алексея. Она забеременела и решила избежать нареканий, выставив себя жертвой изнасилования. Танька обвинила проживавшего у священника казака Алешку Лукьянова, сына Жигулева, который к тому времени был в бегах, что он изнасиловал ее в пост, после чего они стали сожительствовать постоянно. Через три дня Танька изменила показания: теперь она обвиняла самого священника, который якобы изнасиловал ее, будучи пьяным. Затем спустя три недели Танька, успев родить, указала нового «насильника» – соседского парня Тимошку. Священник все начисто отрицал, утверждая, что отец ребенка – беглый казак Алешка. Все отрицал и Тимошка. Тогда уличенная Танька призналась, что действительно отец ребенка – казак и никакого изнасилования не было. Она, оказывается, обвинила священника, желая отомстить за то, что он, узнав о ее невенчанном браке, велел Алешке уехать, а Тимошку – за то, что он смеялся над ней после бегства сожителя. Суд принял компромиссное решение: с одной стороны, не налагать на Таньку штраф за рождение незаконного ребенка, с другой – подвергнуть ее порке за лжесвидетельство<sup>22</sup>. В то же время Устюжский архиепископский суд разбирал жалобу Феклы, которая обвинила свекра – вдового священника Ивана Андреева, сына Сергина – в том, что он пытался «кровосмесительно» насиловать ее на протяжении всех шести месяцев брака. Первая попытка пришлось на вторник первой недели Великого поста, но священнику помешала его дочь. Вторая попытка была предпринята опять же во время поста – в конце июня, на этот раз помехой оказалась девка-служанка, прибежавшая на крики Феклы. Фекла пожаловалась духовному отцу свекра, который велел священнику прекратить домогательства. Тот, однако, предпринял третью попытку, «хотя ззади ругательство учинить и у сарафана ворот изорван». Фекла убежала к соседям и обратилась в церковный суд. Священник отрицал свою виновность, но был осужден, удален от прихода и препровожден в монастырь<sup>23</sup>. В этих «делах» показательно нагромождение пороков: священники пьянствуют, нарушают пост, оказываются склонны к «кровосмешению» и сексуальным извращениям<sup>24</sup>.



Однако специфическое сочетание мотивов, характерное для описания провинциальных скандалов у Аввакума, присуще периоду 1630–1650 годов. Что и понятно: царь Алексей Михайлович и его единомышленники – покровители принципиального протопопа – были поражены сведениями о повсеместном торжестве порока среди мирян «в местах отдаленных» и о разрушении «нравственной чистоты между вероучителями»<sup>25</sup>. Это и подтолкнуло правительство царя Алексея Михайловича к принятию знаменитых актов, призванных «улучшить крайне расшатавшуюся народную нравственность, возвысить общий уровень христиански религиозной жизни народа»<sup>26</sup>, то есть исправить нравы мирян, духовенства и (в пределе) церковный обряд. Еще при царе Михаиле Федоровиче (1640) царским указом запрещаются кулачные бои, а при Алексее Михайловиче подобные указы принимают характер жестко реализуемой программы. В 1646 году выходит патриарший указ о «соблюдении поста и церковного благочиния»; в 1647 году – указ о почитании воскресных и праздничных дней, разосланный по монастырям и епархиям, который запрещал работать в субботу, – после того, «как начнут благовестить в соборной церкви к вечерни», и полностью в воскресенье (праздничный день), а требовал – ходить в церковь и молиться; в том же году – грамота в Соловецкий монастырь «О запрещении старцам держать по кельям хмельное питье»<sup>27</sup>; в 1648 году издаются знаменитые указы против скоморохов<sup>28</sup>; наконец, в 1651 году на церковном соборе, требовавшем «пети во святых Божиих церквах чинно и безмятежно, на Москве и по всем градам»<sup>29</sup>, начинаются обрядовые преобразования, которые в определенной степени прямо предшествовали масштабным реформам Никона.

Создавая «Житие», Аввакум стремился доказать, что изначально вел борьбу не со скандалящей – нарушающей социальные конвенции – Россией (образ которой – независимо от Аввакума – активно создавался в 1630–1650-х годах, когда было необходимо мотивировать неотложность нравственного исправления посредством радикальных реформ), но с дьяволом, который соблазнил соотечественников. В такой мистериальной перспективе провинциальные скандалы оказываются лишь преддверием тотального Скандала / Соблазна – реформ Никона, обнаруживших адскую плененность не простых людей, а царя и иерархов.

Значит (если говорить о пропагандистской задаче «Жития»), никониане – частный случай великого противостояния, в котором предлагалось принять участие и желающим спастись читателям сочинений вождя старообрядцев. Если же вернуться к анализу концепта 'скандал', то Аввакум,

маркируя его «вертикальным» термином «соблазн», вместе с тем изображает и «горизонтальный» – собственно «скандальный» – аспект. И как показывает представленный материал, это не два разных типа скандала, это – один скандал, на который смотрят под разными углами зрения.

### Примечания

- 1 Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 168.
- 2 Плотникова А. А. Словари и народная культура: Очерки славянской лексикографии. М., 2000. С. 9.
- 3 См., напр.: Kluge F. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Berlin, 1957.
- 4 Цит. по так называемой редакции «А»: Житие Аввакума. Под ред. Н. С. Демковой // Памятники литературы Древней Руси: XVII век. Книга вторая. М., 1989. С. 380–381; в позднейшей редакции «В» подобное размышление прикреплено к другому принципиальному эпизоду – ссылке в Даурию – и сопровождается другими библейскими цитатами, также вводящими слово «соблазн»: Житие Аввакума и другие его сочинения. Изд. подг. А. Н. Робинсон. М., 1991. С. 40.
- 5 См. подробнее: Одесский М. П. «Страшная провинция» в Житии протопопа Аввакума // Russian Literature. Amsterdam, 2003, I (II/III).
- 6 Житие Аввакума и другие его сочинения. С. 34.
- 7 Сироткин С. В. К биографии протопопа Аввакума // Старообрядчество в России (XVII–XX вв.). Сб. научных трудов. М., 1999. С. 243.
- 8 Житие Аввакума и другие его сочинения. С. 35.
- 9 В ранней редакции «Жития» Аввакум напоминает больше подробностей, но прием «немотивированности» скандала использован уже там. См. подробнее: Демкова Н. С. Житие протопопа Аввакума: (Творческая история произведения). Л., 1974. С. 109–140. Ср. общее наблюдение Д. С. Лихачева о ментальности XVII века: «...нелепый крошечный мир стал миром действительным, реальным, своим, близким, а мир упорядоченный и благополучный – чужим» (Лихачев Д. С. Смех в Древней Руси // Лихачев Д. С. Избр. работы. Л., 1987. Т. 2. С. 393).
- 10 Житие Аввакума и другие его сочинения. С. 35.
- 11 Kollmann N. S. The Extremes of Patriarchy: Spousal Abuse and Murder in Early Modern Russia // Историк во времени: Третьи Зиминские чтения: Доклады и сообщения научной конференции. М., 2000. С. 154.
- 12 Рождественский Н. В. К истории борьбы с церковными беспорядками, отголосками язычества и пороками в русском быту XVII в. // Чтения в Обществе истории и древностей российских. 1902. Кн. 1. С. 24–27.
- 13 Акты холмогорской и устюжской епархий // Русская историческая библиотека. СПб., 1908. Т. 25. С. 128–131.
- 14 Памятники деловой письменности XVII в.: Владимирский край. М., 1984. С. 161.
- 15 Соловьев С. М. Соч.: В 18 кн. Кн. 5. Т. 9–10. М., 1990. С. 310.
- 16 Памятники деловой письменности XVII в. С. 183.

- 17 *Алексеев В.* Новый документ к истории Земского собора 1648–49 года // Труды Археографической комиссии имп. Московского археологического общества. М., 1900. Т. 2. Вып. 1. С. 83.
- 18 Там же. С. 87.
- 19 Памятники деловой письменности XVII в. С. 195, 202.
- 20 Там же. С. 212.
- 21 Там же. С. 194.
- 22 Акты холмогорской и устюжской епархий // Русская историческая библиотека. СПб., 1890. Т. 12. С. 1144–1154.
- 23 Акты холмогорской и устюжской епархий // Русская историческая библиотека. СПб., 1894. Т. 14. С. 1280–1284.
- 24 См. подробнее: *Левина Е.* Секс и общество в мире православных славян, 900–1700 // «А се грехи злые, смертные...»: Любовь, эротика и сексуальная этика в доиндустриальной России (X – первая половина XIX в.). М., 1999.
- 25 *Соловьев С. М.* Указ. соч. С. 305–306, 308.
- 26 *Каптерев Н. Ф.* Патриарх Никон и царь Алексей Михайлович. Сергиев Посад, 1909. Т. 1. С. 3.
- 27 Акты, собранные в библиотеках и архивах Российской империи Археографическою экспедициею Академии Наук. СПб., 1837. Т. 4. С. 31–33, 482, 484–485.
- 28 *Белкин А. А.* Русские скоморохи. М., 1975. С. 81–82.
- 29 *Каптерев Н. Ф.* Указ. соч. С. 105.

Татьяна Артемьева

*Санкт-Петербург*

## Скандалы в Academia

Общественная мифология рисует систему академических институтов как пространство спокойного и размеренного постижения истины. Однако человеческую натуру не смирить научными занятиями, и ученые мужи также подвержены страстям и порокам. Тщеславие, несдержанность, корыстные интересы и, разумеется, знаменитый «палочный аргумент», – вот что лежит и лежало в основе «ученых свар» как в годы минувшие, так и в нынешние. В данной статье предпринята попытка посмотреть на историю Петербургской Академии наук в эпоху Просвещения с социо-эмоциональной точки зрения и попытаться увидеть за томами ученых трудов яркий темперамент людей, стоявших у истоков российской науки.

Петербургская Академия наук, как и многие другие социальные институты эпохи, явилась результатом системы реформ, проводимых Петром I. Организовывая систему образования и научных исследований, Петр I внимательно выслушивал мнения двух признанных европейских авторитетов – Г.-В. Лейбница и Хр. Вольфа. Лейбниц активно сотрудничал с Петром I в области просвещения. Он полагал, что Россия может избежать ошибок Запада и реализовать просветительский идеал, создав общество, управляемое учеными, на манер бэконовской Новой Атлантиды. В одной из записок Петру I он предлагает передать сообществу ученых руководство всей общественной деятельностью, подчинить ей образование, промышленность, экономику<sup>1</sup>. Лейбниц советовал Петру утвердить «Коллегию народного просвещения и общественного благосостояния». Академия наук, по его мнению, должна быть снабжена большими полномочиями и быть независимой от государства. Лейбниц умер в 1716 году, в самом разгаре петровского «Болонского процесса», и

главным западным авторитетом Петра по вопросам науки и образования становится Христиан Вольф.

Петр I высоко ставил авторитет Вольфа и просил его совета в различных научных вопросах. Так, например, желая приобрести вечный двигатель, изобретенный Орффириусом (настоящее имя которого – Джон Эрнст Элиас Бесслер (1680–1745), но опасаясь надувательства, он привлек Вольфа как эксперта. Президент Академии наук Л. Блюментрост переписывался с Вольфом по этому поводу по просьбе Петра. Вольф писал ему о том, что в изобретении Орффириуса нет обмана, так как он получил аттестат от «господина ландграфа», однако двигатель маломощен и поэтому не может иметь практического значения<sup>2</sup>.

Настойчивые попытки пригласить Вольфа в Россию ни к чему не привели. Он то соглашался, но предъявлял слишком высокие требования<sup>3</sup>, то отказывался. На заседании Конференции Императорской Академии наук 24 апреля 1724 года Президент Академии Лаврентий Блюментрост сообщил, что Вольф «не решается ехать в Россию из боязни русских священников»<sup>4</sup>. Вместе с тем немецкий ученый оказал Петербургской Академии ряд услуг, в частности рекомендовал для молодой Академии некоторых ученых.

Однако Хр. Вольф полагал, что научные центры с «импортированными» или обученными за границей специалистами не решат проблему приобщения России к новой науке. Такую задачу сможет выполнить только «обыкновенный университет», ориентированный на подготовку собственных ученых, создание национальных научных школ. По мнению Вольфа, только обеспечив систему и производства, и воспроизводства образованных людей, Россия перестанет нуждаться в интеллектуальной помощи Запада. Петр поступил по-своему. Он создал Петербургскую Академию наук как некий гибрид академии, университета и гимназии, объединивший как достоинства, так и недостатки подобных институтов. Академия наук учреждена по распоряжению Петра I указом Правительствующего Сената от 28 января (8 февраля) 1724 года, хотя первое ее заседание состоялось уже после его смерти в том же году.

*Universitatis Petropolitanae* был очень своеобразным учебным заведением. Он имел иную структуру и задачи, нежели известные европейские университеты с освященными веками традициями. Несмотря на привлекательную для руководства идею соединения науки с высшей школой, чтение лекций было для академиков явно нежелательным дополнением к основной работе. Большинство из них предпочитало ограничиться исключительно научными изысканиями. Это было связано и с

отсутствием достаточно подготовленных студентов. Некоторым из академиков вменялось в обязанность привести с собой учеников, которые и стали первыми студентами российского университета. Чтобы снять проблему, как ее называл Д. А. Толстой, «бесстудентности» университета<sup>5</sup>, Регламент 1747 года разделил академиков на «особливых академиков» и «особливых профессоров». Впрочем, возможность привлечь академика к чтению лекций оставлялась на «президентское рассуждение». Этот регламент исполнялся неохотно. В «Инструкции или учреждении о университете и гимназии» 1750 года говорилось: «Понеже с удивлением извещалось, что некоторые из университетских профессоров на лекции свои без важных причин либо вовсе не приходят, либо и приходят, да поздно, то за необходимую нужду почтено на таких леностных наложить штраф»<sup>6</sup>. Оправдания были разными. Лекции не читались из-за праздников по «немецкому календарю», болезней и «худого прохода через реку»<sup>7</sup>. Академики капризничали, не желая читать лекции, а иногда и не видя в них смысла. Так, Ф. У. Т. Эпинус ставил следующие условия:

- «1) Чтоб упражняться мне в сем труде до тех пор, пока я похочу, и всегда б вольно было мне отказаться от того, когда я пожелаю...
- 2) Дать мне таких студентов, о которых доподлинно известно, что мой труд при наставлении их не тщен будет.
- 3) Дано б было мне на волю назначить способное к сим лекциям время и напоследок,
- 4) Чтоб студенты ходили ко мне на дом, ибо невозможно, чтоб я для весьма неприятного мне труда тратил деньги, чтоб я держал для того одного лошадей и коляску или б в ненастную погоду ходил в аудиторию»<sup>8</sup>.

Профессор ботаники И.-Х. Гебенштрейт заявил, что не будет читать лекций, «пока не переедет в квартиру при Ботаническом Саде»<sup>9</sup>. Академик Миллер отказывался читать публичные лекции, предпочитая заниматься более доходным частным преподаванием<sup>10</sup>. Ломоносов писал о нем: «Близ тридцати лет будучи профессором, ни единой не читал лекции и над чтением других смеялся»<sup>11</sup>.

Академия наук начала свою деятельность уже после смерти Петра. Одной из самых серьезных проблем было финансирование. Первый президент Академии Л. Л. Блюментрост пытался обеспечить достойное существование Академии наук и ее первых академиков, приглашенных из-за границы. Он также стремился оградить их от грубого влияния, докладывая Екатерине I о своем намерении «дом академический до-

машинными потребностями удовлетворить, а академиков недели с три или с месяц невзачет кушаньем довольствоваться, а потом подрядить за настоящую цену, наняв от Академии эконома; кормить в том же доме, дабы, ходя в трактиры и другие мелкие дома, с непотребными обращаясь, не обучились их непотребных обычаев и в других забавах времени не теряли безраздельно»<sup>12</sup>. Блюментрост полагал, что если приезжие иностранцы начнут ходить по трактирам и общаться там с «роскошниками и пьяницами», то могут принести государству «убытка больше, нежели прибыли»<sup>13</sup>. Как оказалось впоследствии, это не было соответствующим образом оценено. Так как императрица Екатерина I не определила ему жалованья, после ее смерти деньги, полученные им за годы президентства, были удержаны<sup>14</sup>.

Нравы академиков не были особенно деликатными, и щепетильному президенту приходилось в резкой форме делать замечания своим коллегам прямо в академических собраниях. Так, Блюментрост отметил недостойное поведение в церкви некоторых из них, по воспоминаниям Г. Ф. Миллера это были Х. Мартини, приглашенный на кафедру метафизики, и И. Коль, профессор красноречия и церковной истории<sup>15</sup>. В мае 1726 года он собрал академиков и всячески призывал их соблюдать благопристойность. В протоколе говорилось: «Кроме того, поелику был слух, что некоторые профессора играют в трактирах и кабаках с самыми низкими простолудинами, а один даже подрался на улице с простым человеком, то хотя президент и умолчал об именах виновных, но всех и каждого в отдельности просил не марать имени Академии худой жизнью и нравами»<sup>16</sup>.

Кратковременное правление Петра II и переезд двора в Москву трагически отразилось на положении Академии, которая стала финансироваться нерегулярно и попала под управление советника академической канцелярии под руководством И. Д. Шумахера, которого сразу же прозвали *Flagellum professorum*, то есть «бич на профессоров». По словам М. В. Ломоносова, Шумахер был в «науках скуден». Главную причину «всем при академии непорядкам» они видели в том, что Шумахер «без всякого основания и указов всю команду при академии один иметь хочет», а «совесть в сем деле у него худая»<sup>17</sup>. Академики жаловались на его произвол, финансовую недобросовестность президенту, в Сенат<sup>18</sup> и даже самому императору, но безрезультатно. Это привело к массовому недовольству и отъезду академиков-иностранцев из России.

Назначение президентом Г. К. Кейзерлинга и выхлопотанная им у императрицы Анны Иоанновны денежная ссуда на нужды Академии все-

лила некоторые надежды, но в 1733 году президент был отправлен посланником в Польшу. Предполагалось, что Академия наук будет управляться на коллегиальных началах, однако академики не были готовы к этому, и в протоколах появились записи о собраниях, не состоявшихся из-за неявки членов. Вопросы дисциплины не раз обсуждались на академических собраниях, решения которых удивительно напоминают современные должностные инструкции: «Объявлено распоряжение о продолжительности рабочего дня служащих Академии (летом с 6 до 13 и с 14 до 21 ч, зимой с 7 до 13 и с 14 до 20 ч), о вычетах и прочих наказаниях за опоздания, прогулы и другие провинности; мастера должны ежемесячно рапортовать о выполненной работе и расходовании материалов»<sup>19</sup>. Впрочем, академики не очень-то стремились их соблюдать. Так, например, знаменитый астроном Ж. Н. Делиль, «до которого дошла очередь вести протоколы, отказался от этого, сославшись на необходимость вести протоколы на латинском языке, которого он не любил»<sup>20</sup>.

Поведение членов Академии как в ее стенах, так и вне их свидетельствовало и о бурном темпераменте многих ученых, и, увы, о недостатке воспитания. Конечно, были в Академии личности совершенно одиозные, как, например, И. С. Барков, известный автор либертинских стихов. В 1748 году он был принят в Академический университет, где показал себя достаточно способным, но не очень дисциплинированным студентом.

В 1751 году, согласно донесению ректора С. П. Крашенинникова, Барков после кутежа «ушел из университета без дозволения, пришел к нему, Крашенинникову, в дом, с крайнею наглостию и невежеством учинил ему прегрубые и предосадные выговоры с угрозами, будто он его напрасно штрафует»<sup>21</sup>, а позднее чернил его перед профессорами. 25 мая 1751 года за подобные же проступки Б. исключили из студентов и определили в академическую типографию учеником наборщика. В январе 1757 года Б. «за пьянство и неправильность» был уволен от письменных дел, которые исполнял при президенте А. Г. Разумовском, и формально причислен для переписки рукописей «в команду» И. И. Тауберта; в 1758 году он несколько недель не посещал службу и его разыскивали через полицию<sup>22</sup>.

Однако и вполне благопристойные ее члены порой вели себя, мягко говоря, неадекватно. Обращаясь к «Летописи Российской академии наук», мы можем найти там неоднократные свидетельства об этом. Так, знаменитый математик Д. Бернулли «правдывался по поводу ссоры с Г. Б. Бильфингером»<sup>23</sup>; «Нотариус сделал замечание академическому писцу Юберкампу, что он плохо относится к своим обязанностям: в по-



мещении Конференции нет перьев, чернил и бумаги даже в дни заседаний. Тот обругал и выгнал непрошенного критика»<sup>24</sup>; «И. А. Корф перед отъездом приказал изъять из протоколов бумаги о ссоре между Г. Ф. В. Юнкером и И. Вейтбрехтом»<sup>25</sup>; «Заседание посвящено разбору ссоры Ж. Н. Делиля и Г. Гейнзиуса»<sup>26</sup>; «Зачитано письмо И. Д. Шумахера Х. Н. Винсгейму от 2 ноября с жалобой на И. Г. Гмелина. Шумахер грубо отзывался о Гмелине и требовал, чтобы тот сам оплатил переписку своего труда начисто. Письмо Шумахера принес Х. Герман, подтвердивший его оскорбительные слова. Они были занесены в протокол, а Шумахера решили призвать к порядку»<sup>27</sup>; «Выступление Миллера было грубо прервано пришедшим М. В. Ломоносовым...»<sup>28</sup>

«Летопись Российской академии наук» фиксирует самые разнообразные свидетельства горячего нрава российского гения. Так, на заседаниях рассматривались вопросы о его «непристойном поведении»<sup>29</sup>, он не допускался на заседания «из-за его грубого обращения с профессорами»<sup>30</sup>, штрафовался и вынужден был просить у коллег прощение<sup>31</sup>. Он мог прийти в Академию «напившись пьян», «не поздравивши никого и не скинув шляпы», сделать профессору руками «бесчестный и крайне поносный знак»<sup>32</sup>. В 1743 году он ударил шандалом в лицо академического переводчика Голубцова<sup>33</sup>.

Еще обучаясь в Германии, Ломоносов прославился тем, что вместе с товарищами прогулял деньги, отпущенные на его содержание Академией, о чем в Петербурге узнали от его наставника Хр. Вольфа. В течение года Ломоносов ведет жизнь почти авантюриста, вмещающую и побег из прусской армии, куда его завербовали за богатырский рост и внезапную женитьбу на дочери своего квартирного хозяина Елизавете Христине Цильх, которую он оставил в Германии и которая позже сама нашла его в Петербурге.

Конечно, нужно помнить, что Ломоносов болел за дело своей жизни. Однако характер его был чрезвычайно тяжел. Он постоянно ссорился с академическими чиновниками, что приводило к бурным выяснениям отношений прямо в ученых собраниях. Особо острой была борьба вокруг устава Академии. 23 февраля 1755 года при пересмотре устава 1747 года произошла ссора Л. с Г. Н. Тепловым. Президент Академии К. Г. Разумовский отстранил Ломоносова от посещения Конференции и ему пришлось прибегнуть к заступничеству своего покровителя И. И. Шувалова, чтобы распоряжение было отменено<sup>34</sup>.

Ломоносов очень ревниво относился к своей поэтической славе и не хотел делить ее с другими. Когда 16 апреля 1760 года в салоне А. С. Стро-

ганова аббат Э. Лефевр произнес речь «Discours sur le progrès des beaux arts en Russie», где А. П. Сумароков и М. В. Ломоносов (Сумароков наравне с Ломоносовым!) были названы «deux génies-créateurs», Ломоносов разбил набор и уничтожил гранки готового к публикации текста. Статус «творческого гения», который Ломоносов не хотел делить ни с кем, послужил причиной язвительного высказывания по поводу собрата по перу: «Génie créateur! Новое изобретение выдумал Пчелку и посылал ее по мед на стрелку, чтобы при том жалила подъячих! Изрядный нашел способ в крапиву испражняться. Génie créateur! Сочинял любовные песни и тем весьма счастлив, для того что вся молодежь, т. е. пажи, коллежские юнкера, кадеты и гвардии капралы так ему и следуют, что он перед многими из них сам на ученика их походит. Génie créateur!»<sup>35</sup>

В статье «О правописании» А. П. Сумароков приводит фрагмент полемики с Ломоносовым относительно написания “Ф” или “ϕ”: «Спрашивал я г. Ломоносова, ради чего он Ф, а не ϕ оставил, на что он мне отвечал тако: *Ета де литера стоит подпершися, и следовательно, бодрее*: ответ издевочен, но не важен»<sup>36</sup>.

С особой силой академические страсти разгорелись при обсуждении диссертации историка Г. Ф. Миллера о происхождении российской государственности. 5 сентября 1749 года, в день именин Елизаветы Петровны, он должен был произносить речь на торжественном собрании Академии наук. Она носила название «Происхождение народа и имени Российского» и положила начало бурному обсуждению так называемого «варяжского вопроса». Собственно сама проблема была сформулирована еще Г. З. Байером (1694–1738), переехавшим из Германии в Россию в 1726 году. До Байера этим вопросом пытался заниматься Г. Лейбниц. Обсуждая проблему происхождения Рюрика с берлинским библиотекарем Матюреном-Весьером Ла-Крозом, Лейбниц высказывал предположение, что Рюрик был датчанином.

Байер, основываясь на собственном прочтении первых, самых темных, строчек Радзивилловского списка «Повести временных лет», полагал, что эти генеалогические линии ведут в Скандинавию. Собственно, вопрос о том, кем был Рюрик – «немцем» или «варягом», – сам по себе не мог иметь столь важного значения, которое он приобрел позже. «Байер был безусловно прав, отрицая родословную русских царей как начинающуюся якобы от Августа. Из петербургских академиков-немцев он первым начал высвобождение древнейшей русской истории из тумана легенд»<sup>37</sup>, – пишет М. А. Алпатов. Проблема заключалась в выводах, которые сделал историк и которым был приписан статус политической про-

блемы. Это было отмечено многими современниками, например И. Д. Шумахер писал Г. Н. Теплову 19 октября 1769 года: «...гг. профессора и адъюнкты теперь трудятся над диссертацией г. Мюллера и в понедельник начнут битву. Я предвижу, что она будет очень жестока, так как ни тот, ни другой не захотят отступить от своего мнения. Не знаю, помните ли вы еще, милостивый государь, то, что я имел честь писать к вам о диссертации г. Мюллера. Помню, что я утверждал, что она написана с большой ученостью, но с малым благоразумием. Это оправдывается. Г. Байер, который писал о том же предмете в академических Комментариях, излагал свои мнения с большим благоразумием, потому что употреблял все возможные старания отыскать для русского народа благородное и блистательное происхождение, тогда как г. Мюллер, по уверению русских профессоров, старается только об унижении русского народа. И они правы. Если бы я был на месте автора, то дал бы совсем другой оборот своей речи. Я бы изложил таким образом: происхождение народов весьма неизвестно. Каждый производит их то от богов, то от героев. Так как я буду говорить о происхождении русского народа, то я изложу вам, милостивые государи, различные мнения писателей по этому предмету и потом выскажу мое собственное мнение, поддерживая его доказательствами, довольно – по крайней мере по моему рассуждению – убедительными. Такой-то и проч. Я же, основываясь на свидетельствах, сохраненных шведскими писателями, представляю себе, что русская нация ведет свое начало от скандинавских народов. Но откуда бы ни производили русский народ, он всегда был народом храбрым, отличавшимся геройскими подвигами, которым следует сохраниться в потомстве. По краткости времени, мы коснемся только замечательнейших, отложив прочие до другого случая. Здесь бы мог он говорить о подвигах князей, великих князей, царей, императоров и императрицы. Но он хотел умничать! *Habeat sibi* – дорого он заплатит за свое тщеславие»<sup>38</sup>.

Вопрос о происхождении государства, государственной власти, закономерном характере установления того или иного типа политического режима не мог не находиться в центре историософских размышлений. Собственно говоря, государственное покровительство историческим исследованиям предполагало, что они будут являться частью официальной идеологии. При этом вопрос о началах государственности формулировался так: «Кто первый стал княжить?» Исторический персонализм не давал возможности поставить вопрос иначе, вне зависимости от некоей личности, которая должна была бы служить первоначальной точкой отсчета. Как в философской антропологии «происхождение народа и име-

ни Российского» исследовалось от Адама, так и в государственно-правовой теории оно должно было вестись от первого правителя. Таким образом, отвечая на вопрос: «Кто был Рюрик?», исследователь делал вывод или о самостоятельности российской государственности или о ее заимствованном характере.

Именно так и поняли свою задачу академики, обсуждавшие «скарденую диссертацию» Миллера. Прежде всего против нее выступил М. В. Ломоносов, подробно и резко осудивший ее недостатки в «Рапорте в Канцелярию академии наук 16 сентября 1749 г.» Главное обстоятельство, возмущившее Ломоносова, заключалось в том, что славяне показаны в ней «подлым народом», которых все побеждают и которые не имеют даже собственного имени, кроме данного им «чухонцами». Ломоносов полагал, что Рюрик происходил из славянского племени роксолан. На стороне Ломоносова выступили С. П. Крашенинников, Н. И. Попов, В. К. Тредиаковский, И. Э. Фишер, Ф.-Г. Штрубе де Пирмонт. Обсуждение диссертации носило чрезвычайно бурный характер. Сам Ломоносов писал: «Сии собрания продолжались больше года. Каких же не было шумов, браней и почти драк! Миллер заелся со всеми профессорами, многих ругал и бесчестил словесно и письменно, на иных замалчивался палкою и бил ею по столу конферентскому»<sup>39</sup>. Правда, Ломоносова трудно было запугать подобными эскападами.

Тот факт, что «норманнская теория» была идеологической, а не теоретической проблемой, хорошо иллюстрирует комментарий Екатерины II к сочинению Иоанна Готгильфа Стриттера (Штриттера) «История Российского государства» (СПб., 1800–1802). Императрица отмечала в том числе:

- «1) Сооблазнительно покажется всей России, аще примите толкование г. Стритера о происхождении российского народа от Финнов;
- 2) Самое отвращение и соблазн немалое доказательство, что происхождения разные;
- 3) Хотя Россияне со Славяны разного происхождения конечно, но отвращение не находится между ими.
- 4) Г. Стриттер откуда уроженец? Конечно, он какую ни есть национальную систему имеет, к которой натягивает. Остерегайтесь от сего»<sup>40</sup>.

Впрочем, после смерти М. В. Ломоносова в 1765 году проблемы Академии наук не исчезли, а только усугубились. Директор Академии, камергер С. Г. Домашнев, признавался в 1777 году, что академическая гимназия пребывает в «жалостливом и развратном состоянии»<sup>41</sup>.

Административная деятельность самого Домашнева также не была успешной<sup>42</sup>. Он не считался с мнениями Академической конференции и Академической комиссии, вмешивался в планы ученых занятий академиков, требовал от них ежегодные отчеты, стремился сам назначать почетных и иностранных членов Академии и смещать с должностей ее членов. Жалобы на высочайшее имя, в результате которых Домашнев был заменен на своем посту Е. Р. Дашковой, были связаны с «Рапортом Комиссии о непорядках г. директора...» в 1782 году, а также со скандальной публикацией под видом переводной статьи в «Санкт-Петербургских ведомостях» № 58 от 20 июля 1781 года, рассказывающей об истории «лоса домашнева». В ней описывался ученый лось, заседающий в Шведской Академии наук (Домашнев был членом Берлинской и Стокгольмской академий и кавалером ордена Вазы), который поместился на «академическую ваканцию» и «маханием головы стал оценить и одобрять бывающие там чтения»<sup>43</sup>.

В 1783 году директором Академии наук была назначена Е. Р. Дашкова, которую она возглавляла до 1794 года. С созданием в 1783 году Российской Академии она становится ее президентом. Она пытается навести в Академии обыкновенный порядок. Прежде всего она запрещает вольное обращение с академической документацией. Известно, что ее предшественник С. Г. Домашнев подолгу держал протоколы заседаний у себя дома, а иногда и вовсе их терял, а ее преемник П. П. Бакунин мог уничтожить документ с негодным ему решением<sup>44</sup>.

В «Записках, показывающих сравнительное состояние Академии в последующее десятилетие» [СПб., 1793], она пишет: «Академики были обременены должностями, званию их не принадлежащими, анатомик исправлял должность казначея, астроном сделан был смотрителем за печами и трубами в академических строениях и проч.»<sup>45</sup>; «...химическая лаборатория едва заслуживала сие название, ибо она не только недостаточна была необходимо нужными для опыта принадлежностями, но и самая печь вместо химической сделана была хлебная...»<sup>46</sup>; «...проезду к Академии не было, топь, грязь... сие место непроезжаемым болотом становилось»<sup>47</sup>.

Судя по всему, Дашковой удалось установить в Академии наук некоторый порядок, хотя и сама она была героиней достаточно скандальных историй.

Среди существенных причин, приводивших к недостойному поведению членов академических институтов, – маргинальность их происхождения и неопределенность социального статуса.

Г.-Ф. Миллер полагал, что это одна из причин, по которой дворянские дети идут в университет неохотно. «Русское дворянство ищет повышений чинами, – пишет он. – Между тем знатнейшие ученые оставались без чинов, и это в стране, где все преимущества соразмерены с чинами, где не имеющий чина не может показаться ни при каком официальном представлении, какой же после этого порядочный человек решится оставаться при учености, я хочу сказать сделаться ученым по профессии?»<sup>48</sup>.

В этом смысле М. В. Ломоносов был более оптимистичным. Он считал, что приобщение к *сокровищу знаний* не только приближает к этосу *благородных*, но и повышает их положение в обществе. Так, в 1758 году в «Проекте регламента академической гимназии» он писал: «...Науки являются путем к дворянству, и все идущие по этому пути должны смотреть на себя как на вступающих в дворянство»<sup>49</sup>.

В России, где положение в обществе и социальная принадлежность определялась «Табелью о рангах», состояние ученых, которые оказались вне этого регламентирующего документа, было непрестижным и двойственным<sup>50</sup>. В Екатерининскую эпоху в «Городовом положении» был определен их статус, согласно которому «ученые, кои академические или университетские аттестаты или письменные свидетельства предъявить могут, и таковыми по испытании Российских главных училищ признаны», должны быть записаны в пятую часть городского общества в число «именитых граждан» – вместе с художниками, скульпторами, архитекторами, банкирами, оптовыми торговцами, землевладельцами. Им предоставлялось право «ездить по городу в карете парю или четвернею», «иметь загородные дворы и сады». Они были освобождены от телесных наказаний, а в третьем поколении при сохранении «беспорочной имениности» старшему в роду разрешалось «просить дворянство»<sup>51</sup>.

В действительности Академия наук всегда была своеобразным «министерством науки», а российские академики – «учеными чиновниками». Конфликт между реалиями бюрократической статусности, попытка оградить внутреннюю свободу творчества замедляла формирование академического этоса и искажала его нормы.

*Примечания*

- 1 См. об этом: *Уткина Н. Ф.* Естественные науки // Очерки истории русской культуры. Ч. 3. М., 1988.
- 2 См. *Тимофеев А. И.* Хр. Вольф и создание российской Академии наук // Петербургская Академия наук в истории академий мира. Материалы Международной конференции. Т. IV. СПб., 1999. С. 85.
- 3 Вольф согласился на следующих условиях: срок службы должен составлять пять лет, жалование в год 2 тысячи руб. и еще единовременно 20 тысяч после завершения службы. В письме к первому президенту Петербургской Академии наук Л. Блюментросту он заметил: «...Это немного, если принять во внимание, что король Альфонс пожаловал еврею Газану за составление альфонсовых астрономических таблиц; Александр Великий Аристотелю за сочинение "Histiria animalium" и покойный король Людовик Великий – Винцентино Вивiani, математику великого герцога флорентийского за восстановление утраченной книги из высшей геометрии» (*Лекарский П.* Введение в историю просвещения в России XVIII столетия. Т. 1. СПб., 1862. С. 38). Блюментрост ответил Вольфу: «...Что касается 20 тыс. руб., то, если мы даже предположим, что наш всемилостивейший монарх превосходит Александра Великого, Альфонса и Людовика Великого в добродушии и любви к искусствам и наукам, а Ваше высочородие, по своей учености и услугам, оказанным ученому миру Вашими мудрыми сочинениями, выше Аристотеля, Газана и Вивiani, все-таки это такая сумма, о которой императору следует представить с осмотрительностью» (*Лекарский П.* Введение в историю просвещения в России XVIII столетия. Т. 1. СПб., 1862. С. 38. Там же, с. 39).
- 4 Летопись Российской Академии наук. Т. 1. СПб., Наука, 2000, 1724–1802. С. 34.
- 5 *Толстой Д. А.* Академический университет в XVIII столетии по рукописным документам архива Академии наук // Записки Императорской Академии наук. Т. LI, приложение № 3. С. 15.
- 6 Цит. по: *Толстой Д. А.* Академический университет в XVIII столетии по рукописным документам архива Академии наук. С. 31.
- 7 Там же, с. 19.
- 8 Цит. по: *Ломоносов М. В.* Полн. собр. соч. Т. 9. М.–Л., 1955. С. 892.
- 9 См. *Кулябко Е. С.* М. В. Ломоносов и учебная деятельность Петербургской Академии наук. М.–Л., 1962. С. 111.
- 10 Там же, с. 36.
- 11 *Ломоносов М. В.* Полн. собр. соч. Т. 10. М.–Л., 1957. С. 231.
- 12 Цит. по: *Тункина И. В.* Лаврентий Лаврентьевич Блюментрост. Во главе первенствующего ученого сословия России. СПб., Наука, 2000. С. 19.
- 13 Там же.
- 14 Там же, с. 20.
- 15 Там же, с. 21.
- 16 Там же, с. 21.
- 17 Материалы для истории Императорской Академии наук в 10 томах. СПб., 1885–1900. Т. 7. С. 507.

- 18 В «Летописи Российской академии наук» говорится о том, что в 1745 году «Ломоносов и другие члены академического Собрания написали новое доношение в Сенат о злоупотреблениях Шумахера и об “умалении” им “чести профессоров”» (Летопись Российской Академии наук. Т. 1, 1724–1802. С. 315).
- 19 Там же, с. 108.
- 20 Там же, с. 318.
- 21 Цит. по: Степанов В. П. Барков Иван Семенович. Словарь русских писателей XVIII века. Л., Наука, 1988. С. 58.
- 22 Там же, с. 58.
- 23 Летопись Российской академии наук. С. 82.
- 24 Там же, с. 183.
- 25 Там же, с. 240.
- 26 Там же, с. 267.
- 27 Там же, с. 315–316.
- 28 Там же, с. 503.
- 29 Там же, с. 245.
- 30 Там же, с. 289.
- 31 «Сенат, рассмотрев доклад Следственной комиссии о недостойном поведении М. В. Ломоносова, решил освободить его от наказания “для его довольного обучения”, “а во объявленных учиненных им продерзостиах у профессоров просить прощения и жалование ему в течение года выдавать половинное”. Указ Сената был издан 19 января. 27 января Ломоносов зачитал предписанное Сенатом извинение и был допущен к участию в заседаниях». Летопись Российской академии наук. С. 297.
- 32 Билярский П. С. Материалы для биографии Ломоносова. СПб., 1865. С. 34.
- 33 Там же.
- 34 Летопись Российской академии наук. Т. 1, 1724–1802. С. 425–426.
- 35 Гуковский Г. А. Ломоносов-критик. <http://feb-web.ru/febupd/lomonos/critics/ling/ltl/ltl-069-.htm>
- 36 Сумароков А. П. О правописании // Полн. собр. всех соч. Ч. X. М., 1782. С. 9.
- 37 Алпатов М. А. Русская историческая мысль и Западная Европа (XVIII – первая половина XIX века). М., 1985. С. 17.
- 38 Цит. по: Алпатов М. А. Русская историческая мысль и Западная Европа. Указ. соч., с. 67.
- 39 Ломоносов М. В. Полн. собр. соч.: в 11 т. Т. 6. М.–Л., 1952. С. 549.
- 40 Старчевский А. Очерк литературы русской истории до Карамзина. С. 235–236.
- 41 Лозинская Л. Я. Во главе двух академий. М., Наука, 1983. <http://www.n-t.ru/ri/lz/da.htm>
- 42 См.: Степанов В. П. Домашнев Сергей Герасимович. Словарь русских писателей XVIII века. Л., Наука, 1988. С. 283–287.
- 43 Там же, с. 286.
- 44 Лозинская Л. Я. Во главе двух академий. <http://www.n-t.ru/ri/lz/da.htm>
- 45 [Дашкова Е. Р.] Записки, показывающие сравнительное состояние Академии в последствие десяти летнее. [СПб., 1793.] С. 2.



46 Там же, с. 4.

47 Там же, с. 6.

48 Цит. по: Толстой Д. А. Академический университет в XVIII столетии по рукописным документам архива Академии наук. С. 7.

49 Цит. по: Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. Т. 9. С. 482.

50 Фундаминский М. И. Социальное положение ученых в России XVIII столетия // Наука и культура в России XVIII века. Л., 1984. С. 52–72.

51 Там же, с. 52–72.

Андрей Зорин

*Оксфорд*

## Редкая вещь

*«Сандуновский скандал» и русский двор  
времен Французской революции*

### 1

Скандал, произошедший 11 февраля 1791 года на представлении комической оперы Екатерины II «Федул с детьми» в Эрмитажном театре, его предыстория и развязка давно стали одной из самых красивых и романтических легенд в истории русского театра. В этот вечер, по окончании спектакля, певица Елизавета Уранова (сценический псевдоним Елизаветы Семеновны Федоровой, по другим данным – Яковлевой), исполнявшая главную женскую партию Дуняши, бросилась на колени перед присутствовавшим в зале автором – государыней. Закричав «Матушка царица! спаси меня!», она подала императрице заранее заготовленное письмо с жалобой на преследования со стороны канцлера А.А. Безбородко и просьбой разрешить ей выйти замуж за своего жениха, актера Силу Сандунова.

В тот же день Екатерина приняла решение об отстранении от управления театрами А.В. Храповицкого и П.А. Соймонова, способствовавших домогательствам Безбородко. Указ об этом был подписан на следующий день 12 февраля, а 14 февраля в придворной церкви состоялось венчание Сандунова и Елизаветы, получившей от императрицы богатое приданое. По некоторым данным, в ходе свадебного обряда исполнялись величальные песни, сочиненные самой Екатериной<sup>1</sup>.

Эта история, быстро обросшая самыми эффектными деталями, вошла в театральные анналы как образец героической борьбы молодых актеров за свою любовь, борьбы, увенчавшейся благодаря их самоотверженности и предприимчивости блистательным успехом несмотря на козни влиятельных противников. О чете Сандуновых охотно писали мемуаристы.

Один из них, известный театрал Александр Михайлович Тургенев, оставивший подробный, хотя и малодостоверный рассказ об этом эпизоде, утверждал, что «Безбородко прислал Лизаньке 80 тысяч асс[игнациями]; она взяла их и кинула в камин. 80 тыс. государственных векселей сгорело, не выменяв собою и даже одного поцелуя»<sup>2</sup>.

По словам современного театрального журналиста А. Лопатина, «историю ее <Елизаветы Сандуновой. – А.З.> любви и замужества запечатали абсолютно все историки русского театра». Лопатин остроумно предположил, что эта легенда могла отразиться в финале «Капитанской дочки», где Маша Миронова вымаливает у государыни прощение Гриневу<sup>3</sup>. О происшествии в Эрмитажном театре писали авторы некрологов Сандуновой и статей о ней и ее муже<sup>4</sup>. Автор ставшей классической «Летописи русского театра» П.Н. Арапов даже посвятил этой истории водевиль «Лизанька», с успехом шедший на сцене<sup>5</sup>. И хотя в конце XIX – начале XX века был опубликован ряд документов, которые должны были бы побудить историков поставить многие аспекты этой версии под сомнение<sup>6</sup>, инерция легенды оказалась слишком сильна.

В советское время в романтическую историю отважной борьбы молодой пары за свою любовь был внесен политический аспект. Она представляется как протест против деспотии и произвола последних лет екатерининского царствования. Соответственно, щедрый жест Екатерины объявлялся проявлением присущего ей лицемерия и ханжества, а сами актеры (ведущая роль здесь стала отводиться Силе Сандунову) становились своего рода рупором оппозиционной группы, представленной И.А. Крыловым, А.И. Клушиным и И.А. Дмитриевским<sup>7</sup>. Примерно в таком ключе осмыслен этот эпизод и в академической «Истории русского драматического театра»<sup>8</sup>.

Совсем авантюрно-мелодраматический характер приобретает эта коллизия в текстах, рассчитанных на широкую аудиторию:

История Сандуновой – целый роман. Талантливую Лизаньку Уранову «заметил» великий сластолюбец Безбородко, но Лизанька была влюблена в Сандунова и не поддавалась обещаниям Безбородко. Говорили, что влюбленный вельможа подарил Урановой громадную пачку ассигнаций на несколько десятков тысяч рублей, но Лизанька на глазах богача бросила всю пачку в горящий камин. Тогда Безбородко решил действовать иначе: приказал выслать Сандунова из Петербурга в Херсон, а Лизаньку собирался похитить и увезти в свой «сераль». Но в день, назначенный для похищения, Екатерина прика-

зала играть в Эрмитажном театре «Федула с детьми» с участием Лизаньки. Уранова знала уже о высылке Сандунова и решилась на отчаянную меру: во время спектакля внезапно стала на колени, протягивая к ложе Екатерины составленное ею прошение. Вдогонку за Сандуновым немедленно был послан курьер, актера вернули в Петербург и тотчас же обвенчали с Урановой, а вскоре после брака Сандуновы были переведены в Москву<sup>9</sup>.

Законы жанра побуждают автора спрессовать события в один день, придумать высылку и эффектное возвращение жениха, похищение Лизаньки в «сераль» и пр. Но в целом ход событий излагается здесь в полном соответствии с устоявшейся версией. Вероятно, вытеснить ее из массового культурного сознания уже невозможно, да и незачем – красивая легенда имеет право на существование вне зависимости от своей фактической обоснованности. И все же исследователям истории российского двора и русского театра имеет смысл еще раз обратиться к этому сюжету и подвергнуть имеющиеся в нашем распоряжении данные тщательному анализу. Перед нашими глазами предстанет картина, возможно, несколько менее идеализированная, но не менее яркая и драматическая, а главное – исполненная глубокого историко-культурного значения.

## 2

Первый раз судьбы великой императрицы и юной воспитанницы Театрального училища пересеклись годом раньше. 29 января 1790 г. Лиза Уранова впервые выступила на сцене Эрмитажного театра в комической опере «Дианино древо» композитора В. Мартина-и-Солера, которого в это время как раз ожидали в Петербурге. Либретто оперы написал прославленный либреттист Л. Да Понте, а перевел на русский язык старейший актер русского театра И. Дмитриевский. Лиза исполняла роль Амура. Екатерина сочла, что «*La pièce n'a pas le sens commun*»<sup>10</sup>, но похвалила «Лизу и музыку»<sup>11</sup>.

На следующий день эта тема была продолжена. «Разговор о Л<и>з<е>, Санд<у>нове», *pourquoi les empêcher de se marier?*<sup>12</sup> Пожалован ей перстень с 300 рублями, и при отдаче приказано сказать, что вчерась пела о муже, то бы никому, кроме жениха не отдавала»<sup>13</sup>, – это высочайшее повеление занес в свой дневник А. Храповицкий, секретарь императрицы и одновременно управляющий императорскими театрами.

Екатерина ссылалась на арию из «Дианина древа», в которой Лиза, только превратившаяся из мальчика в девушку, пела:

По моим же зрелым годам  
Муж мне нужен поскорее,  
Жизнь пойдет с ним веселее,  
Ах, как скучно в девках нам!<sup>14</sup>

Императрица продемонстрировала исключительную осведомленность в жизни театральной труппы. Она знала и о романе дебютантки с актером Силой Сандуновым, прославившимся исполнением ролей слуг, и о препятствиях, которые чинят их браку. Впрочем, ухаживания Безбородко за юной студенткой театрального училища и о ее сопротивлении его домогательствам уже стали к тому времени предметом сплетен в придворных кругах. «Лизанька ни на какие обещания графу не поддается», – писал из Петербурга на юг в действующую армию Потемкину его секретарь М.А. Гарновский<sup>15</sup>. Письмо это не датировано, однако в нем говорится также, что архитектор Старов был отправлен в распоряжение светлейшего князя «10-го сего месяца», между тем известно, что И.Е. Старов выехал из Петербурга 10 января 1790 г. и 4 февраля прибыл в Яссы<sup>16</sup>. Таким образом, письмо Гарновского было написано во второй половине января, то есть незадолго до или в те самые дни, как Екатерина сделала свои распоряжения насчет будущей судьбы актрисы.

Императрице уже доводилось распекать Безбородко за то, что он подарил 40 000 рублей итальянской актрисе<sup>17</sup>. Она хорошо знала своего ближайшего сотрудника и придворные и театральные нравы и понимала, что без ее вмешательства сопротивление, которое оказывает Лиза могучему вельможе, не может оказаться слишком длительным. Судя по тональности обращенного к молодой актрисе назидания беречь девичью честь, государыня явно полагала, что на этот счет есть основания тревожиться. Во всяком случае, ее наставления Храповицкому были ясными и недвусмысленными.

У Екатерины уже был опыт устройства свадеб. Полугодом ранее ее фаворит Александр Мамонов обратился к ней с просьбой отпустить его и позволить ему жениться на княжне Дарье Щербатовой. Молодые люди упали перед императрицей на колени, моля о прощении и снисхождении к их взаимной любви. Уязвленная, но душевно тронутая государыня, несмотря на душевные переживания, пошла навстречу пожеланиям влюбленной пары, щедро одарив ее перед свадьбой. По любопытному совпадению, разрыв Екатерины с Мамоновым пришелся на те же дни, что и начало хлопот по

постановке на русской сцене еще одной комической оперы тех же авторов – композитора В. Мартина-и-Солера и либреттиста Л. Да Понте. Русская версия либретто была также подготовлена И. Дмитриевским<sup>18</sup>.

«Изготовлена была рус<ская> *Cosa rara*<sup>19</sup>. Отказали. С утра не веселы. Слезы». Зотов сказал мне, что паренька отпускают и он женится на княжне Дарье Фед<оровне> Щербатовой»<sup>20</sup>, – говорится в дневнике Храповицкого в записи от 18 июня. Опера «Редкая вещь» («*Cosa rara*») начинается с того, что в ноги к испанской королеве Изабелле бросается крестьянка Лиля и просит избавить ее от домогательств местного алькальда и отдать замуж за ее возлюбленного Любима, который хитростью или насилием «удален из села». Тронутая Изабелла повелевает вельможе Коррадо и своему сыну, Инфанту, сторожить Лилу до окончания разбирательства. Оба они пленяются красотой прекрасной крестьянки и пытаются соблазнить ее бриллиантами, однако Лила остается неколебимо верна своему суженому. «Как знатного вельможу я вас почитаю, как надзирателя уважаю, как человека в старых летах люблю, как волокиту ненавижу, как соблазнителя презираю и гнушаюсь»<sup>21</sup>, – говорит она Коррадо.

В соответствии с законами жанра, этот несколько мелодраматический сюжет оттенен комической парой. Подруга Лилы Гита существенно уступает главной героине по части патетичности, она игрива и склонна к лукавству, однако ее добродетель столь же незыблема. Именно она, как и полагается субретке, исполняет главную моралистическую арию:

Престаньте льститься ложно  
И мыслить так безбожно,  
Что деньгами возможно  
В любовь к себе склонить.  
Тут нужно не богатство,  
Но младость и приятие  
Еще что-то такое <...>  
Что может нас пленять,  
Что может уловлять.  
Любовники слепые,  
За перстни дорогие,  
За деньги золотые  
Красотки городские  
Лишь могут вас ласкать<sup>22</sup>.

Естественно, благодаря королеве вся коллизия в конце концов разрешается благополучно. Соблазнитель расклевывается, а обе девушки, щедро

вознагражденные Изабеллой за свои строгие правила, венчаются с сужеными.

«Редкая вещь» была поставлена в придворном театре в октябре 1789 г., а в 1790-м на роль добродетельной поселянки Гиты была введена Лиза Уранова. В действительности дело обстояло, однако, куда менее пасторально, чем на сцене. Версия мемуариста о том, что Безбородко «увидел все свои приступы Лизанькою со стоической твердостью отвергнутыми»<sup>23</sup>, опровергается текстом прошения, поданного Елизаветой Урановой императрице со сцены театра, которое было в 1904 г. опубликовано И.Ф. Горбуновым:

Я государыня имела жениха, который своею ко мне привязанностью стоит всей моей горячности и любви, и была равна с ним состоянием и чувствами. Я решилась разделить с ним судьбу мою, на что он и я получили от директоров и позволение, и ничем другим я не была занята, кроме моей должности и привязанности к человеку, в котором я полагала все мои благополучия, но вдруг открылись хитрые и по молодости моей непредвиденные действия, которые невольно отогнали от меня моего жениха. Я увидела, но поздно, что нужно было только меня расстроить в душе моей и воспользоваться моей неопытностью. Прости, Государыня, что я всего того не могу начертать, что со мной происходило и что за угрызение ощущала в душе моей, заслужа и справедливое отвращение жениха моего и любовника и все оное время я не имела свободного часа от моего раскаяния – и ужас и стыд попеременно царствовали в душе моей. Но теперь, к совершенному моему счастью, я вижу моего жениха толь великодушна, что он, претерпя даже за меня все гонения, решился отдать Вам и Богу на суд всю принужденную погрешность<sup>24</sup>.

Как ясно видно из этого документа, разрешение от директоров театра на венчание Лиза Уранова и Сила Сандунов получили. Очевидно, что оно было следствием распоряжения императрицы, данного 30 января 1790 г. Храповицкому. Тем не менее, выполнено оно не было. Не приходится сомневаться, что из всех участников этой коллизии только один мог позволить себе пренебречь высочайшей волей.

Мотивы и расчет канцлера Безбородко восстанавливаются в данном случае без особенных затруднений. На плечах императрицы в эти месяцы были две тяжело складывавшиеся военные кампании. Война с турками на юге грозила потерей Крыма и территорий, отошедших к России по Кучук-Кайнарджийскому миру 1774 г. Шведы на Севере беспокоили Пе-

тербург. В Польше патриотический Сейм все отчетливее стремился ревизовать результаты раздела. Англия и Пруссия были близки к созданию антироссийской коалиции. К тому же европейским монархам надо было считаться с последствиями разгоравшейся во Франции революции. В отсутствие находившегося на театре военных действий на юге Потемкина, Безбородко был по существу главным сотрудником Екатерины в области внешней политики. В этой обстановке он имел достаточно оснований полагать, что государыня не будет гневаться на него по столь ничтожному поводу, даже если она вовсе не забудет обо всей истории. Однако он, как и большинство европейских государственных деятелей того времени, недооценил железную волю самодержицы. Упорство и изобретательность Екатерины, позволившие ей с блеском выйти из тяжелейшего политического кризиса, проявились и в этом вполне частном случае.

Положение Храповицкого было куда более двусмысленным. С одной стороны, он не мог не понимать, что не выполнил прямого распоряжения монархини, с другой – не мог позволить себе вступить в конфликт с Безбородко. По существу, ему оставалось изображать полное невмешательство в происходящее. Летом ему был сделано по этому поводу первое, слегка завуалированное предупреждение. Обсуждая со своим секретарем пребывание Безбородко на даче, императрица спросила его: «S'il y est avec sa famille? – Не знаю. – Il n'est pas hereux dans ses amours?»<sup>25</sup> – Не слышно. – Как не слышно? Я многое знаю»<sup>26</sup>.

Между тем 11 сентября 1790 г. Сила Сандунов был уволен из театра. Причины и обстоятельства этого решения театральной дирекции остаются до сих пор не вполне ясными, и их можно только отчасти попытаться восстановить по сохранившемуся ответу театральной дирекции на жалобу актера. В этом документе говорится, что в своем «прошении» Сандунов «прописывает, что он подавал прежде сего прошение о прибавке жалованья и о произведении ему впредь по тысяче триста рублей в год (жалованье Сандунова на тот момент составляло 700 рублей в год. – А.З.), но получил увольнение от службы и без аттестата, а о бенефисе и дровяных деньгах, коих он не получал в семь лет, вовсе умолчано». Актер просил «наградить его за все время службы единовременно годовым жалованьем или бенефисом и дать ему аттестат, с прописанием в оном, что он служил при театре беспорочно семь лет». Дирекция постановила выплатить Сандунову дровяные деньги в размере семидесяти шести рублей пятидесяти копеек и выдать ему аттестат с указанием, что он был уволен со службы «вследствие прошения, от него поданного». Что же касалось «выдачи ему единовременного жалования или сбора за какую-нибудь



пьесу», то актеру было объявлено, что «к сему театральная дирекция сама собою приступить не может, не имея особого Ее Императорского Величества повеления давать бенефисы»<sup>27</sup>. Аттестат Сандунову был выписан 17 сентября, а 23-го он получил расчет.

Невозможно сказать, в какой мере увольнение Сандунова было связано с его непомерными денежными запросами, а в какой – с конфликтом вокруг Елизаветы Урановой. Возможно, дирекция просто воспользовалась финансовыми притязаниями актера как поводом, чтобы избавиться от него. Кроме того, ссылка на невозможность давать бенефис без повеления императрицы вероятнее всего была завуалированной формой отказа. Однако актер сразу же обратился к государыне с прошением, в котором романтические и материальные мотивы оказались переплетены самым замысловатым образом.

И я, мати, <...> просил директоров о прибавке жалованья, потому что обижен слишком перед другими, хотя игрывал и перед лицом Вашим пред публикою, заслужив Воззрение Ваше и благоволение ее, но директоры, невзирая на то, что я комик, поступили со мной по трагически, то есть жалованья не прибавили, да прочь без всякого отставили, несмотря на то, что другим дают они вдвое против меня жалованья. Едят те столько же, сколько мне надобно, не вспомня и того, что играл и трудился я почти вдвое больше против других, но хотят, чтоб я ел вполтину перед другими меньше, для того, что я без защиты и без покровителей, так будто можно мне жить и вполсыта. Все то б это, Государыня, снес я по комически, да худо, когда нечем будет в зуб толкнуть, а еще и хуже, что домашние мои челядинцы, коих, могу похвастать, я имею на своих руках довольно, приняли все это драматически. Да и не то, Государыня, а вот что я здесь немножко позадолжал от челядинцев же, а заимодавцы мои так грубы, что не хотят без того меня выпустить из города, пока не расплачусь деньгами. Прости, Великая Монархиня, что комик, хотя и больно сердцу, говорит по комически, однако ж я, право, обижен, семь лет прослужил, проиграл. <...> Я бы облился слезами пред Тобою и уверял, что правда – прижимка и слезы великую Екатерину трогают, но хоть горько больно, а плакать не могу, довольно того, мы лишь родимся, да и зарюмим. Я бы призвал в помощь силу выражения Демосфена и красноречие Цицерона, чтоб изъяснить мою горесть, да это будет для комика слишком важно. <...>

Всемилоостливейшая Государыня, позволь, чтоб я вечно был Демокритом, и повели остаться мне вечно при себе, потому что лестно

пред Вами шутить, повели остаться, но с прибавкою, или если надобно вытолкнуть меня из столицы, как некогда в Риме вытолкали Овидия, что много болтал о любви. И ведь и меня не жалуют некоторые за любовь и за помышления о женитьбе. И за это я, если бесповоротно и без всякой вины лишился и прибавки и места, так прикажите, Государыня, наградить меня за мои семилетние труды хотя годовым жалованьем. <...> Овидия содержали под караулом в замке на казенном, а я на свой счет жить должен. Да и Овидий, как видно из истории, и долгов на себе не имел ни копейки. Или хоть бы, наконец, господа директоры дали мне бенефис или сбор одного спектакля. <...><sup>28</sup>

Логика Сандунова чрезвычайно интересна. С одной стороны, как и подобает благородному жениху в комической опере, которого стремятся «удалить хитростью или насилием», он ищет справедливости у монаршего престола и приписывает все свои бедствия своей любви и «помышлениям о женитьбе». С другой, – в полном соответствии с жанровым амплуа комического слуги, исполнением ролей которых он прославился, – он сетует исключительно о потере «прибавки и места». Стоит отметить, что весь пассаж про Овидия от слов «как некогда в Риме» до «долгов на себе не имел ни копейки» вставлен в текст письма вопреки ясным синтаксическим нормам. Если его мысленно изъять, то запутанная логика изложения сразу проясняется. Складывается впечатление, что ссылка на любовную драму введена в письмо как бы поверх первоначальных жалоб, всецело написанных от лица комического персонажа. Во всяком случае, Сандунов просит императрицу не о дозволении соединиться с возлюбленной, но только о денежном вознаграждении за претерпленные гонения. Можно предположить, что на этот момент он уже воспринимал Елизавету Уранову как отрезанный ломоть.

Екатерина пошла навстречу актеру и разрешила ему сыграть бенефис. Кроме того, 17 сентября у нее состоялся очередной разговор с Храповицким. На этот раз императрица уже не скрывала своего гнева: «Разговор о девках театральных. От того погибла Франция, *qu'on tombe dans la crapule et les vices*. Опера Буфа всех перековеркала. *Je crois que les gouvernantes de vos filles sont les maqurelles*<sup>29</sup>. Смотрите за нравами!»<sup>30</sup> Скорее всего, ко времени этого разговора письмо Сандунова еще не могло попасть в руки императрицы. Тем не менее, связь этой тирады со скандалом вокруг Урановой не вызывает сомнений. Интересно, что на этот раз Безбородко выведен из-под удара. Вина за происшедшее возлагает-

ся на саму Елизавету («театральные девки»), училищных гувернанток, занимающихся сводничеством и косвенно на Храповицкого, который недостаточно внимательно «следит за нравами».

Екатерина намеревалась сама заняться воспитанием морали труппы императорских театров и воспитанниц Театрального училища. 21 августа 1790 года Елизавета Уранова вышла на придворную сцену в «Редкой вещи». 4 октября и 22 ноября опера была вновь представлена в Эрмитажном театре<sup>31</sup>. Императрица обычно держала театральный репертуар и распределение ролей под строгим контролем, тем не менее, определенно утверждать, что она приказала назначить актрису на эту роль, чтобы напомнить ей о наставлении, которое та получила после дебюта и которым пренебрегла, конечно, невозможно. Тем не менее, произнося со сцены реплики вроде: «вы, господа, думаете, что женщин так же за деньги покупать можно, как собак, лошадей и кареты, однако ж, не всех»<sup>32</sup> и принимая по ходу исполнения роли награду от королевы за добродетель, Лиза должна была вспоминать про перстень, подаренный ей императрицей.

### 3

5 декабря Екатерина сообщила Храповицкому, «что на подобие игрища изволит дать оперу в один акт, спрашивая, скоро ли можно сделать оперу и балет»<sup>33</sup>. Из последнего вопроса явствует, что императрица очень торопилась увидеть свой новый замысел реализованным. Уже 7 декабря она читает Храповицкому «начало оперы. Сказал я о правиле дуэта. На это плевать», – замечает в дневнике секретарь. 9-го следует продолжение. («Это будет смешно», – комментирует Храповицкий.) 11-го императрица сообщает, что пьеса близка к окончанию, и спрашивает, «поспел ли музыка, чтобы играть на Святках».

13 декабря опера «Федул с детьми» была закончена, 14-го переписана, и Храповицкому было вновь «приказано спешить с музыкой», работать над которой должны были сразу два композитора: тот же В. Мартини-Солер и В. Пашкевич (последний, вероятно, должен был отвечать за музыку к стилизациям русских народных песен, изобильно представленных в либретто). Полностью подготовить оперу к Святкам все же оказалось невозможным, но «первая проба Федулу без платья» при авторе состоялась уже 3 января. А 10-го прошла «проба в платье». Императрица выразила недовольство «Худушей (одна из ролей в либретто. – А.З.) и балетом, а на следующий день распорядилась «отменить балет»<sup>34</sup>.

В соответствии с традицией, комическая опера должна была завершаться балетным дивертисментом, однако Екатерина пошла на сознательное нарушение жанровых норм. Возможно, она так торопилась, что не хотела терять время на отделку не понравившейся ей части спектакля, но еще вероятнее, что она руководствовалась композиционными соображениями, о которых пойдет речь ниже. В любом случае, решение об отмене балета было принято императрицей на следующий день после того, как ей доложили о новом повороте «сандуновской истории».

10 января 1791 года почти сразу после записи о «пробе Федулу в платье» Храповицкий занес в дневник самую свежую новость: «Сандунов говорил насчет дирекции, играя в свой бенефис на городовом театре»<sup>35</sup>. Действительно, в этот вечер состоялся давно разрешенный Екатериной прощальный бенефис актера. По завершении спектакля Сандунов, исполнявший как обычно роль слуги, обратился со сцены к зрителям со стихотворным монологом, где, среди прочего, заявил:

Теперь иду искать в комедиях господ,  
Мне б кои за труды достойный дали плод,  
Где б театральные и графы и бароны  
Не сыпали моим Лизетам миллионы.  
И ко сердцам златой не делали бы мост,  
На то, чтоб щегольским Кристонов сделать рост.  
Сыщу ли это я, иль поиск мой напрасен,  
Не знаю, но со мной всяк будет в том согласен,  
Что в драме той слуга не годен никуда,  
Где денег не дают, да гонят лишь всегда.

Примечательно, что в этом прощальном слове к петербургской публике Сандунов явно не отделяет свою Лизету от общего круга своих гонителей.

А девушки мои, пренежные служанки,  
Любили верность так, как истину цыганки.  
В угодность авторов, забывший страшный стон,  
Поподчивал меня рогами Купидон.  
Хоть силой авторов то сделано невольно,  
Но право оттого мне было очень больно,  
И я, не вытерпев обидных столь досад,  
Решился броситься отсель хотя во ад.  
Моя чувствительность меня к отставке клонит,  
Вот все, что вон меня отсель с театра гонит<sup>36</sup>.

В отличие от своего письма Екатерине, Сандунов практически не выходит в этом монологе из амплуа комического слуги, жертвы любовных неудач и притеснений материального характера. Он оскорблен и невеселой, и знатными господами, соблазняющими его Лизету миллионами и не платящими ему самому того, что причитается ему по праву.

Надо сказать, что по нормам общественных приличий того времени подобное самочинное заявление, сделанное со сцены, было неслыханной дерзостью, чреватой для актера самыми серьезными неприятностями. Не случайно первым делом, узнав о произошедшем, императрица распорядилась «у Сандунова через полицию взять рацею, им говоренную»<sup>37</sup>. Однако познакомившись с текстом, она приняла решение взять актера под свою защиту. «Гнев за Сандунова. Voilà ce que fait l'injustice! Графу Брюсу (коменданту Петербурга. – А.З.) велели это дело оставить, comme поп авенуе»<sup>38</sup>, – записывает Храповицкий в дневнике 12 января. Он попытался оправдаться ссылками на дурную нравственность самого Сандунова, «обрюхатившего» другую актрису театра и соблазнившего мать Лизы, но эти доводы не были приняты во внимание. На этот раз к ответу был призван в том числе и Безбородко. Вечером того же дня Храповицкий должен был написать «письмо со всеми обстоятельствами и изъяснениями к графу А.А. Безбородко для доклада императрице»<sup>39</sup>. Письмо это было подписано П. Соймоновым и передано Безбородко 13 января утром, но государыня соизволила принять графа только 16-го, в день премьеры «Федула с детьми»<sup>40</sup>. Не исключено, что именно содержание этой оперы, которое могло стать известно Сандунову от кого-то из бывших коллег по императорской труппе, занятых в репетициях, и придало ему смелости, дав основание надеяться на высочайшее снисхождение.

Сюжет либретто «Федула с детьми» производит впечатление совершенно бессодержательного, чтобы не сказать нелепого, и именно так характеризуется исследователями<sup>41</sup>. Пожилой крестьянин Федул, живущий с пятнадцатью детьми, многие из которых носят крайне экзотические имена, вроде Неофит, Митродора, Нимфодора и пр., решает жениться на вдове Худуше. Дети возражают против этого намерения, опасаясь, что мачеха их «ударит в лобок»<sup>42</sup>, но Федул настаивает на своем. Параллельно за одной из дочерей Федула, Дуняшей, ухаживает «городской детина». Поначалу она как будто бы привечает его домогательства, но после «воспитательной работы», проведенной с ней отцом и сестрами, дает ему от ворот поворот. В либретто дело кончается ремаркой, по которой «вдовушка приходит с караводом, дети к ней подходят с поклонами, и начинается балет»<sup>43</sup>, отмененный, однако, Екатериной при постановке.

Трудно понять, что могло заставить Екатерину так торопиться с постановкой этого странного «игрища», если не иметь в виду того обстоятельства, что все ее комические оперы писались с «применением» и содержали в себе намеки на те или иные обстоятельства придворной или политической жизни. Для ряда опер этот аллюзионный фон уже выявлен<sup>44</sup>. Представляется возможным предложить такого рода истолкование и для «Федула».

На наш взгляд, пятнадцать детей Федула – это труппа императорского театра, а их отец должен изображать либо собирательный образ театральной дирекции, либо, что более, вероятно, собственно Храповицкого. В этом случае его матримониальные планы намекают на намерение Екатерины взять жизнь труппы под свой непосредственный контроль. Как поет в последней арии Федул, «она деток заставит скакать, по своей дутке петь и плясать»<sup>45</sup>. Имя «Худуша», которое дала высочайший автор либретто своему alter ego, – это, конечно, вполне характерный для ангалтцербстского юмора Фелицы намек на ее чрезвычайную дородность. Впрочем, Федул и говорит, что она «от плеча до плеча больше чем аршин, в личике не приметно морщин»<sup>46</sup>. Сама Худуша не произносит в опере ни слова, а только царственно появляется в финале. Понятно, что первоначальные возражения детей против женитьбы отца обозначают испуг актеров перед новым порядком, который будет теперь наведен в их жизни и которому им придется подчиниться. В финале пьесы они с поклонами подходят под руку мачехи.

Стоит отметить, что на следующий день после премьеры «Федула с детьми» Храповицкий, по-прежнему после истории с «рацеей» Сандунова находившийся в немилости, не был во дворце. Благодарность за спектакль досталась Соймонову. А про отсутствовавшего секретаря Екатерина сказала: «Il me boude»<sup>47</sup>. Это «boude» («дуется») отчетливо корреспондировало с именем героя сыгранной накануне оперы, взятым из поговорки «Федул губы надул», многократно повторяющейся в тексте либретто.

Впрочем, если эта реконструкция прикладного смысла оперы в целом неизбежно остается гипотетической, то аллюзионный характер линии с ухаживанием детины за Дуняшей совершенно несомненен и давно указан в научной литературе<sup>48</sup>. Речь здесь идет об истории отношений Безбородко и Елизаветы Урановой, которой с самого начала и была отведена главная в опере роль Дуняши.

В финале «Федула с детьми» Лиза должна была исполнять старую песню «Во селе Покровском», несколько переделанную в соответствии с сюжетом оперы:

Приезжал ко мне детинка  
 Из Санктпитера сюда.  
 Он меня, красну девицу,  
 Подговаривал с собой;  
 Серебром меня дарил,  
 Он и золото сулил.  
 «Поезжай со мной, Дуняша,  
 Поезжай», – он говорил,  
 Подарю тебя парчою  
 И на шею жемчугом;  
 Ты в деревне здесь крестьянка,  
 А там будешь госпожа,  
 И во всем таком уборе  
 Будешь вдвое хороша.  
 Я сказала, что поеду,  
 Но опомнилась опять.  
 Нет, сударик, не поеду,  
 Говорила я ему:  
 Я крестьянкою родилась,  
 Так нельзя быть госпожой <...>  
 Вот чему я веселюсь,  
 Чему радуюсь теперь,  
 Что осталась жить в деревне,  
 А в обман не отдалась<sup>49</sup>.

Актриса, игравшая саму себя, по существу, рассказывала со сцены историю своих отношений с одним из самых могущественных людей империи. Однако финал житейского варианта этого сюжета еще предстояло привести в соответствие с его сценической версией. Если разрыв между словами, произносившимися со сцены, и реальностью еще можно было допустить при исполнении оперы на либретто Лоренцо Да Понте, то там, где автором выступала сама императрица, жизнь должна была подчиниться. Лизе Урановой предстояло отвергнуть домогательства «детинки из Санктпитера» сначала на сцене, а потом и в жизни.

По описанию, сделанному Ф. Кони «по собственным рассказам старожилов» через полвека после событий,

когда Лиза пропела последнюю арию, и все зрители осыпали ее рукоплесканиями, императрица бросила ей свой букет. Лиза схватила его, поцеловала и, побежав на авансцену, упала на колени и закры-

чала: «Матушка царица, спаси меня!» Зрители были поражены таким неожиданным явлением. Екатерина встала и с участием и любопытством обратилась к певице. Лиза в ту же минуту вынула просьбу и подала ее государыне<sup>50</sup>.

Если этот рассказ верно излагает ход событий, то не приходится сомневаться, что высочайший букет, брошенный на сцену, был своего рода условным знаком, побуждавшим актрису переходить к следующей части спектакля. Падение актрисы на колени перед государыней с мольбой «учинить» ее «счастливой, совокупя... вечно с любезным... женихом»<sup>51</sup>, воспроизводившее первую сцену «Редкой вещи», было запрограммировано сюжетной логикой высочайшей оперы и составляло ее неотъемлемую, если не главную часть.

В этой перспективе особый смысл приобретает и отмена балетного дивертисмента в финале. В либретто оперы за процитированной арией Дуняши следует финальная реплика Федула: «Да вот моя худуша идет с своим караводом! чево не достает? Как пава плывет! Примите ж ее с ласкою»<sup>52</sup>. Тем самым мысли и взоры актеров и зрителей должны были обратиться от Дуняши – Лизы и ее греха и раскаяния к императрице и на сцене, и в зале, вслед за чем немедленно и должен был последовать возглас еще не снявшей сценический костюм актрисы, обращенный к настоящей государыне: «Матушка, царица, спаси меня». Вставной балетный номер мог только смазать этот эффект.

По сути дела, настоящий дивертисмент к спектаклю состоялся через два дня – им стала церемония свадьбы Лизы и Силы Сандунова, сопровождавшаяся пением песен, как специально написанных императрицей на этот случай («Как красавица одевалася, /Одевалася, снаряжалася/ Для милого друга/ Жданого супруга./ Все подружки /Друг от дружки /Ей старались угодить, / Лизу все они любили, /Сердцем все ее дарили / За ласку, любовь / За доброе сердце; / А доброе сердце /Всего нам милей»<sup>53</sup>), так и взятых из другой ее комической оперы «Февей»<sup>54</sup>. Отметим, что подготовить столь детально разработанную церемонию в такой сверхкороткий срок без предварительного сценария было бы практически невозможно, да и не нужно.

Столь неотъемлемой частью закулисного спектакля было и демонстративное торжество справедливости – награждение пятнадцати детей Федула новым отцом. Сразу же после окончания оперы императрица распорядилась подготовить указ об отстранении Храповицкого и Соймонова от руководства театрами и назначении директором князя Н.Б. Юсупова.



Указ был обнародован утром следующего дня, о чем Екатерина, как свидетельствует Храповицкий, «рассказывала всем, даже и Турчанинову»<sup>55</sup> (секретарь по принятию прошений. – А.З.). Одновременно Сандунов был принят в театр с годовым жалованьем в 1200 рублей (на пятьсот больше, чем он получал до увольнения, но на сто меньше, чем он первоначально просил), а Лиза – с жалованьем в 500 рублей (в следующем году оно было увеличено до 800)<sup>56</sup>.

Теперь становится понятно настойчивое, хотя и нереализованное из-за организационных проблем, стремление государыни сыграть «Федула с детьми» на Святках. Вся история с заступничеством всемогущей императрицы за бедных актеров и наказанием их влиятельных гонителей носила отчетливо святочный характер, усилить который должны были фольклорные и квазифольклорные мотивы, лежавшие в основе оперы. Любопытно, что русские народные песни и стилизации под них остались коронным номером в репертуаре Елизаветы Сандуновой до конца ее сценической карьеры<sup>57</sup>.

Мы уже никогда не узнаем, почему Екатерина не стала реализовывать свой замысел ни на первом (16 января), ни на втором (20 января) представлении оперы. Возможно, на императрицу повлиял демарш Сандунова на бенефисе – в слишком близком соседстве с этим выступлением задуманное ею действие могло бы смотреться продолжением или ответом. Возможно, она не хотела подвергать публичному унижению Безбородко и отложила развязку, зная, что в конце января канцлер должен покинуть столицу. Безбородко выехал в Москву 30 января, а вернулся 13 февраля, на два дня позже достопамятного спектакля и накануне свадьбы Елизаветы и Сандунова<sup>58</sup>. А может быть, императрица просто руководствовалась чисто эстетическими соображениями, прибегая к своего рода ретардации, и хотела сполна насладиться представлениями своей оперы и воздействием заключенных в ней аллюзий перед тем, как запускать всю машинерию внесценических эффектов на полную мощность. Во всяком случае, откладывать слишком долго она не могла – 24 февраля начинался Великий пост, на котором играть комедии, а тем более свадьбы, было нельзя<sup>59</sup>.

По свидетельству Ф. Кони, «несколько дней спустя после венчания» на представлении «Редкой вещи» при исполнении своей знаменитой арии Лиза Сандунова под аплодисменты зала бросила со сцену в ложу, где сидел Безбородко, туго набитый кошелек с деньгами, ранее подаренный ей вельможей<sup>60</sup>. Разумеется, в эти дни никаких спектаклей в Петербурге уже не игралось. Следующее после упомянутых событий представление «Редкой вещи» в императорском театре состоялось лишь 6 мая<sup>61</sup>. Соответствует ли действительности описанный Кони и приобретший ши-

рокую популярность в театральном фольклоре инцидент, установить уже невозможно, однако у многих театралов того времени имя Елизаветы Сандуновой связывалось именно с этой комической оперой:

Хоть часто, Лизанька, ты редку вещь играешь,  
В которой надобно титул переменить,  
Но публику игрой и пеньем столь пленяешь,  
Что редкой опера тобой лишь может слыть, –

писал в мадригале актрисе князь Г. Хованский<sup>62</sup>.

Как бы то ни было, императрица сочинила и поставила сразу две комические оперы с одной и той же исполнительницей главной роли: одну на сцене придворного театра, другую – непосредственно при дворе. При этом кульминационные моменты обеих – финальный монолог Дуняши и жалоба Елизаветы Урановой на своих гонителей – практически совпали. Впрочем, если театральное представление так и окончилось happy end'ом, то в жизни, как это нередко бывает, за счастливой развязкой последовали новые драматические события.

Отношения четы Сандуновых с новым директором императорских театров князем Н.Б. Юсуповым тоже оказались исключительно тяжелыми. Тремя годами позже Сандунов вновь обратился к Екатерине с пространственным письмом, в котором перечислял преследования, которыми подверглись он и его жена. В этом письме он несколько раз жаловался на «слухи, которые были распущены об нас по всему городу и даже самим князем и с прибавкою, что мы оба очень развратную жизнь ведем»<sup>63</sup>. Императрица вновь пошла навстречу актерам и приказала перевести Сандуновых подальше от их гонителей в Москву, где, однако, вокруг них тоже ходили чрезвычайно неблагоприятные слухи. «Говорили и о Сандунове», как он торгует бедной женой своей!», – записал в свой дневник 4 декабря 1799 г. влюбленный в Елизавету Семеновну восемнадцатилетний Андрей Иванович Тургенев<sup>64</sup>.

О специфической атмосфере в семье Сандуновых свидетельствует и диалог, записанный 22 октября 1806 г. Степаном Жихаревым. «Бедный русский театр! <...> Со времени пожара все актеры без дела и повесили головы. Что же касается актрис, то Сила Сандунов говорит, что их жалеть нечего, потому что они имеют свои ресурсы. Селивановский заметил, что его жена также актриса. – Так что же? – возразил Сандунов – жена сама по себе, а актриса сама по себе: два ампула, и муж не в убытке»<sup>65</sup>. Неудивительно, что семья актеров вскоре распалась из-за конфликтов вокруг дележа доходов с коммерческих бань, по сей день носящих их имя.

Предложенная интерпретация не может быть полной без ответа на еще один, последний вопрос. Зачем Екатерине все это понадобилось? С какой целью в дни, когда полководческий гений А. В. Суворова под Измаилом и дипломатическое искусство С.Р. Воронцова в Лондоне решали судьбу Российской империи, государыня тратила время и силы на постановку комической оперы, воспитание нравственности театральной труппы и высших сановников и устройство любовных дел одной актерской четы? Ответить на этот вопрос помогают уже процитированные нами слова Екатерины, сказанные ей Храповицкому 17 сентября 1790 г. Высочайшая тирада началась и завершилась обсуждением «театральных девок» и их гувернанток, однако по ходу дела и без всяких посредующих звеньев императрица коснулась вопросов более фундаментального свойства: «От того погибла Франция, *qu'on tombe dans la crapule et les vices*. Опера Буфа всех перековеркала». По-видимому, все дело здесь именно в связи, существовавшей в сознании Екатерины между нравственностью молодых актрис, оперой-буфф и крушением старого порядка во Франции.

Представления о том, что причиной гибели великих держав является крушение моральных устоев высших сословий, относились к числу общепринятых клише политической мысли эпохи и были подкреплены в конце XVIII века огромной популярностью труда Э. Гиббона «Упадок и разрушение Римской империи» (1776–1787). Применить эту максиму к происходившим во Франции потрясениям, учитывая расхожую репутацию Парижа и французского двора как средоточия пороков и рассадника философии либертинажа, также не составляло труда.

Столь же общепринятой после выступлений Дидро и Д'Аламбера была идея о роли театра как мощного средства политического и нравственного воспитания общества. Екатерина относилась к театральным представлениям с величайшей серьезностью, и с 1772 года, когда она отдала на сцену свою первую комедию «О, время!», рассматривала театр как один из важнейших, наряду с журналистикой, если не самый важный инструмент формирования общественного мнения и распространения своих идей и представлений. Естественно, как самодержица, она считала себя непосредственно ответственной за поддержание в публике моральных устоев, имеющих столь решающее значение для будущего империи.

Опера-буфф получила всеевропейский резонанс в 1752 г., когда неаполитанская труппа привезла в Париж оперу уже покойного композитора Дж. Перголезе «Служанка-госпожа». Ее успех привел к началу ярост-

ной дискуссии, получившей название «война буффонов». Через два года итальянские музыканты были изгнаны из французской столицы, однако в культурно-исторической перспективе победа осталась за ними. В качестве пропагандистов новой оперы выступил, в частности, весь круг энциклопедистов.

Демократические тенденции оперы-буфф сказались, в частности, и в сюжетно-тематическом ее пласте. Резко возросла роль, отведенная на сцене слугам. Они не только сплошь и рядом оказывались умнее своих хозяев, что случалось и в мольеровских комедиях, но и позволяли себе использовать свое интеллектуальное превосходство в собственных целях. В «Служанке-госпоже» служанка Серпина с помощью хитрых уловок выходит замуж за хозяина и подчиняет его своей воле. Да и в целом в жанровом каноне, созданном оперой буфф, социальные перегородки оказывались в известном смысле проницаемыми.

Своего рода консервативным ответом на вызов, брошенный буффонами, стало широкое распространение комической оперы. Как писал один из ведущих исследователей этого жанра Ж.-П. Гвикьярди,

место, где разворачивается действие комической оперы, – это деревня, <...> ее интрига всегда основана на препятствиях, на которые наталкивается пара главных героев на своем пути к счастью. Одно из наиболее частых препятствий такого рода – это присутствие сеньора, или, что то же самое, богатого человека, влюбленного в молодую женщину, принадлежащую к низшему сословию. Образ сеньора всегда представлен в негативном свете – это Дон Жуан, несущий в себе угрозу для простых деревенских парней. <...> При этом надо заметить, что у совратителей находится сильный союзник – сами девушки. Как сопротивляться тому, кто ухаживает за вами, разговаривая с такой элегантностью? И тем более как сопротивляться соблазну красивых нарядов, блеску драгоценностей?

В конце концов, однако,

аристократ-либертен не достигает своих целей. Столкновение двух миров кончается победой крестьян. Вместе с тем в финале герои вместе с односельчанами поют и танцуют перед собравшимися придворными. Они остаются тем, чем всегда и были, – дивертисментом для вельмож<sup>66</sup>.

Эротическое вновь выступает здесь мощнейшей метафорой социально-го, а символическое табу на сексуальный контакт поверх сословных

барьеров гарантирует незыблемость общественных отношений. Даже если девушка, в соответствии с выведенной исследователем формулой жанра, и оказывалась, подобно Елизавете Урановой, подвержена соблазну иного образа жизни, она должна быть возвращена к родной простоте нравов, а ее соблазнитель посрамлен.

Я советую тебе  
Иметь равную себе;  
В вашем городе обычай  
Я слыхала ото всех,  
Что всех любите словами,  
А на сердце ни ково;  
А нас та вить в деревне  
Здесь прямая простота<sup>67</sup>, –

– увещевала Дуняша–Лиза в финале «Федула» «детинку» – Безбородко, готовясь падать на колени перед государыней, а потом увеселять собравшихся в зале пением и танцами на своем свадебном торжестве.

Американская исследовательница французского *ancien régime* Сара Маза обнаружила своего рода исторический аналог комической оперы – так называемый «праздник розы» (*fête de la rose*), сельский ритуал, когда самая красивая и невинная девушка в деревне увенчивалась розами в присутствии сеньора, который выделял ей приданое и должен был выдать замуж<sup>68</sup>. Подобные празднества приобрели широкую популярность начиная с 1760-х годов, когда множество аристократических семейств стало устраивать их в своих деревнях. Как пишет Сара Маза,

праздники розы не были простым утверждением сословной гегемонии, но скорее перенесением в сельскую обстановку тех стилизованных социальных игр, которые разворачивались в салонах эпохи рококо или в ложах Комеди Франсез. <...> Начиная с 1760-х годов образованные аристократы начинают стремиться переформулировать свои претензии на ведущую роль в национальной жизни и обосновать их такими связанными с общественной пользой категориями, как достоинство, добродетель и благотворительность. <...> Добродетель и бедность деревенской жизни становятся медирующими категориями, с помощью которых благородные дамы и господа пытаются утвердить в глазах друг друга, как и других членов образованной элиты, моральный статус и общественную полезность своей социальной группы<sup>69</sup>.

Однако такая интерпретация праздника сталкивалась с исходившей из радикальных кругов альтернативой, согласно которой сеньор оказывался соблазнителем и злодеем, угрожавшим как невинности девушки, так и процветанию и покою сельских жителей в целом. «Власть и сексуальность» стали центральной идеологической проблематикой всего праздника и приобретали «политическое значение, которое могло “быть использовано различными социальными группами в разных целях”»<sup>70</sup>. Однако оба противоположных по направленности истолкования этого культурного символа по сути дела исходили из одной предпосылки: эротическая трансгрессия социальных границ угрожает основам социального мира.

В сентябре 1790 года практически одновременно с обсуждением судьбы изгнанного из театра Сандунова императрица с ужасом и отвращением читала «Путешествие из Петербурга в Москву», где добродетельный судья оправдывает крестьян, убивших семью помещика, пытавшегося надругаться над крестьянкой накануне свадьбы. Разумеется, «право первой ночи» никогда не существовало в России на законодательном уровне, однако сексуальные отношения между барином и крестьянками были частью общепринятой социальной нормы. Радищев вдохновлялся не столько российской реальностью, сколько Французской революцией. Как и его парижские современники, он видел в сексуальной распущенности высших сословий по отношению к низшим наиболее яркий и будоражащий воображение символ социального зла. Императрица была права, усмотрев в его книге «распространение заразы французской»<sup>71</sup>. Впрочем, «Путешествие...» Радищева в ту пору было практически неизвестно публике. Между тем тот же круг вопросов находился в центре комедии, которая уже седьмой год гремела на всю Европу.

«Свадьба Фигаро» Бомарше, в которой слуга успешно защищает свою невесту от домогательств сеньора, по ходу дела едва сам не становясь любовником его жены, была с невероятным скандалом поставлена в Париже в 1784 году. Согласно распространенному в Париже и хорошо известному в России мнению, постановка «Свадьбы Фигаро» вызвала Французскую революцию.

Революционный дух пьесы сделал ее особенно популярной в это время всеобщего возбуждения умов. На одном из представлений комедии в 1790 г. голос одного из зрителей заменил последнюю строку заключительного куплета «Tous finit par des chansons» на «Tous finit par des canons»<sup>72</sup>. Зал хором подхватил этот рефрен, который

был рекомендован к исполнению для всех театров, которые охотно включали в репертуар пьесу, столь хорошо подходившую к ходу политических событий, не забывая отметить, что прежде она была запрещена,

– писал Феликс Гефф в классической книге о судьбе «Свадьбы Фигаро». В другой куплет публика вставила знаменитый революционный девиз «ça ira»<sup>73</sup>.

В 1786 году на основе комедии Бомарше была создана самая популярная опера-буфф XVIII столетия, написанная Моцартом на либретто все того же Л. Да Понте, как раз писавший в то время для Мартин-и-Солера либретто «Редкой вещи». Согласно воспоминаниям Да Понте, испанский композитор, преклонявшийся перед гением Моцарта, разрешил ему прервать работу над «Редкой вещью», чтобы завершить «Свадьбу Фигаро»<sup>74</sup>.

Годом раньше австрийский император Иосиф II запретил играть комедию Бомарше в Вене. Естественно, либреттисту пришлось снять политически сомнительные и считавшиеся неприличными пассажи. Однако сам сюжет был, в основном, сохранен, и, по словам современного исследователя, «музыка отчасти восполнила то, что было утрачено в либретто»<sup>75</sup>. Моцарт достиг этого эффекта, изменив традиционный принцип, по которому музыкальные темы распределялись по персонажам в соответствии с их социальным происхождением. В его опере «низшие сословия были подняты до музыкального уровня своих господ»<sup>76</sup>.

Екатерина была восхищена первой комедией о Фигаро. Первая премьера оперы по «Севильскому цирюльнику», написанная Паизиелло, состоялась в 1782 году в Петербурге. В том же году великий князь Павел Петрович, находившийся в Париже, пытался использовать свое политическое влияние, чтобы добиться для «Свадьбы Фигаро» цензурного разрешения<sup>77</sup>. Потом, однако, и сама пьеса, и ее репутация начали вызывать у императрицы глубокое беспокойство. 22 апреля 1785 года в письме Гримму она жаловалась на грубость комедии и писала, что она «пронизана намеками (*courue de sous-entendue*)»<sup>78</sup>.

«Русский Фигаро, или Женитьба Сандунова» называется самая подробная в исследовательской литературе биография актера, написанная К.Ф. Кулаковой. Даже не разделяя предложенное ее автором истолкование интересующих нас событий, нельзя не отметить, что связь скандала в Эрмитажном театре с общественной атмосферой, созданной успехом комедии Бомарше, она уловила абсолютно точно. Исследовательница справедливо усмотрела завязку всей «сандуновской истории» в резко нега-

тивной реакции императрицы на «Свадьбу Фигаро», исполненную в 1785 году в Петербурге французской труппой<sup>79</sup>.

Императрица внимательно следила за европейской и, в особенности, парижской литературной и театральной жизнью. Она знала о сценических и цензурных перипетиях комедии Бомарше и о неприятностях в жизни драматурга, о негодовании короля и поддержке, оказанной пьесе высшей парижской аристократией, включая некоторых членов королевской семьи, принимавших участие в любительском представлении «Свадьбы Фигаро». Интересно, что в числе последних был и брат Людовика XVI граф д'Артуа – один из самых горячих энтузиастов ритуала *fête de la rose*. В русских газетах публиковались новости о заключении Бомарше в тюрьму Сен-Лазар и о его триумфальном освобождении. После падения Бастилии Екатерина могла до конца оценить, к чему приводят фривольные нравы французского двора и французской публики. В этих нравах, а также в опере-буфф и упадке нравственности театральных актрис она усмотрела причины революционных потрясений.

Любовь, неверность и эротика традиционно составляют символический центр театрального представления, будь то трагедия, комедия, опера или водевиль. Так сексуальное становится базовой метафорой для социального и политического – как на сцене так и в «реальной жизни». Екатерина превратила банальное соблазнение молодой актрисы крупным вельможей в репрезентацию фундаментальной социальной проблемы, которая, однако, могла и должна была получить благополучное разрешение.

Посвяительство аристократа на простолюдинку, по крайней мере, когда оно происходило на театральных подмостках или в «публичном пространстве» театрального закулисья, несло в себе угрозу «устоям». Чтобы восстановить статус-кво, требовалось высочайшее вмешательство.

Комедии Бомарше, опере-буфф, созданной Моцартом на ее основе и ее продолжению на парижских улицах, императрица противопоставила свою версию комической оперы, тоже разыгранной и на сцене, и в жизни. При этом образцом для нее стала опера, поставленная в том же 1786 году, что и моцартовская «Свадьба Фигаро», созданная на основе либретто того же автора, который работал для Моцарта, композитором, которого она впоследствии пригласила к своему двору писать музыку для своих опер. Исторический резонанс поставленного ею спектакля не оставляет сомнений в том, что ей удалось создать поистине редкую вещь.



Примечания

- 1 Глинка С.Н. Записки. СПб., 1895. С. 154.
- 2 Тургенев А.М. Записки // Русская Старина. 1886. Октябрь/ноябрь/декабрь. Т. III. С. 73.
- 3 Лопатин Алексей. Елизавета Сандунова, Лола Монтез, Настасья Филипповна – История одного жеста // Петербургский театральный журнал. 2003. № 32. Интересно, что история о том, как невеста вымалывает у короля прощение осужденному по ложному обвинению в дезертирстве жениху, лежала в основе оперы Ж. Седена и П. Монсиньи «Дезертир» – одной из центральных в репертуаре Сандуновой. «В сей последней роли (Луизы в “Дезертире”. – А.З.) она достигала до совершенства. Надобно было видеть, когда Сандунова пришла в тюрьму к Алексею и, не успев от усталости объявить ему о прощении, падала без чувств от изнеможения сил; изменившиеся черты лица ея, потухшие взоры, постепенное оживление чувств и потом исступленный крик, вырвавшийся из груди ее, когда, уже совсем опомнившись, видит она, что Алексея увели на казнь и что быть может опоздала его спасти: все эти сильные движения Елизавета Семеновна выражала так натурально, что зрители забывали актрису и видели истинную Луизу» (Дамский Журнал. 1827. № 2. С. 86).
- 4 Дамский Журнал. 1827. № 1. С. 39; Лонгинов М.Н. Драматические сочинения Екатерины II. Федул. М., 1857. С. 24–26; Сиротинин А.Н. Сандуновы // Исторический вестник. 1889. № 9. С. 550–577; Опочинин Е.И. К биографии Сандуновых // Исторический вестник. 1889. № 11. С. 342–356 и др.
- 5 Арапов Пимен. Лизанька (Актриса Сандунова), или Как при случае и «нет» бывает лучше «да». СПб., 1858.
- 6 См.: Горбунов И.Ф. Соч. Т. 2. СПб., 1904. С. 320–335. Архив дирекции императорских театров. СПб., 1892. Вып. 1. Храповицкий А.В. Дневник. СПб., 1874 и др.
- 7 См.: Кулакова К.Ф. Русский Фигаро // Кулакова К.Ф. Труба, личина и кинжал. Л.: Детская литература, 1972. Гордин Я.А., Гордин М.А. Театр Ивана Крылова. Л.: Искусство, 1983.
- 8 Всеволодский-Гернгросс В.Н. История русского драматического театра. М.: Искусство, 1977. Т. 1. С. 357, 382.
- 9 Старая Москва // <http://www.ctel.msk.ru/misc/moscow/msk39.htm>
- 10 «В этой вещи нет здравого смысла» (фр.).
- 11 Храповицкий А.В. Указ. соч. С. 324.
- 12 «Зачем мешать им пожениться?» (фр.)
- 13 Там же.
- 14 Да Понте Л. Диянино древо. Комическая опера. СПб., 1792. С. 16.
- 15 Гарновский М.А. Письма Потемкину // Русская старина. 1876. Т. 16. № 7. С. 440.
- 16 См.: Белехов Н. Иван Старов. Материалы к изучению творчества. М.: Изд. Академии Архитектуры СССР, 1950. С. 118.
- 17 См.: Энгельгардт Л.Н. Записки. М.: НЛО, 1997. С. 46.
- 18 Сравнение итальянского либретто с русским перерывом см.: Гозенпуд А.А. Музыкальный театр в России от истоков до Глинки. Л.: Музгиз, 1959. С. 175–176.
- 19 Редкая вещь (итал.).

- 19 Редкая вещь (итал.).
- 20 Храповицкий А.В. Указ. соч. С. 168.
- 21 Да Понте Л. Редкая вещь. СПб., 1791. С. 8, 39.
- 22 Там же. С. 63.
- 23 Тургенев А.М. Записки... С. 51.
- 24 Горбунов И.Ф. Очерки по истории русского театра. СПб., 1904. Т. II. С. 325.
- 25 «Он там со своей семьей?.. Он несчастлив в своих любовных делах?» (фр.).
- 26 Храповицкий А.В. Указ. соч. С. 202.
- 27 Архив дирекции императорских театров. СПб., 1892. Вып. 1. Отд. I. С. 70. Отд. II. С. 367–368.
- 28 ОР РГБ. Ф. 199 (собрание Никифорова). Оп. 1. Ед. хр. 634. Фрагменты письма были опубликованы в: Гозенпуд А.А. Музыкальный театр в России от истоков до Глинки. Л.: Музгиз, 1959. С. 395.
- 29 «...Что пала в распутство и пороки. Я думаю, что гувернантки ваших девиц – сводницы» (фр.).
- 30 Храповицкий А.В. Указ. соч. С. 347.
- 31 Ельницкая Т.М. Репертуарная сводка // История русского драматического театра. М.: Искусство, 1977. Т. 1. С. 461.
- 32 Да Понте Л. Редкая вещь... С. 61.
- 33 Храповицкий А.В. Указ. соч. С. 203.
- 34 Там же. С. 352–354.
- 35 Там же. С. 354.
- 36 Горбунов И.Ф. Очерки по истории русского театра. СПб., 1904. Т. II. С. 324. Впервые монолог Сандунова был напечатан в журнале «Москвитянин» (1842. № 1. С. 177).
- 37 Храповицкий А.В. Указ. соч. С. 207.
- 38 «Вот к чему приводит несправедливость. ... Как не бывшее» (фр.). – Храповицкий А.В. Указ. соч. С. 207.
- 39 Там же. С. 208.
- 40 Там же.
- 41 См., например: Берков П.Н. История русской комедии XVIII века. Л., 1977. С. 259.
- 42 Екатерина II. Сочинения... с объяснительными примечаниями академика А.Н. Пыпина. СПб., 1901. Т. II. С. 535.
- 43 Там же. С. 538.
- 44 См., например, Тихонравов Н.С. Сочинения. М., 1898. Т. III. Ч. I. С. 195–215; Грот Я.К. Труды. СПб., 1901. Ч. IV. С. 262–267; Берков П.Н. История русской комедии. Л., 1977. С. 143–145, 290–292 и др.
- 45 Екатерина II. Сочинения... С. 536
- 46 Там же.
- 47 «Он на меня дуется» (фр.). – Храповицкий А.В. Указ. соч. С. 208.
- 48 Всеволодский-Гернгросс В.Н. // История русского драматического театра. Т. 1. С. 387.
- 49 Екатерина II. Соч. С. 137.

- 50 Кони Ф. Воспоминания о московском театре при М.Е. Медоксе // Пантеон. 1840. Ч. I. С. 97–98.
- 51 Горбунов И.Ф. Указ. соч. С. 325.
- 52 Екатерина II. Соч. С. 538.
- 53 Глинка С.Н. Записки. С. 154.
- 54 См.: Кони Ф. Воспоминания о московском театре... С. 99. По свидетельству Кони, собственноручный автограф песни «Как красавица одевалась», подаренный Екатериной молодым при венчании, сохранился у Сандунова и был вывезен им в 1812 г. из сгоревшего дома в Москве.
- 55 Храповицкий А.В. Указ. соч. С. 209.
- 56 См.: Сиротинин А. Новые сведения о Сандуновых // Исторический вестник. 1890. № 3. С. 614.
- 57 См.: Ливанова Т.Н. Русская музыкальная культура XVIII века. Т. III. М.: Госмузиздат, 1953. С. 340–346.
- 58 Храповицкий А.В. Указ. соч. С. 210.
- 59 За указание на возможную роль Великого поста в хронологии событий я приношу искреннюю благодарность Е.Э. Ляминой.
- 60 Кони Ф. Указ. соч. С. 98.
- 61 См.: Ельницкая Т.М. Репертуарная сводка ... С. 461.
- 62 См.: Хованский Г. Послание к Елизавете Семеновне Сандуновой // Санкт-Петербургский Меркурий. 1793. Т. 11. С. 83–84. См. также: Арапов П.М. Лизанька...
- 63 Горбунов И.Ф. Указ. соч. С. 331.
- 64 РО ИРЛИ. Ф. 309. Ед. хр. 271. Л. 25. Подробнее об истории этой влюбленности см. в: Зорин Андрей. Прогулка верхом в Москве в августе 1799 г. // НЛО. 2004. № 65. С. 170–184.
- 65 Жухарев С.П. Записки современника. М.; Л.: Academia, 1934. Т. I. С. 169–170.
- 66 Guicciardi Jean-Pierre. Formes et Representations de l'Amour dans les Livrets d'Operas // Aimer en France 1760–1860. Actes du Colloque International de Clermont Ferrand Reueillis et Présentés par Paul Viallaneix et Jean Ehrard. T. I. Clermont Ferrand. 1980. P. 172–173.
- 67 Екатерина II. Соч. С. 537.
- 68 Maza Sarah. Private lives and Public Affairs. Berkeley; Los Angeles; L.: University of California Press, 1993. P. 69.
- 69 Ibid. P. 73–76.
- 70 Ibid. P. 104, 109.
- 71 Храповицкий А.В. Указ. соч. С. 329.
- 72 «Все венчается песнями» – «Все венчается пушками» (фр.).
- 73 Félix GaiFFE. Le Mariage de Figaro. Paris: Librairie Nizet, 1928. P. 133–135. См. также: Robinson Philip. Beaumarchais et la chanson. Musique et dramaturgie des comédies de Figaro. Oxford: Voltaire Foundation, 1999. P. 128–129.
- 74 Carter Tim. W.A. Mozart Le Nozze di Figaro. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. P. 36.
- 75 Ibid. P. 38.

- 76 *Robinson Michael F.* Mozart and the opera buffa tradition // Tim Carter . Op. cit. P. 29.
- 77 *Claude Petitfrère.* Le scandale du Mariage de Figaro – Prélude à la Révolution française? Paris, 1989. P. 11.
- 78 Сборник русского императорского исторического общества. Т. 33. СПб., 1874. С. 334.
- 79 *Кулакова К.Ф.* Труба, личина и кинжал... С. 159–160.

Родольф Бодэн

*Страсбург*

## Семиотика скандала в жизни и творчестве Радищева<sup>1</sup>

Литературные и внелитературные поступки Радищева всегда находили оправдание в русской критике – сперва в ее радикальном варианте в 19-м веке, затем в советской, унаследовавшей те же принципы. Идеологический фильтр, свойственный данной толковательной традиции, превратил неадекватное социальное поведение в поведение, объясняемое телеологически наличием конечной цели, искомой и достигнутой в 1917-м году: свержение самодержавия<sup>2</sup>. Без подобного идеологического фильтра, гораздо менее очевидного для современников писателя, поведение Радищева или персонажей его литературных произведений представляется адекватным, даже скандальным. Цель данного исследования состоит в попытке проанализировать дела и поступки Радищева – или же героев его текстов, представляющиеся в скандальном свете с точки зрения поведенческой нормы, принятой в 18-м веке, дабы понять, являются ли эти отступления от нормы делом случая или же они формируют систему. В последнем случае необходимо выявить историческое и литературное значение, присущее этим поведенческим отклонениям.

Первое произведение, опубликованное Радищевым, датируется 1789-м годом. Речь идет о воспоминаниях его юности, «Житии Федора Васильевича Ушакова»<sup>3</sup>. Произведение это, являющееся, по всей вероятности, первым русским *bildungsroman*, заключает в себе многочисленные аспекты скандального поведения. Кульминационный момент рассказа, повествующего об университетских годах лейпцигской группы молодых русских студентов, к которым принадлежал и сам Радищев, а также его друг Ушаков, приходится на описание конфликта между молодыми людьми и их гофмейстером (инспектором), майором Гергардом фон Альтен Бокумом.

Этот последний, чьим заботам был препоручен надзор за молодыми людьми, обращался с ними чрезвычайно плохо и даже растрачивал деньги своих воспитанников<sup>4</sup>. Итак, рассказ Радищева являлся скандальным уже потому, что, изобличая коррупцию русского официального лица, сеял подозрения насчет способности екатерининского правительства воплотить в жизнь намерение императрицы, сперва показавшееся весьма похвальным, отправлять молодежь учиться за границей. Радищев представил своей публике в нелестном свете события, которые представители власти, стоящие над Бокумом, в действительности пытались утаить<sup>5</sup>. Таким образом, писатель награждает литературу разоблачительной ролью, официально отказанную ей ее семиотическим статусом. По этой причине в названии текста фигурировал термин «Житие». С помощью биографического рассказа Радищев разоблачает умалчивание власти по поводу несправедливости, нанесенной индивидууму, следуя модели «Жития Аввакума», подавшего пример искажения смысла термина «Житие». Подобное намерение воскресить с помощью литературного текста замолченную правду было воспринято как скандальное, о чем свидетельствуют «Мемуары» княгини Дашковой, назвавшей текст «памфлетом»:

«Un jour, dans l'Académie russe, on me montra, pour prouver que nous avions des écrivains peu familiarisés avec leur propre langue, un *pamphlet* qui avait été composé et publié par le même Raditcheff. C'était la vie et l'éloge d'un certain Oushakoff qui avait étudié avec lui à Leipsig»<sup>6</sup>.

Дальше, на уровне фабулы, рассказ накапливает скандальные эпизоды: когда Бокум, в ответ на жалобу студента Насакина, дал тому пощечину, ожесточение молодых людей, обостренное плохим обхождением, достигло своего предела. Описание этого происшествия и последствий его представляет собой первый мотив скандала «Жития Федора Васильевича Ушакова».

«На отказ сделанной *Бокумом*, Н. [Насакин] сделал возражение, а Бокум не хотя онаго слушать, а особливо при напominателе о его власти, оставив свою игру, начал пришедшаго толкать неучтиво; а как сей тому противился и к нему обернувшись говорил, что требование его о сем справедливо, то *Бокум* и паче того раздраженный ударил Н. [Насакина] по щеке. Сей мнимый от части знак бесчестия столь сильно обезоружил Н. [Насакина], что он не сказав более начальнику нашему ни слова поклонился и вышел вон»<sup>7</sup>.

Отрывок этот представляет собой картину грубого насилия, столь отличную от притушеванного изображения, встречающегося в русской сентиментальной прозе той эпохи, как, например, в «Бедной Лизе». До сих пор эпизод с оплеухами встречался исключительно в комическом жанре, как, например, у Мольера, но, конечно же, не в биографическом тексте серьезного характера. Лишенный комического эффекта, пощечина шокирует по двум причинам: прежде всего из-за разницы в возрасте обоих персонажей, а также в их социальном положении.

Главным шокирующим аспектом этого эпизода является, конечно же, тот факт, что пощечину получил (практически) ребенок от взрослого человека. Скверный попечитель и воспитатель, Бокум воплощает собой образ плохого отца, против которого восстает невинный ребенок. Разумеется, рассказ о воспитании допускает описание наказания. Но тогда оно должно было бы подчиняться ритуалу практики телесных наказаний в учебных учреждениях. Чтобы пощечина представлялась обоснованной и не повлекла за собой скандала, Бокум должен был бы быть изображен как воплощение принципа власти. Однако это не так. В действительности Бокум играл в бильярд, когда Насакин пришел к нему со своей жалобой. Упоминание игры, содержащее в себе через коннотативный сдвиг намек на разгул, увеличивает разрыв между фигурой Бокума и фигурой опекуна, лишая жест последнего всякого оправдания. Впрочем, уже в момент своего появления в тексте, насилие оказывается шокирующим, так как нарушает законы построения рассказа о воспитании отголоском военной культуры. Действительно, ранее в тексте Бокум в ответ на жалобу одного из студентов заявил, что пойдет на рукоприкладство, если это будет необходимо:

«Не довольствуясь таковым наглым поступком, он грозил посаженному под стражу, и нам за ним, если не уйдемся, то, по данной ему власти он будет нас наказывать фуктелем, как то называют, или ударами обнаженного тесака по спине»<sup>8</sup>.

Это уже не учительская указка, а сабля, словно для простых солдат. Однако, если действие в «Житие Федора Васильевича Ушакова» проходит в 1767 году, то текст был опубликован в 1789, то есть четыре года после того, как статья 12 «Жалованной грамоты дворянству» 1785 года освободила дворян от телесных наказаний. Уже из-за одного этого эпизод должен был показаться читателям Радищева абсолютно скандальным. Что же говорить о читателях, равнодушных к идеям нового образования, привнесенным Руссо?

Другой шокирующий аспект пощечины связан с социальным статусом персонажей. Абсолютно позволительная – и это независимо от контекста – между людьми разных социальных классов (госпожа и служанка, господин и слуга), оплеуха допускалась – между персонажами, принадлежащими к одной социальной категории, – исключительно в рамках жестко оговоренного контекста дуэли<sup>9</sup>, что, на первый взгляд, кажется невозможным в ученических отношениях, связывающих студентов и Бокума. Таким образом, оскорбление, нанесенное Бокумом, представляется нарушением обычая. Но обида оказывается столь тяжелой, что толкает студентов пойти на другое нарушение (с целью восстановить символический порядок, допускаемый аристократической культурой), столь же невероятное: потребовать удовлетворения у их гофмейстера:

«Заключительной и общий наш приговор был таков, что Н. [Насакин] должен идти к Бокуму и в присутствии нашем требовать от него в обиде своей удовлетворения»<sup>10</sup>.

Совершенно оправданный как таковой, вызов на дуэль тут представляется скандальным, так как отрицает отношение субординации, существующее между Бокумом и студентами, находящимися на его попечении. Таким образом, прошение является символическим вызовом монархической власти, представленной гофмейстером студентов. Действительно, как указывает Лотман, комментируя «Дух законов» Монтескье, монархия была нетерпима к дуэли как привилегии дворян, которые на время удовлетворения обиды подчиняли чувство долга по отношению к Государству классовой концепции чести<sup>11</sup>. Таким образом, как и в других монархических европейских организациях, в России дуэль была запрещена<sup>12</sup>. Итак, Бокум отказался биться, дабы не ставить монархический принцип на уровень аристократического. Студенты были арестованы, дело замято. Кроме того, что эпизод этот демонстрировал российскую коррупцию студентам других стран, проживающих в Лейпциге, он к тому же свидетельствовал о том, что обычный молодой человек мог бросить вызов императорской власти. Лишенный своего дворянского права защищать свою честь, Насакин был вынужден таким образом вернуть оскорбление, дав в свою очередь пощечину Бокуму. Однако подобный реванш сам по себе является скандалом, так как символически лишает Насакина его дворянского статуса, когда тот оказывается вынужденным участвовать в шутовской пародии на дуэль:

«Н. [Насакин]. Вы меня обидели, и теперь пришел я требовать от вас удовольствия.



Б. [Бокум]. За какую обиду и какое удовольствие ?

Н. Вы мне дали пощечину.

Б. Не правда, извольте итти вон.

Н. А если не так, то вот она, и другая.

Сие говоря, ударил Н. [Насакин] Бокума и повторил удар. Опасаясь дальнейшего следствия, Бокум вышел из горницы. Писарь Бокумов, бывший тогда с ним, вообразив себе, что Н. [Насакин] хочет господина его заколоть, ибо имел при себе шпагу, оторвал у него ее с бедра, за что он был наказан только тем, что М. У. [Ушаков] снял с него парик»<sup>13</sup>.

Сцена эта, допустимая в комическом жанре, становится скандальной в контексте строгого стиля, выбранного Радищевым для его мемуаров.

Другой скандальный аспект «Жития Федора Васильевича Ушакова» касается фигуры персонажа-эпонима. Гуковский объясняет, что шокирующий характер текста Радищева объясняется для читателей 1789 тем фактом, что писатель описал биографию обычного человека, а не знаменитости, военачальника или блестящего министра<sup>14</sup>. Однако Ушаков не только посредственен, он также слаб. Он не без пороков. Он ценит хорошую компанию и женщин, некоторые из которых разменивали свои прелести на услуги чиновника:

«В числе множественных просителей бывали иногда женщины, женщины молодая, которая в жару доводов о справедливой или неправильной их прозбе, забывали иногда, чем были должны целомудрию, а иная помня леты того, к кому шли на прошение, умышленно употребляли чары красоты своея на приобретение благосклонности Федора Васильевича»<sup>15</sup>.

Описывая визит, нанесенный герою на рассвете в его комнату молодой женщиной, пришедшей с просьбой, рассказчик в конце концов восклицает:

«О если бы и мое пробуждение могло быть иногда таково же, усли бы я паки имел не более двадцати лет! Мой друг, желей, если хочешь, о моей слабости: но се истинна»<sup>16</sup>.

Автор-рассказчик, более зрелый, так как он сообщает нам эти факты более двадцати лет спустя, отвергает таким образом свою традиционную нравоучительную функцию, чтобы прославлять сексуальную свободу, свойственную молодости, вместо того, чтобы ее осуждать. Эта сексуальная

свобода сверх того приводит героя к упоминанию проблемы, которая вернется годом позже в «Путешествии из Петербурга в Москву»: сифилис:

«Описывая житие столь близкого сердцу моему человека, как то был Федор Васильевич, я не скрою однако же и того, чего разум его не мог еще в нем исправить, и к чему обращение в большем Свете приучило юныя его чувства. Сие то предвременное познание большого общества, где с дядькою казаться уже стыдно, навлекло ему болезнь в летах крепости и смерть безвременную»<sup>17</sup>.

«Сими и сим подобными случаями подсек Федор Васильевич корень своего здоровья, и не отъезжая еще в Лейпциг, почувствовал в теле своем болезнь, неизбежное следствие неумеренности и злоупотребления телесных наслаждений»<sup>18</sup>.

Приглашающий публику к любованию сифилитичным молодым человеком, побудившим кроме всего прочего товарищей возбудить мятеж против опекуна, выбранного самой Императрицей, этот текст был крайне скандальным. Читатели были оскорблены, о чем свидетельствует реакция княгини Дашковой. В своих мемуарах она рассказывает о том, как она сообщила свое впечатление об этом тексте своему брату Воронцову, непосредственному начальнику и защитнику Радищева:

«[...] puisque vous vous intéressez à l'auteur, je désirais vous dire ce qui m'avait frappée à la lecture de son ouvrage. C'est que lorsqu'un homme n'a vécu que pour manger, boire et dormir, il ne doit pas trouver un panégyriste, à moins que ce dernier ne soit possédé de la manie d'écrire à tous risques»<sup>19</sup>.

Что характерно, княгиня не упоминает болезнь персонажа-эпонима: тема слишком скандальна, чтобы быть упомянутой. Так как тема секса предана забвению, то остается беспорядочная жизнь героя – вполне шокирующая литературная тема. Более того, подобная реакция не является единичным случаем. Другое свидетельство оскорбленной реакции в адрес книги исходит от того, кому она посвящена, А. М. Кутузова. 6/17 декабря 1790 года он писал Е. И. Голенищевой-Кутузовой по поводу «Жития Федора Васильевича Ушакова»:

«Книга наделала много шуму. Начали кричать: какая дерзость, позволительно-ли говорить так !»<sup>20</sup>

Ссылка заслуживает пояснения. Как объясняет «Словарь русского языка XVIII века», в XVIII-м веке у слова «дерзость» было два значе-

ния<sup>21</sup>. Первое – это «отвага». По всей очевидности, именно в этом смысле его интерпретировали радикальные комментаторы Радищева, объясняя, что оскорбленная реакция публики касалась именно идеологического плана «Жития Федора Васильевича Ушакова». Но термин означает также и «бесстыдство». В этом значении он подтверждает прочтение княгини Дашковой, видевшей в тексте Радищева произведение более скандальное, чем смелое.

Дабы закончить с этим первым текстом, заметим, что княгиня пишет в ранее цитируемой цитате, что косвенно предостерегала Радищева против соблазна снова писать глупости. Если эпизод не выдуман – Дашкова-мемуарист очень даже могла пожелать *a posteriori* показаться более проницательной в свете событий, последующих за публикацией «Путешествия», и если Воронцов действительно передал предупреждение, кажется очевидным, что последнее не воздело большого эффекта, так как несколько месяцев спустя был опубликован текст, спровоцировавший несчастья и скандальную репутацию Радищева.

«Путешествие из Петербурга в Москву», вероятно, является самым скандальным текстом русской литературы XVIII-го века. Рассказ о выдуманном путешествии Радищева включает в себе много шокирующих описаний, и самые злобные речи. Тема секса и тут немаловажна, находя свое выражение в четырех скандальных вариациях: насилии, венерических заболеваниях, адюльтере и проституции.

Насилие упоминается в «Путешествии» два раза в описании попыток изнасилования крепостных служанок их хозяевами. Первое упоминание находится в главе «Зайцово», второе – в главе «Медное»:

«Сию то последнюю минуту дворянчик и хотел употребить на удовлетворение своей страсти. Взял с собой обоих своих братьев, и вызвав невесту чрез посторонняго мальчика на двор, потащил ее в клеть, зажав ей в рот. Небудучи в силах кричать, она сопротивлялась всеми силами зверскому намерению своего молодого Господина. На конец превозможенная всеми тремя, принуждена была уступить силе; и уже сие скаредное чудовище начинал исполнением умышленное, как жених возвратившись из господскаго дома, вошел на двор, и увидя одного из господчиков у клетки, усумнился о их злом намерении»<sup>22</sup>.

«Не ты ли, невозможши прельщением и обещаниями уловить ее невинности, ни утратить ее непоколебимости угрозами и казнию, на конец употребил обман, обвиняв ее за спутника твоих мерзостей,

и в виде его наслаждался веселием, которого она делить с тобой гнушалась. Она узнала обман твой. Венчанной с нею некоснулся более ея ложа и ты лишен став твоея утехы, употребил насилие. Четыре злодея, исполнители твоея воли, держа руки ея и ноги...»<sup>23</sup>

Можно констатировать, что оба эти описания прямолинейны. Если тема злоупотребления властью в области секса и не редка в литературе 18-го века, как, например, в «Женитьбе Фигаро» во Франции, или в «Кофейнице» Крылова в России, она все же всегда упоминалась в намеках. Радищев, вопреки приличиям, дает картины того, что было, в пьесах, цитируемых выше, лишь угрозой, служившей основой для развития интриги. Особенно надо отметить настойчивость, с которой автор снова и снова обращается к этой теме. Действительно, он возвращается к ней два раза, в то время как энциклопедическая структура «Путешествия» стремится с присущей ему текстовой экономией к тому, чтобы посвятить каждую главу специфической теме.

Та же настойчивость наблюдается в повторении деталей, таких как упоминание пособников и их жестов (затыкать кляп, держать руки и ноги жертвы). Эта настойчивость, очевидно, выдает нездоровое влечение к сексуальному насилию, прячущемуся за возмущением. Другое влечение, к трансгрессии другого запрета, проявляется во втором описании, в мотиве узурпации личности в центре эпизода второго изнасилования. Это двойное влечение, к сексуальному насилию и к узурпации личности, возвратится в более явном варианте в изображении, еще более запретном, инцеста.

Помимо сцены изнасилования, сексуальная тема фигурирует в «Путешествии» в описании венерической болезни, уже упомянутой в «Житии Федора Васильевича Ушакова», и которая повторно появляется в главах «Яжелбицы» и «Едрово». В первой главе рассказчик слышит на кладбище жалобные крики человека, сына которого хоронят:

«Ведайте, ведайте, что я есмь убийца возлюбленного моего сына, его же мертвца предали земле. Недивитесь сему. Я прекратил жизни его ни мечем, ни отравою. Нет я более сего сделал. Я смерть его уготовал до рождения его, дав жизнь ему отравленную. Я есмь убийца, каковых много, но есмь убийца лютейший других. Убийца сына моего до рождения его. Я, я един прекратил дни его, изливав томный яд в начало его. Он воспретил укрепиться силам тела его. Ненаслаждался он здравием ни дня единого; и томящагося в силах своих, развешение яда пресекло течение жизни. Никто, никто меня не накажет за мое злодеяние»<sup>24</sup>.

Спектакль этот подсказывает ему жалобы, сходные с услышанными им криками:

«Нечаянный хлад разлился в моих жилах. Я оцепенел. Казалось мне, я слышал мое осуждение. Воспомню дни, распутная моя юности. Привел на память все случаи, когда востревоженная чувствами душа гонялась за их услаждением, почитая мздоимную участницу любовных утех, истинным предметом горячности. Воспомню, что невоздержание в любожестии навлекло телу моему, смрадную болезнь. О если бы не далее она корень свой испускала ! О если бы она с утолением любожестия прерывалась ! Прияв отраву сию в веселии, не токмо согреваем ее в недрах наших, но даем ее в наследие нашему потомству. – О друзья мои возлюбленные, о чада души моей! Не ведаете вы, колико согреших пред вами. Бледное ваше чело, есть мое осуждение. Страшусь возвестить вам о болезни, иногда вами ощущаемой. Возненавидите, может быть меня, и в ненависти вашей будете справедливы. Возненавидите, может быть меня, и в ненависти вашей будете справедливы. Кто уверит вас и меня, что вы не носите в крови вашей сокровенного жала, определенного, да скончат дни ваши безвременно. Прияв сей смрадный яд в тело мое в совершенном возрасте, затверделость моих членов противилась его распространению, и борется с его смертоносностию. Но вы прияв его от рождения вашего, нося его в себе, как нужную часть сложения; как воспротивитесь разрушительному его созжению? Все ваши болезни суть следствия сея отравы».

Венерическая болезнь, которая в предыдущем тексте ассоциировалась с пропавшим Ушаковым и потому как бы уже приближалась к вымыслу, здесь касается непосредственно рассказчика. К тому же, так как последний ассоциируется, в отсутствии средства, позволяющего открыто создать вымышленного рассказчика, прямо с автором «Путешествия», упоминание сифилиса становится тем более бесстыдным – и в этом смысле шокирующим – как в свое время и читателям «Исповедей»<sup>25</sup>. Особенно замечателен тот факт, что болезнь описана здесь как бы «изнутри», через тревожное упоминание ее тайной работы разрушения, а не через простое замечание, как в сатирической литературе, что было бы намного более приемлемо. В этом смысле болезнь приобретает также и политическое значение. Это метафора невидимого зла, которое поражает гангреной русское общество за маской современности, которую Екатерина пыталась придать стране.

С одной стороны, политическая метафора, упоминание сифилиса, с другой стороны, питает социальную критику Радищева в главе «Едрово», где она вновь появляется в обличительной речи против развращенных нравов светских дам, противопоставленных невинности крепостных крестьянок:

«Станьте, с которою из них вы хотите, рот со ртом; дыхание ни одной из них незаразит вашего легкаго. А ваше, ваше может быть, положит в них начало ... болезни... боюсь сказать какой; хотя непокраснеетесь, но рассердитесь. – Разве я говорю неправду? – Муж одной из вас таскается по всем скверным девкам; получив болезнь пьет, ест и спит с тобою же; другая же сама изволит иметь годовых, месячных, недельных или чего боже спаси, ежедневных любовников. Познакомясь сего дня и совершив свое желание, завтра его не знает; да и того иногда не знает, что уже она одним его поцелуем заразилась»<sup>26</sup>.

Предыдущее упоминание венерической болезни представлялось шокирующим своей непристойностью. Последнее же является скандальным через его клеветнический характер. Столичные дамы (то есть, происходящие из хорошего общества), обвинены в том, что все они больны – обобщение уже само по себе шокирующее, тем более что подразумевается, что все они еще и изменницы. Тема супружеской измены – третья вариация скандала в обработке темы сексуальности в произведении, тесно связанная с четвертой и последней вариацией: проституцией. В последующем тексте из отрывка «Едрово», процитированном выше, женщины-изменницы превращаются в сводней своих дочерей:

«А ты голубушка моя пятнадцати летняя девушка, ты еще непорочна может быть; но на лбу твоём я вижу, что кровь твоя вся отравлена. Блаженной памяти твой батюшка из докторских рук невыхаживал; а государыня матушка твоя, направляя тебя на свой благочестивый путь, нашла уже тебе женишка, заслуженного старика Генерала, и спешит тебя выдать замуж, для того только, чтобы не сделать с тобой визита воспитательному дому. А за стариком то жить нехудо, своя воля; только бы быть за мужем, дети все его. Ревнив он будет, тем лучше; более удовольствия в украденных утех; с первой ночи приучить его можно, не следовать глупой старой моде, с женою спать вместе»<sup>27</sup>.

Этот намек на сутенерство уже появлялся выше в связи с темой проституции, в главе «Зайцово»:

«Была за мужем за купцом неудачно торговавшим; лицом смазлива; оставшись после мужа бедною сиротою, и ведая о жестокосердии собратий своего мужа, незахотела прибегнуть к прошению надменной милостыни, но заблаго разсудила, кормиться своими трудами. Доколе красота юности водилась на ея лице, во всегдашней была работе, и щедрую получала от охотников плату. Но сколь скоро приметила, что красота ее начинала увядать, и любовныя заботы уступили место скуливому одиночеству, то взялась она за ум, и ненаходя больше покупщиков на обветшалые свои прелести, начала торговать чужими, которые если невсегда имели достоинс[т]во красоты, имели хотя достоинство новости»<sup>28</sup>.

Наконец, данной теме посвящается целая глава, где город Валдай описывается как огромный бордель:

«Кто не бывал в Валдаях, кто не знает Валдайских баранок и Валдайских развращенных девок? Всякого проезжающего наглыя Валдайския и стыд сотрясшия девки останавливают, и стараются возжигать в путешественнике любострастие, воспользоваться его щедростью, на счет своего целомудрия»<sup>29</sup>.

Наконец, скандальная сама по себе сексуальная распущенность, упомянутая со скрытым и нездоровым удовольствием по ходу действия «Путешествия из Петербурга в Москву», является таковой еще и потому, что представлена в главе «Яжелбицы» как результат правительственной политики:

«Но кто причиною, что сия смрадная болезнь, во всех Государствах делает столь великия опустошения, нетокмо пожиная много настоящего поколения, но сокращая дни грядущих? Кто причиною, разве неправительство? Оно дозволяя разпутство мздоимное, отверзает нетокмо путь ко многим порокам. Публичныя женщины находят защитников, и в некоторых Государствах состоят под покровительством начальства»<sup>30</sup>.

Эта дополнительная клевета не могла не привлечь внимание Екатерины, отметившей в комментариях «Путешествия» по поводу сего отрывка:

«Стр. 197, 198, 199, 200, 201 описывают следствия дурной болезни, которую сочинитель имел; вины ею же оной приписывает на 202 стр. Правительству [...]»<sup>31</sup>

Чего не могла понять Екатерина, это того, что Радищев приписал вину за

все беды России правительству, в то время как последнее, следуя линии, заложенной Петром Первым и продолженной Императрицей, как кричала пропаганда, которую философы так долго ей посвящали, не прекращало бороться против отсталости России, одним из аспектов которой было звериное начало. Так, комментируя обличительную речь из главы «Едрово» против противоестественных браков между крестьянами с большой разницей в возрасте, Екатерина пишет:

«230. Описывает вредной обычай деревенской женить десятилетние мальчики на взрослые девки. Сочинитель не знает, что таковой брак законом запрещен, либо знать не хочет, понеже говорит: Закон должен запретить»<sup>32</sup>.

В силу этого Екатерина не могла понять несправедливый процесс, которому она подверглась. Нигилизму писателя она противопоставляла классическую концепцию равновесия между безнравственными склонностями человека и попытками разумного Государства их ограничить. На этом основании она не понимала, как Радищев, временами бывший горячим защитником понятия Закона, который один может сдерживать вредные наклонности человека, мог позволить себе столько раз глумиться над законом, призывая к убийству и восстанию:

«На 137 изливается яд французской и продолжается на 138 и 139. Но все сие разсуждение легко опровергнуть можно единым простым вопросом: ежели кто учинит зло, дает ли право другому творить наивящее зло? Ответ: конечно нет. Закон дозволяет в оборону от смертного удара ударить, но доказание при том требует, что иначе не можно было избегнуть смерть. И стало вся толкование сочинителя не дельное, не законное, но суетное умствование»<sup>33</sup>.

«Стр. 195 еще более распространяет сей незаконный толк и суще развратной, кончится же оной на 196 странице; и уважение никакой не видно тут к закону божию и гражданскому, а предпочтены произвольныя бредны суемудрыя»<sup>34</sup>.

По тем же причинам Екатерина была особенно шокирована тем, что Радищев позволил себе изменить свою рукопись после того, как получил разрешение цензуры на печать:

«О строки с дозволения Управы благочиния скажу, что прибавить к книге *после* подписи подписавшаго есть лживый поступок и бездельство»<sup>35</sup>.



Другие аспекты текста, возмущившие Екатерину, представляли собой отклонение от догматов Православной Церкви – без сомнения, потому, что Императрица хотела сформулировать претензии в официальной форме, но в особенности это касалось попыток покушения на безопасность Государства:

«Страницы 113, 114, 115, 116 доказывают, что сочинитель совершенной деист и несходственны православному восточному учению»<sup>36</sup>.

«Все сие на стр. 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, и клонится к возмущению крестьян противу помещиков, войск противу начальства; сочинитель не любит слов тишина и покой»<sup>37</sup>.

«260. Проскакивают паки слова, клонящиеся к возмущению»<sup>38</sup>.

«[...] тут довольно смело и поносительно говорится о власти и правительстве, которых сочинителем, как видно, ненавидимы»<sup>39</sup>.

«На 349, кончится сими словами, свободы не от советов ожидать, должно (очинников), но от самой тяжести порабощения, то есть надежду полагает на бунт от мужиков»<sup>40</sup>.

«С 350 до 369 содержит, по случае будто стихотворчеству, ода, совершенно явно и ясьно бунтовской, где царям грозитя плахою»<sup>41</sup>.

Заключение императрицы к своему комментарию радищевского текста знаменито, равно как и бесповоротно. Оно известно нам из дневника секретаря Екатерины, А. В. Храповицкого:

«Сказывать изволила, что он бунтовщик хуже Пугачева [...]»<sup>42</sup>.

Советская критика, всегда готовая представить Радищева в качестве подстрекателя к крестьянской революции, видела в этой фразе подтверждение своих тенденциозных интерпретаций. Возможна и другая точка зрения. Если Радищев оказывается «хуже Пугачева», то не из-за того, что книга могла оказать влияние на совершенно неграмотные крестьянские массы, а потому, что являлся абсолютно скандальным сам факт того, что дворянин, по логике вещей долженствующий быть в эпоху царствования Екатерины союзником самодержавной власти, подрывает его обоснованность.

Тем более, если дворянин этот пользовался расположением властей, сперва принятый в Пажеский корпус<sup>43</sup>, затем причисленный к группе многообещающих – и удачливых – студентов, которые были посланы в Лейпциг императрицей. Недаром комментарии Екатерины к «Путешеств-

вию» включают напоминание о немецком периоде Радищева («Кажется сие знание в Лейпцих получано»). Учитывая последнее, Екатерина, конечно же, была оскорблена резкостью тона Радищева. Враждебная не столько к общественной и политической критике, к которой ее приучили труды по политической философии, вдохновившие «Наказ» в 1767-м году, сколько к слишком конкретному ее выражению, как свидетельствует ее неприятие сатиры «на лицо», защищаемой Новиковым в сатирических журналах 1769–1770 гг., – Екатерина не могла понять ненависти Радищева. По этой причине она искала скорее психологические, чем идеологические доводы. Сравнивая студента, выбранного для поездки в Лейпциг, с автором подстрекательного труда, императрица приходит к заключению, что Радищев был честолюбцем, постигшим разочарование и посему ставший завистником:

«[...] кажется что родился с необузданной амбиции и, готовясь к высшим степеням, да ныне еще не дошед, желчь нетерпение разлилось по всюду на все установленное и произвело особое умствование, взятое однако из разных полумудрецов сего века, как то Руссо, аббе Рейнала и тому гипохондрику подобные»<sup>44</sup>.

Самодержавная и матриархальная концепция власти императрицы к тому же внушила ей, что Радищев именно ее обвинял в своих неудовлетворенных амбициях:

«Скажите сочинителю, что я читала ево книгу от доски до доски, и прочтя усумнилась, не зделано ли ему мною какая обида? ибо судить ево не хочу, дондеже не выслушен, хотя он судит царей, не выслушивая их оправдание»<sup>45</sup>.

Отныне Радищев представляет собой воплощение скандальной фигуры неблагодарного сына. Именно потому, что он – неблагодарный сын, Радищев и шокировал Екатерину. Характерно, что один из пассажей, оскорбивших последнюю, – это глава «Крестцы», в которой персонаж старика-отца, встреченного рассказчиком, заявляет своим детям:

«О друзья мои, сыны моего сердца! родив вас, многия имел я должности в отношении к вам, но вы мне ни чем недолжны»<sup>46</sup>.

Екатерина пришла в негодование при виде подобного отвержения благодарности детей их родителями:

«160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167 служат к разрушению союзу между родителей и чад и совсем противны закону божию, де-

сяти заповедям, святому писанию, православию и гражданскому закону»<sup>47</sup>.

Эта фигура неблагодарного, а значит, недостойного сына была гораздо скандальнее, чем персонаж мятежного казакского крестьянина, врага постороннего по отношению к европеизированной элите и тем самым менее озадачивающей. Картины, на которых вместо лица императрицы были намалеваны лица Пугачева/Петра III, символически представляли казака как свергнутого с престола и недовольного мужа. Измена недостойного сына своей матери, которую представлял собой акт Радищева, была намного скандальнее, чем этот символический мятеж свергнутого мужа против своей всесильной жены<sup>48</sup>.

Интересно, что сравнение, подобное сравнению Екатерины, вновь возникнет в устах другого родственника (на этот раз реального) писателя. В воспоминаниях сына Радищева Павла действительно сообщается, что отец Александра, Николай Афанасьевич, узнав, что Елизавета Васильевна, сестра первой усопшей жены писателя и его подруга по несчастью, родила во время сибирской ссылки от изгнанника трех детей, воскликнул:

«“Или ты Татарин?” вскричал он, когда возвратившийся из ссылки сын объявил ему о трех новых детях, привезенных из Сибири. – “Или ты Татарин, что женился на свояченице?... Женись ты там на крестьянской девке, я бы ее принял как дочь”. Все семейство, кроме Феклы Степановны [матери писателя. – Р. Б.] пристало к мнению старика»<sup>49</sup>.

Уже во второй раз Радищев сравнивается с неприемлемой фигурой – с точки зрения европеизированной русской дворянской культуры. Если сравнение с Пугачевым было навеяно скандальным изображением недостойного сына, сравнение с татаринком выражает отвращение по отношению к другому типу скандала: инцесту. Нужно заметить, что отец писателя охотно согласился бы с браком сына с крестьянкой, в соответствии с эгалитарными убеждениями, выраженными в «Путешествии» и, беря шире, с эстетикой сентиментализма. Связь Радищева со своей собственной невесткой, наоборот, показалась ему невыносимой, так как являлась абсолютно непозволительной. Действительно, она нарушала закон, установленный Православной Церковью и запрещавший сочетаться браком с такими близкими родственниками как невестка<sup>50</sup>. Даже и без брака подобная связь нарушила бы запрет. Живя далеко от людей, Радищев и его невестка перепутали братские отношения с сексуальным влечением, в соответствии с семиотической моделью, введенной в моду успехом рома-

на «Павла и Виргинии» (*Paul et Virginie*). Именно изоляция (на острове или в Сибири) позволила Радищеву называть свою невестку сестрой:

«Ma bonne amie, ma sœur, est arrivée ici le 2 de ce mois avec mes deux petits enfants, accompagnés de mon frère». (из письма А. Р. Воронцову от 8 марта 1791)<sup>51</sup>.

«Я вашему сиятельству уже доносил, что сестра моя занемогла почти с ея сюда приезда» (из письма А. Р. Воронцову от 19 апреля 1791)<sup>52</sup>.

«Veuillez agréer les respects de ma sœur qu'elle me prie de présenter à Votre Excellence» (из письма А. Р. Воронцову от 19 ноября 1793)<sup>53</sup>.

«Ma sœur, à côté de moi, me charge de vous exprimer ses sentiments. Les larmes s'échappent de ses yeux. Vous, qui saurez en apprécier la valeur, agréez ses félicitations» (из письма А. Р. Воронцову от 1 января 1795)<sup>54</sup>.

«Ma sœur, fidèle compagne de mon infortune, dans les mêmes sentiments que moi, présente ses respects à Votre Excellence» (из письма А. Р. Воронцову, написанного в январе 1797)<sup>55</sup>.

Между тем, потеря ориентиров, пережитая Радищевым во время ссылки, исчезает, как только тот покидает место своего заключения. По мере того как писатель приближался к нормативному миру общества и к его запретам, он прекращает называть Елизавету «сестрой», предпочитая этому термину прозвища более сдержанные или более соответствующие приличиям, в особенности после смерти Елизаветы по дороге обратно (7 апреля 1797):

«Je suis seul ici, et ma *compagne d'infortune* est restée à Ilimsk; j'y retourne dans quelques jours avec des traîneaux pour partir en droiture» (из письма А. Р. Воронцову от 26 января 1797)<sup>56</sup>.

«Eh! Pourquoi le sort cruel n'a pas voulu que *celle qui* m'aida à supporter mon malheur ne partage point avec moi la douce satisfaction que j'aurai de vous voir. *Elle* le désirait autant que moi» (из письма А. Р. Воронцову от 1 июня 1797)<sup>57</sup>.

«[...] et je n'ai pourtant plus ri, c'est-à-dire de gaieté de coeur, depuis Tobolsk, depuis ma séparation d'avec *ma bonne amie*, quoique j'aie toutes les raisons du monde d'être plus gai par la bonté de notre précieux Empereur» (из письма А. Р. Воронцову от 21 сентября 1797)<sup>58</sup>.

Сделав из невестки любовницу, Радищев символическим образом разбивает табу, сокращая амплитуду экзогамии, свойственной той общественной группе, которой он принадлежал. Совершив это, он, по всей вероятности, реализовал тайное желание, подразумевавшееся в его главном литературном произведении. «Путешествие из Петербурга в Москву» действительно содержит картины, которые выявляют его навязчивую идею инцеста. В истории сватовства крестьянки Анюты в главе «Едрово», та говорит рассказчику:

«Меня было сватали в богатой дом за парня десятилетнего; но я незахотела. Что мне в таком ребенке; я его любить небуду. А как он придет в пору, то я состареюсь, и он будет таскаться с чужими. Да сказывают, что свекор сам с молодыми невестками спит, покуда сыновья вырастают. Мне для того то незахотелось ити к нему в семью»<sup>59</sup>.

Образ молодой женщины, сочетающейся браком с мальчиком, который мог бы быть ее сыном, и вынужденной кроме того состоять в связи со своим тестем, представляет собой двойную ситуацию инцеста с абсолютно скандальным эмоциональным содержанием. Это нагнетание выдает плохо скрываемое влечение самого Радищева, как то было в описаниях изнасилования, упомянутых выше.

Скандал, спровоцированный публикацией «Путешествия из Петербурга в Москву», как и дальнейшие судебные последствия, оставили глубокую отметку на последних днях жизни Радищева. Однако как мы могли заметить по отношению к его незаконному союзу с невесткой, во временной период десяти лет, идущих от ареста писателя 30 июня 1790 и до даты его смерти 2 сентября 1802, произошли и другие скандальные события, которые, будучи интерпретированные под тенденциозным углом, способствовали построению легенды отъявленного революционера. Находящийся в заключении в Петропавловской крепости во время расследования и процесса, последовавших за публикацией его книги, Радищев попросил одного из своих крепостных написать ему икону, как свидетельствует о том в своих воспоминаниях Павел Радищев:

«[...] Еще в бытность свою в крепости, он велел написать себе образ одного святого, вверженного в темницу за слишком смело говоренную истину, с надписью: *Блажени изгнани правды ради*. Но портретный живописец, Михайло, крепостной его человек [...] не умел исполнить мысли, и написал четыре фигуры святых, просто стоящих рядом»<sup>60</sup>.

Анализируя этот отрывок, Лотман отметил непонимание крепостного художника, изобразившего целую группу вместо того, чтобы написать одинокого пророка-мученика, с которым, по всей видимости, Радищев хотел себя сопоставить<sup>61</sup>. Стремясь интерпретировать желание Радищева, советский критик не остановился на отказе крепостного его удовлетворить. Тогда как в рамках настоящей работы именно отказ этот нас и интересует. Если художник и не понял – или не пожелал понять – пожелание Радищева, то именно потому, что оно представлялось скандальным. Желание Радищева иметь в своем распоряжении изображение одного-единственного пророка-мученика частично объяснялось потребностью личной идентификации, смешивая священный и светский регистры и понижая первый до уровня второго. Исходя из семантической аналогии, желание идентификации Радищева разрушало слово и даже дух библейского послания. Именно этому профанирующему искажению библейского послания и воспротивился крепостной художник, вероятно потому, что оно показалась ему, хотя бы и смутно, богохульством. По этой причине он решил придерживаться традиции, обращаясь к привычной модели изображения библейского эпизода, иллюстрированного изречением: «Блажены изгнанные за правду», нарисовав четырех персонажей на иконе.

И наконец, последним скандальным жестом Радищева стало, конечно же, его самоубийство. Представленное советской критикой как политический акт («Самоубийство Радищева было его последним протестом», писал М. Муратов<sup>62</sup>), самоубийство было якобы по этой причине утаено властями затем, что Лотман назвал «заговором молчания»<sup>63</sup>. Относительно так называемого «заговора», получается, как я и показывал это ранее<sup>64</sup>, что первым человеком, замаскировавшим самоубийство писателя, пытаясь представить эту смерть как естественную, был сын Радищева Николай, написавший в письме «Комиссии по составлению Законов» (на которой работал Радищев) о смерти своего отца:

«[...] коллежский советник и кавалер Александр Николаевич Радищев волею Божею скончался»<sup>65</sup>.

Заявляя, что отец его умер «волею Божею», Николай Радищев, конечно, же хотел скрыть совершенно очевидный добровольный характер смерти своего отца, так как смерть эта была скандальна. Не стоит забывать, что самоубийство – грех в христианской религии, в том числе и в своем православном варианте<sup>66</sup>, и что оно отнимало у свершивших грех право на захоронение на кладбище<sup>67</sup>. Таким образом, основная мотива-

ция молодого человека, вероятнее всего, состояла в том, чтобы постараться не оскорбить церковь и получить разрешение на погребение отца. Другая причина могла таиться в опасении осуждения этого самоубийства. Отношение современного общества к самоубийству автора «Русского Вертера», Михаила Сушкова, в 1792 году, было, как показал М. Фраанье, в основном отрицательное<sup>68</sup>. Таким же образом суждение о смерти Радищева его современника, Ильинского, было чрезвычайно строгим именно потому, что он знал, что писатель покончил жизнь самоубийством. Так, мы можем прочитать в его воспоминаниях:

«Вот чем кончилась жизнь человека способного и доброго, но напитанного вместо религии, требующей покорности, повинения и смущения, одними правилами свободомыслия и желающего поставить один только свой разум прямым правилом, вместо закона Божия и гражданского»<sup>69</sup>.

Фактически самоубийство Радищева будет предано огласке и описано лишь его вторым сыном, Павлом, в воспоминаниях, которые тот публикует о своем отце в 1858. Однако что кажется нам наиболее важным во всем этом, это опять-таки констатация взаимосвязи жизни Радищева с его творчеством. Если Екатерина не осудила этот аспект «Путешествия» в своих комментариях, в то время как строго порицала апологию самоубийства, содержащуюся в «Новой Элоизе»<sup>70</sup>, налицо тот факт, что роковое произведение Радищева также содержит в себе защиту идеи самоубийства в главе «Крестцы», так же как мы можем ее найти и в «Житие Федора Васильевича Ушакова».

Таким образом, в жизни и творчестве Радищева прослеживаются многие знаки, формирующие семиотику скандала. Радищев, верный идеям, пропагандируемым пылким рассказчиком своих текстов, но неприемлемым во внелитературной среде социального порядка, сотворил образ скандального автора, стоящего за тысячу верст от Карамзина и поэтому отвергнутого умеренными читателями, иногда и такими просвещенными, как княгиня Дашкова. Характерным образом, в течение расследования, последовавшего за его арестом, Радищев попытался оправдать публикацию своей книги, объясняя, что хотел достигнуть писательской славы посредством скандала<sup>71</sup>. Это заявление, традиционно рассматриваемое советской критикой как попытка сокрытия его настоящих политических и революционных намерений, возможно, не столь ошибочна, как кажется. Совершенно бесполезно пытаться отделить политические намерения от тяги к скандалу. Возмущенный устоявшимся порядком вещей, Радищев

действительно хотел шокировать публику. Единственная его ошибка состояла в том, что он не сумел сделать различие между картиной *скандальной реальности* и *скандальной картиной* реальности. В этой скандальной реальности, которую он хотел изобразить, помимо всего прочего, Радищев пытался показать свою мучительную тягу к преступлению пределов, как свидетельствует его вкус, не раз отмеченный в данном исследовании, к описанию неприемлемого. Впрочем, эта самая привычка к повторному описанию скандальных мотивов или же к повторению скандальных поступков делает скандал системным в жизни и творчестве Радищева. Повторению трансгрессивных картин изнасилования и инцеста в произведениях Радищева отвечает в его жизни повторение вызова власти и угрозы сибирской ссылки, реализовавшейся в 1790 году и повторенной в 1802. Но что особенно важно, принцип повторения трансгрессии приводит к тому, что совершенно примечательным образом формируется специфический контекст восприятия образа автора «Путешествия из Петербурга в Москву». В завершении своих воспоминаний об отце Павел Радищев старается опровергнуть один из многочисленных мифов, рожденных из нахуливающей репутации писателя:

«В других современных изданиях помещаются о Радищеве известия, не заслуживающие никакого доверия, например будто он в Сибири написал еще какое-то сочинение, за которое его послали еще дальше. Кроме Илимска, куда он был сослан вследствие именного указа от 4 сентября 1790 года и где он пробыл безвыездно от 4 января 1792 до января 1797 года, он нигде не был, как только проездом, и в Илимске не написал ничего, кроме напечатанного после его смерти в собрании его сочинений»<sup>72</sup>.

Абсолютно характерно то, что у истока этих слухов лежит принцип, уже отмеченный повторением трансгрессии. Таким образом, с этого момента радищевское творчество могло функционировать в мнении читателей исключительно в определенном семиозисе вновь и вновь повторяемого скандала. Анализ системности скандала у Радищева выдает в нем практически романтика, создающего «тотальное творчество», программирующее специфический образ автора и разные мифы о его произведениях, которые начинают жить собственной жизнью. Это уже вовсе не Классицизм, стирающий образ автора в тексте, и индивидуальный текст в тексте коллективном (то есть, традиция). Но также и не Сентиментализм, который стремится к общности добродетельных сердец через синхроническое повторение текстов, подобных друг другу. Возможно, Радищев не



всегда был писателем лучшим, чем другие русские сентименталисты, менее читаемые сегодня, чем он, но он сумел поставить скандальность своей натуры на службу своему произведению, обеспечивая тому славу – богатую, потому как неоднозначную.

### Примечания

- 1 С французского перевела Екатерина Голубинова в сотрудничестве с автором.
- 2 Хотя русские исследователи отказались с начала 1990-х годов от традиционного, и неизбежного в советские времена политического подхода к творчеству Радищева, такой подход снова появился в 2000-х годах в некоторых научных трудах о писателе. См. например: *Никишкова Ю. М. Мудрость Радищева* // А. Н. Радищев: исследования и комментарии. Тверь, 2001. С. 3–19.
- 3 Об этом тексте см.: *Костин А. А. Житие Федора Васильевича Ушакова* А. Н. Радищева как повесть о юности // Вестник молодых ученых. СПб., 2005/4. С. 53–60 и *Baudin R. Bonheur et Bildung dans La Vie de Fedor Vasil'evič Ušakov d'Alexandre Radichtchev* // *Modernités russes*. 5 (2004). P. 55–67.
- 4 Сборник ИРИО. Т. 10 (1872). С. 112, 115, 122, 128, 123п.–124. Цитируется в книге: *Mc Connell A. A Russian Philosopher. Alexander Radishchev 1749–1802. The Hague. 1964. P. 19.*
- 5 *Старцев В. Университетские годы Радищева*. М., 1952. С. 80–81.
- 6 *Mémoires de la Princesse Daschkoff, Dame d'honneur de Catherine II, Impératrice de toutes les Russies*. Paris. 1989. P. 208. (Курсив мой. –Авт.)
- 7 *Радищев А. Н. Житие Федора Васильевича Ушакова* // Полное Собрание Сочинений. М.–Л. Т. 1. 1938. С. 169.
- 8 Там же. С. 167.
- 9 *Лотман Ю. М. Дуэль* // Беседы о русской культуре. СПб., 1994. С. 165, 167.
- 10 Житие Федора Васильевича Ушакова. С. 170.
- 11 *Лотман Ю. М. Дуэль*. С. 166.
- 12 Там же.
- 13 Житие Федора Васильевича Ушакова. С. 171.
- 14 *Гуковский Г. А. Русская литература XVIII века*. М., 1998. С. 373.
- 15 Житие Федора Васильевича Ушакова. С. 159.
- 16 Там же. С. 160.
- 17 Там же. С. 158–159.
- 18 Там же. С. 160.
- 19 *Memoires de la Princesse Daschkoff*. P. 209.
- 20 *Радищев А. Н. Полное Собрание Сочинений*. Т. 1. С. 463.
- 21 Словарь русского языка XVIII века. Вып. 6. Л., 1991. С. 110.
- 22 *Радищев А. Н. Путешествие из Петербурга в Москву* // Полное Собрание Сочинений. Т. 1. С. 273.
- 23 Там же. С. 350.

24 Там же. С. 298.

25 В седьмой книге «Исповедей» Руссо упоминает свою встречу с проституткой во время пребывания в Венеции, и свой страх при мысли, что он наверно заразился венерической болезнью. См. *Rousseau J.-J. Confessions // Œuvres Complètes. T. 1, Paris, 1959. P. 317.*

26 Путешествие из Петербурга в Москву. С. 302.

27 Там же. С. 303.

28 Там же. С. 280.

29 Там же. С. 300.

30 Там же. С. 299.

31 Замечания Екатерины II на книгу А.Н. Радищева. Цитируются в книге: *Бабкин Д. С. Процесс А. Н. Радищева. М.–Л., 1952. С. 161.*

32 Там же. С. 162.

33 Там же. С. 159.

34 Там же. С. 161.

35 Там же. С. 164.

36 Там же. С. 159.

37 Там же. С. 162.

38 Там же.

39 Там же. С. 163.

40 Там же.

41 Там же.

42 Цитируется в книге: *Бабкин Д. С. Процесс А. Н. Радищева. С. 318.*

43 *Mc Connell A. A Russian Philosophe. P. 14.*

44 *Бабкин Д. С. Процесс А. Н. Радищева. С. 160.*

45 Там же. С. 164.

46 Путешествие из Петербурга в Москву. С. 286.

47 *Бабкин Д. С. Процесс А. Н. Радищева. С. 160.*

48 В своих мемуарах Сергей Глинка, упоминая слова императрицы, тоже наводит на мысль, что Екатерина относилась к Радищеву как к неблагодарному сыну. См. Глинка С. Н. Записки. М., 2004. С. 243: «Грех ему! Я занималась его воспитанием, я хотела из него сделать человека полезного для отечества!»

49 *Радищев П. А. Александр Николаевич Радищев. // Русский Вестник. Т. 18. 1858 (декабрь/ 1). С. 421.*

50 *Лотман Ю. М. Век богатырей // Беседы о русской культуре. С. 268.*

51 *Радищев А. Н. Полное Собрание Сочинений. Т. 3. 1952. С. 350.*

52 Там же. С. 363.

53 Там же. С. 455.

54 Там же. С. 474.

55 Там же. С. 489.

56 Там же. С. 490. (Курсив мой. – Авт.)

57 Там же. С. 492. (Курсив мой. – Авт.)

- 58 Там же. С. 502. (Курсив мой. – Авт.)
- 59 Путешествие из Петербурга в Москву. С. 305.
- 60 Радищев П. А. Александр Николаевич Радищев. С. 409.
- 61 Лотман Ю. М. Об одной самооценке Радищева // Русская литература и культура Просвещения. М., 2000. С. 132.
- 62 Муратов М. Жизнь Радищева. М.–Л., 1949. С. 241.
- 63 Лотман Ю. М. Источники сведений Пушкина о Радищеве // Пушкин. СПб., 1997. С. 773.
- 64 Baudin R. La mort de Radiščev ou la fabrique des mythes // Russica Romana. 12 (2005). P. 39–57.
- 65 Цитируется в статье Лотмана: Источники сведений Пушкина о Радищеве. С. 772.
- 66 Чхартишвили Г. Писатель и самоубийство. М. 2000. С. 61.
- 67 Фраанье М. Г. Прощальные письма М. В. Сушкова (О проблеме самоубийства в русской культуре XVIII века) // XVIII век, сб. 19. 1995. С. 157.
- 68 Там же.
- 69 Из записок Николая Степановича Ильинского // Русский Архив. XVII (1879). Т. 12. С. 416.
- 70 Barran Th. Russia reads Rousseau 1762–1825. Evanston. 2002. P. 12.
- 71 См. письменные объяснения, переданные Радищевым следователям из Тайной экспедиции, датирующиеся 1 и 17 июля 1790. Цитируются в книге: Бабкин Д. С. Процесс Радищева. С. 167, 169 и 189.
- 72 Радищев П. А. А. Н. Радищев // Биография А. Н. Радищева. М.–Л., 1959. С. 102. Один только этот вариант воспоминаний П. А. Радищева, опубликованный Д. С. Бабкиным в советский период, содержит этот эпизод. Он отсутствовал в варианте, опубликованном в 1858 в «Русском Вестнике».

## Критика и академическая наука в XIX веке как противоположные способы интерпретации литературы

Поколение Любомудров было, пожалуй, последним в XIX веке поколением университетских людей, чьи эстетические теории оказались важны для современной им общенациональной словесности. На книгу Шевырева 1835 г. «История поэзии», издание лекционного курса, Пушкин, как известно, собирался писать рецензию и начинал ее так: «Явление удивительное, книга важная!» Позже университетские лекции не удостоивались подобного внимания в неакадемическом мире.

В десятилетия XIX века теоретические лекции Мерзлякова были публичными, их, несмотря на совершенно несветский характер оратора, слушали светские люди. В русской гуманитарной культуре первой трети века вплоть до Надеждина ученый человек авторитетно судит об искусстве; начиная с Белинского, этот авторитет переходит к критику. А критик при этом своей сильной стороной считает не знания, а интуицию, в том числе нравственное и социальное чутье. То, что Белинский, популяризатор идей Шеллинга, Гегеля и Фейербаха, не знал немецкого языка, из простого факта его биографии в XIX веке превратилось в факт символический, легендарный: это (т.е. неакадемизм Белинского) всегда активно обсуждалось и оценивалось, сначала воспринимаясь как доказательство его одаренности, а начиная с Акима Волинского – как нечто радикально компрометирующее.

И дело не только в том, что с сороковых годов самые талантливые люди русских университетов занимаются не филологией, а историей или социологией, а если и филологией, то далеким прошлым или фольклором (как Буслаев), а не общетеоретическими проблемами. Здесь ведь были и исключения, например, А.А.Потебня, первая принципиальная работа которого, «Мысль и язык», написана рано, в 1862 г.; между тем слава к По-

тебне, слава не среди узкого круга коллег, а такая, когда его идеи становятся важными для словесности в целом, приходит спустя десятилетия, в эпоху модерна.

В 1840-х общественным событием, сопоставимым с лекциями Мерзлякова, будут лекции уже не о литературе, а об истории, прежде всего Грановского. Журналы сороковых годов, в том числе петербургский «Современник», несмотря на свою конкуренцию с Москвой, регулярно и с гордостью печатают статьи московских профессоров-историков. Между тем критики-журналисты, не ограничиваясь рецензиями на текущую литературу, выстраивают эстетические теории. Научный подход к искусству, таким образом, оказывается признан как плодотворный лишь в определенные эпохи. Для суждений об истории – и о современном, кстати, обществе тоже – предполагаются необходимыми специальные знания; искусство, напротив, своеобразно демократизируется и считается областью, открытой для свободного обсуждения всеми, каждым читателем. Кстати, одновременно с учеными право особенно авторитетного голоса в разговоре об искусстве теряют практики, писатели; и это право одновременно возвращается к тем и другим в эпоху модерна.

Конечно, некоторые профессора вполне могли выступать как успешные журналисты, если они усваивали себе публицистический взгляд на искусство. Во второй половине века многие профессора культурно-исторической школы распространяют идеи левой публицистической критики на прошлое (Пыпин, Котляревский, Овсяннико-Куликовский, иначе говоря, прототипы чеховского профессора Серебрякова, люди того типа, который с такой антипатией описан Андреем Белым в его воспоминаниях об университетской среде).

Речь здесь пойдет об особом, назову его сциентистским, типе отношения к искусству. Сциентистский тип отношения к искусству в XIX веке не только отличается от отношения литературного критика, который в той или иной мере всегда был журналистом, политическим публицистом. Эти два типа отношения к искусству принципиально противостоят друг другу, и разные эпохи по-разному делают выбор в пользу одного из них.

Самое очевидное различие между ученым и критиком активно обсуждается в 60-е годы, т.е. тогда, когда делается особенно заметным существование фактографического литературоведения («Русская старина», «Русский архив», текстологические и библиографические работы, например Геннади). Не только критики и журналисты (как Щедрин или Добролюбов), но даже поэты, например Полонский, отнеслись к фактографическому литературоведению (как, впрочем, и к фактографической

истории) весьма агрессивно: объективистское собирание фактов воспринималось как трусливый отказ от истолкования, от разговора о единственно важном. При этом библиографы имеют репутацию не столько настоящих, академических ученых, сколько чудаков-дилетантов (или даже обывателей, падких на сплетню, пусть и о прошлом).

Все это известно. Любопытнее другое.

И в 30-е годы, на излете своего успеха, и позднее, при Потебне и Веселовском, собственно научный подход к искусству предполагал иное, чем в публицистике, отношение, например, к проблеме эволюции. При этом характер противостоящих концепций мог меняться, неизменным оставался самый факт противопоставленности.

Московский университетский человек Надеждин, выстраивая в своей диссертации 30-х годов необычную историю европейской культуры и объявляя «Дон Кихота» последним романтическим произведением, тем самым противостоял распространенной в критике его эпохи тенденции – зачислять в романтики, т.е. в союзники и авторитетные предшественники, и Гомера, и Данте.

А позднее, после Белинского, когда общим местом популярных представлений о мире стала идея прогресса, когда одними классические тексты априори стали пониматься как устаревшие, а другие – в конце XIX века – сокрушались о деградации декадентства, Потебня и Веселовский, поясняя свои теоретические идеи, принципиально подбирают примеры употребления одного и того же поэтического приема (например, в знаменитой статье Веселовского 1895 года – примеры синкретического эпитета) из максимально различных эпох, ставя рядом фольклор, средневековую письменность, французских символистов и Бальмонта (Потебня любит приводить примеры из Толстого). Пафос такого выбора примеров понятен и немыслим в критике: в том, что скандализирует публику и критику, или, наоборот, радует как новое, как открытие, ученый видит хорошо знакомое, узнает очередную реализацию общих законов поэзии. О взаимодополняющих ролях науки и критики будут говорить люди следующего поколения, формалисты – может быть, под впечатлением от Веселовского и Потебни? Эйхенбаум в «Молодом Толстом»: «Художественное явление живо до тех пор, пока оно непонятно, пока оно удивляет. Критика удивляется, наука понимает». Шкловский, по свидетельству Л.Я.Гинзбург: «Мое дело – не понимать».

Кроме того, Потебня и Веселовский, как и многие другие их коллеги, пытались показать условность границ не только между текстами разных эпох, но и между искусством разных культур, например между литерату-

рой русской и западноевропейской. Эта граница представлялась очень существенной самым разным идеологам, не только славянофилам, но и западникам (достаточно вспомнить спор Белинского и Константина Аксакова о возможном общеевропейском значении Гоголя). Возможно, такими разногласиями и объясняется, например, резко враждебное отношение Щедрина к Веселовскому (напомню, что в «Дневнике провинциала в Петербурге» (1872), в главе, опубликованной через месяц после защиты докторской диссертации Веселовского «Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине», Веселовский был выведен в карикатурном виде как Петр Сергеич Болиголова, автор диссертации «Русская песня: "Чижик! чижики! где ты был?" – перед судом критики!» В компаративистах Щедрина возмущало демонстративное игнорирование традиционной для русской левой интеллигенции жесткой иерархии культурных ценностей.

Доминирование критика-журналиста – факт, который я не берусь оценивать; это составляющая литературоцентричной культуры. Нельзя сказать, чтобы это было вредно для самого искусства, ведь доминирование публицистической критики приходится на время бесспорного расцвета русской литературы, по крайней мере, прозы. При этом понятно также, что просветительская роль университета с течением времени только возрастает, что русский писатель чем дальше, тем чаще – человек с университетским образованием.

### III

## Поэтика скандала



Пеетер Тороп

*Тарту*

## Достоевский, Бахтин и семиотика скандала

Скандал как понятие обозначает один из существенных механизмов культуры, связанных с взрывными процессами в культуре. С одной стороны, скандал лишь одно понятие в длинном синонимическом ряду, образующем некоторый общий дискурс или лексическое поле. С другой стороны, история применения этого понятия делает возможным его отдельное изучение. Данная работа является попыткой анализа скандала как понятия в ограниченном контексте в творчестве Ф. Достоевского и одновременно в научном анализе этого творчества. В результате оказывается возможным выделение по крайней мере трех уровней анализа понятия скандала. Первым уровнем является понимание скандала в рамках **объектного языка**, то есть в качестве слова, примененного в художественном творчестве Достоевского. Второй уровень можно назвать **автометауровнем**, и слово «скандал» рассматривается на этом уровне в качестве элемента того (мета)языка, при помощи которого Достоевский описывает действительность в своих аналитических писаниях (в публицистике, в «Дневнике писателя»). На третьем уровне можно говорить о скандале как элементе **метаязыка** для описания творчества Достоевского его исследователями. Не случайно, что в словнике тезауруса М. Бахтина скандал имеет категориальное значение – «скандальное как художественная категория» (Тамарченко, 1997: 12).

Таким образом, можно говорить об описании в художественном мире Достоевского, самоописании или автометаописании как описании Достоевским русской действительности и русской культуры, в которую он сам входит, и метаописании или описании художественного мира Достоевского и его теоретико-идеологических взглядов посторонними исследователями в соответствии с их теоретической позицией. На всех трех уров-

нях применяется понятие скандала, и для понимания смысла этого понятия их необходимо сопоставить.

Концептуальным фоном сопоставления является, с одной стороны, концепция Ю.М.Лотмана о взрыве в культуре. С другой же стороны, взрыв связан с процессами коммуникации в культуре, и в рамках данной работы существенно помнить о взаимосвязанности коммуникации и автокоммуникации. Поэтому другой теоретической опорой данной работы будет Р.Якобсон, различавший внешнюю и внутреннюю коммуникацию: «When speaking of language as a communicative tool, one must remember that its primary role, interpersonal communication, which bridges space, is supplemented by a no less important function which may be characterized as intrapersonal communication. /.../ While interpersonal communication bridges space, intrapersonal communication proves to be the chief vehicle for bridging time» (Jakobson; 1974: 98). Психологически это означает, что механизмы коммуникации и автокоммуникации или диалога с другими и диалога с самим собой во многом совпадают. Кроме того, на фоне различения трех уровней описания стоит вспомнить различение Р.Якобсоном двух принципиальных уровней языка – уровня объектного языка и уровня метаязыка: «On these two different levels of language the same verbal stock may be used; thus we may speak in English (as metalanguage) about English (as object language) and interpret English words and sentences by means of English synonyms and circumlocutions» (Jakobson, 1956: 117).

В концепции взрыва в культуре важно различение двух моментов – момента взрыва и момента исчерпания взрыва: «Момент взрыва одновременно – место резкого возрастания информативности всей системы. Кривая развития перескакивает здесь на совершенно новый, непредсказуемый и более сложный путь. /.../ Момент исчерпания взрыва – поворотная точка процесса. В сфере истории это не только исходный момент будущего развития, но и место самопознания: включаются те механизмы истории, которые должны ей самой объяснить, что произошло. /.../ Произошедшее получает новое бытие, отражаясь в представлениях наблюдателя» (Лотман, 2000: 22–23). И еще одно уточнение важно для данной работы: «...взрыв можно истолковать как момент столкновения чуждых друг другу языков: усваивающего и усвояемого. Возникает взрывное пространство – пучок непредсказуемых возможностей» (Лотман, 2000: 118).

Примером взрыва как столкновения разных языков является еще прижизненное обвинение Достоевского в антисемитизме. Если Достоевский различал «жидовскую идею» и «еврейский вопрос» исходя из почвенни-

ческой идеологии и пара жид–еврей противопоставляются у него как не-историческое и историческое, то вскоре после смерти писателя сам язык изменился, и ранее нейтральное слово «жид» стало ругательством. Забывание об этом привело многих исследователей 20 века к упрощенному пониманию антисемитизма Достоевского (см. подробнее Тороп, 1997).

Скандал как слово изменился меньше. В словаре В.Даля дается следующий ряд объяснений: «срам, стыд, позор; соблазн, поношение, непристойный случай, поступок». В четырехтомном словаре Академии наук скандал определяется двумя способами: 1) «случай, происшествие, получившие широкую огласку и позорящие его участников» и 2) «ссора, сопровождаемая криками, шумом, дракой и т. п.; дебош». Но, кроме того, в данном словаре толкуются отдельно и другие формы данного слова: *скандалёзный* как разговорный и устаревший вариант скандально-го; *скандализировать* (в книжном стиле привести (приводить) в смущение, оскорбить (оскорблять) чем-либо, нарушающим правила приличия, благопристойности), *скандализироваться* как устарелое обозначение прихода в смущение от чего-либо, нарушающего правила приличия, благопристойности; *скандалиться* (в разговорном стиле попасть в скандальное, неловкое положение) и др.

# ОЗНАЧИВАНИЕ

УРОВНИ	РАССКАЗ СЛОВО	ПОСТАНОВКА КАРТИНА	
ТОПОГРАФИЧЕ- СКИЙ ХРОНОТОП ГОМОФОНΙΑ	ИСТОРИЯ	ВОЗМОЖНЫЙ МИР ИНТЕРТЕКСТОВОСТЬ СТРУКТУРА	СОБЫТИЕ, СЦЕНА
ПСИХОЛОГИ- ЧЕСКИЙ ХРОНОТОП ПОЛИФОНΙΑ	РАССКАЗЫ- ВАНИЕ	ВОЗМОЖНЫЙ КОНФЛИКТ  и другой	ПРЕДСТАВ- ЛЕНИЕ
МЕТА- ФИЗИЧЕСКИЙ ХРОНОТОП ГЕТЕРОФОНΙΑ	СЛОВЕСНОЕ ОПИСАНИЕ	ИДЕОЛОГИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ, ОСАДКИ ИСТОРИИ, НЕОМИФОЛОГИЗМ	КАРТИННОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ

Данное лексическое поле скандала является лишь основой понимания специфического употребления этого слова.

Словарная характеристика слова «скандал» позволяет выделить два основных полюса – скандал обозначает и состояние и событие (поступок). Для уточнения такого упрощенного деления следует от языкового понимания перейти к семиотическому и поэтическому пониманию. **Поэтика скандала** подразумевает осмысление скандала в построении текстов Достоевского. Например, в первом проанализированном с точки зрения частотности словоупотребления романе Достоевского «Преступление и наказание» В.Н.Топоров подчеркивает «выбор такого ракурса в изображении героя, который обеспечивает его максимальную мобильность в случае новых сюжетных ходов» (Топоров, 1995: 196). Поддерживает эту мобильность «исключительно сильная дискретизация романного пространства» (Топоров, 1995: 197). Эти два признака отражаются, во-первых, в употреблении слова *вдруг* (на 470 страницах 560 повторов), а, во-вторых, в употреблении функционально сходного слова *странный* (около 150 раз: Топоров, 1995: 199–200).

Роман Достоевского соединяет линейное дискретное повествование с картинным и сценическим изображением. Эти последние В.Н.Топоров характеризовал как «отмеченные точки пространственно-временного континуума» (Топоров, 1995: 200). Концептуальность (и по мнению Топорова и мифопоэтичность) Достоевского опирается на специфическое соединение нарратива (слова) и постановки (картины). Скандал является одним из видов постановки (связываемым М.Бахтиным с карнавальностью), и соответственно можно сказать, что на уровне повествовательного, топографического хронотопа скандал является особым событием или сценой, на уровне психологического хронотопа скандал отражается в мизансцене, в соположенности персонажей, а на уровне авторского метафизического хронотопа скандал становится условной живописной или сценической картиной, концептуализирующей художественное целое данного произведения. Из собственного исследовательского опыта приведу в качестве короткого примера сцену самоубийства Свидригайлова из «Преступления и наказания». Нарративное событие самоубийства становится психологическим поединком между Свидригайловым и Ахиллом, а на концептуальном уровне интертекстуальная simultaneity связывает античность (Гектор и Ахилл), христианство (Христос и Агасфер) и цивилизацию (Наполеоны, Каподистрия) в единую историческую концепцию (см. Тороп, 2002, 2008: 330–332). На стыке слова и картины и происходит процесс означивания разных уровней текста:

Конечно, можно и сцену самоубийства Свидригайлова назвать скандальной. Но в таком случае необходимо сформулировать понимание скандала как образа или метапонятия.

Чтобы прийти к некоторому обобщенному пониманию скандала, целесообразно вникнуть в глубинные механизмы смыслопорождения – в социопсихопэтику или семиотику Достоевского. Семиотика Достоевского во многом вытекает из его понимания соотношения своего и чужого. На этом уровне осмысливается концепция человека, России, истории человечества; скрываются корни и его религиозности и ксенофобии. В мышлении Достоевского категории своего и чужого не являются простой бинарностью, а нуждаются в уточнении. Оптимальным кажется различение четырех основных типов: свое в своем (в себе), чужое в своем, свое в чужом и чужое в чужом (см. подробнее Тороп, 1997 а: 127–138).

Эти типы своего–чужого отражают и истоки **семиотики скандала** Достоевского, так как напряжение между данными полюсами и является причиной взрывов и скандалов. Свое в своем (в себе) – это понимание Достоевским человека как амбивалентного существа, в котором, с одной стороны, сидят палач и тиран, а с другой стороны, желание быть самим собой. Если для самовыражения нет возможностей, может возникнуть взрыв, называемый Достоевским судорожным самовыражением. Отсюда вытекает и как подчеркивание нерациональности природы человека, так и признание законом природы стремление к идеалу (Христу) и рассматривание снов как законов природы, кричащих в человеке.

Чужое в своем – это заразные чужие идеи и например теория Раскольникова одновременно его и чужая, составленная из чужих идей. В социальном плане сюда относится феномен *status in statu* – все слои общества (образованные люди, участники кружков и др.) и национальности (немцы, евреи, поляки), которые ставят свои цели выше государственных. Это и проблема высшего и низшего раскола.

Свое в чужом – это прием двойничества, узнавание персонажами своих скрытых отрицательных свойств в другом человеке как в зеркале. Столкновение с двойниками является одной из основных причин скандалов в творчестве Достоевского.

Чужое в чужом – это противопоставление России и Европы, русского Христа и европейского христианства и т.д. Все названные типы своего – чужого – это почва личных и социальных конфликтов, а следовательно, и скандалов. И во всех случаях, видимо, играет важную роль психомиф Достоевского, его готовность ставить Христа выше истины и в то же время сравнение верности идеалу с поведением Дон Кихота, юродивого или

просто смешного человека. Это истоки скандального.

Теперь можно перейти к описанию употребления слова «скандал» и его производных форм в разных контекстах и значениях и попытаться найти специфическое в этом словоупотреблении. Конечно, моей целью не является перечисление всех словоупотреблений в творчестве Достоевского. Мне важнее охарактеризовать общую динамику в применении данного слова.

В раннем творчестве Достоевского слово «скандал» впервые встречается в «Двойнике» для характеристики внутреннего состояния главного героя: «— А! это вы, господа! — перебил поспешно господин Голядкин, немного сконфузясь и **скандализируясь** (тут и далее мои выделения. — Л. Т.) изумлением чиновников и вместе с тем короткостью их обращения, но, впрочем, делая развязного и молодца поневоле». В следующем употреблении в «Слабом сердце» ценностно подчеркивается событийный аспект: «Он был бледен как полотно, дрожал всем телом и как-то странно улыбался — может быть, потому, что всякое **скандалезное** дельце или ужасная сцена и пугает, и вместе с тем как-то несколько радует постороннего зрителя». Далее в «Ёлке и свадьбе»: «Он воспользовался **скандалезною** сценою ссоры детей и вышел потихоньку из залы».

После каторги слово «скандал» становится уже лексическим мотивом в «Дядюшкином сне». С одной стороны, для характеристики персонажей: «**скандализированная** Марья Александровна», «о **скандалезном** ее поведении». С другой стороны, для характеристики событий и историй (в порядке появления): «**скандалезные** вещи», «**скандалезное** дело», «**скандал**», «**Скандалу** не будет никакого», «необходименький **скандальчик**», «**скандалезные** истории», «испугавшегося **скандалу**», «не обойдется потом без **скандалу**», «не обходится без **скандалу**», «хотя **скандалы** высшего общества, по ее понятиям, должны быть всегда какие-нибудь особенные, грандиозные, что-нибудь вроде “Монте-Кристо” или “*Memoires du Diable*”», «какого-нибудь необыкновенного **скандала**», «Еще до десяти часов утра по всему городу вдруг распространился один странный и почти невероятный слух, встреченный всеми с самою злобною и ожесточенною радостью, — как и обыкновенно встречаем мы все всякий необыкновенный **скандал**, случившийся с кем-нибудь из наших ближних», «уже по одной своей **скандалезности**». «Село Степанчиково и его обитатели» содержит одно употребление слова «скандал».

В «Зимних заметках о летних впечатлениях» Достоевский противопоставляет в начале второй главы рассуждение Фонвизина о французах

(«Рассудка француз не имеет...») и склонение Белинского и его кружка перед Западом и «перед Францией преимущественно»:

«Так вот, кто знает, может быть, это словцо Фонвизина даже и Белинскому подчас казалось не очень **скандальным**. Бывают же минуты, когда даже самая благообразная и даже законная опека не очень-то нравится. О, ради бога, не считайте, что любить родину – значит ругать иностранцев и что я так именно думаю».

В седьмой главе заметок Достоевский подчеркивает, говоря о процессе в гражданском суде во Франции о малой склонности к скандалам буржуазной публики:

«Самые **скандальные**, самые гадкие происшествия выводятся наружу; но публика молчит и очень мало **скандализируется**, потому что отцы-пустынники имеют теперь значительную власть, а буржуа чрезвычайно благонаправлен».

В «Записках из подполья» слово «скандал» встречается лишь один раз.

Отдельно хочется сопоставить место скандала в публицистике Достоевского и в словоупотреблении его первых больших романов. В «Преступлении и наказании» слово «скандал» встречается в первый раз в письме матери Раскольникова, где говорится о поведении Свидригайлова относительно сестры Раскольникова: «Да и для Дунечки был бы большой **скандал**; уж так не обошлось бы». Последует описание прогулки Раскольникова по Сенной:

«Тут лохмотья его не обращали на себя ничего высокомерного внимания, и можно было ходить в каком угодно виде, никого не **скандализируя**».

Следующий раз слово применяется в полицейском участке, где Илья Петрович Порох предупреждает содержательницу «благородного дома»:

«Если у тебя еще хоть один только раз в твоём благородном доме произойдет **скандал**, так я тебя самое на цугундер, как в высоком слоге говорится».

Последует сцена, где Разумихин считает скандалом помещение Лужиным в номерах мать и сестры Раскольникова:

«Скверность ужаснейшая: грязь, вонь, да и подозрительное место; шути случались; да и черт знает кто не живет!.. Я и сам-то заходил

по **скандальному** случаю. Дешево, впрочем». /.../ «Как он смел вас в такие нумера поместить? Это **скандал!**» /.../ «Знаю я этот коридор, бывал; вот тут, в третьем номере, был **скандал...**»

Затем Порфирий Петрович описывает Раскольникову, как тот начал себя выдавать:

«Он-то, положим, и солжет, то есть человек-то-с, частный-то случайс, incognito-то-с, и солжет отлично, наихитрейшим манером; тут бы, кажется, и триумф, и наслаждайся плодами своего остроумия, а он хлоп! да в самом-то интересном, в самом **скандалезнейшем** месте и упадет в обморок».

Скандал открывает и важный аспект в поведении Лужина:

«Один случай кончился для обличенного лица как-то особенно **скандально**, а другой чуть-чуть было не кончился даже и весьма хлопотливо. Вот почему Петр Петрович положил, по приезде в Петербург, немедленно разузнать, в чем дело, и если надо, то на всякий случай забежать вперед и заискать у «молодых поколений наших».

Затем скандал фигурирует в рассказе Свидригайлова, сперва в связи с Парашей, с которой «вышел **скандал**». Последует его трактовка скандала:

«Нет ничего в мире труднее прямодушия, и нет ничего легче лести. Если в прямодушии только одна сотая доля нотки фальшивая, то происходит тотчас диссонанс, а за ним – **скандал**».

Два последних применения слова «скандал» принадлежат Илье Петровичу Порох, который сопоставляет в разговоре с Раскольниковым как бы два типа скандала. Первый тип Заметова:

«Заметов, он **соскандалит** что-нибудь на французский манер в неприличном заведении, за стаканом шампанского или донского, – вот что такое ваш Заметов!»

И со скандалом сравнивает Ильа Петрович самоубийство Свидригайлова:

«Ну да, недавно приехал, жены лишился, человек поведения забубенного, и вдруг застрелился, и так **скандально**, что представить нельзя... оставил в своей записной книжке несколько слов, что он



умирает в здравом рассудке и просит никого не винить в его смерти. Этот деньги, говорят, имел».

Исходя из частотности и связанности слова «скандал» с определенными персонажами, можно говорить уже о мотиве скандала в романе «Преступление и наказание». Мотив скандала связывает, с одной стороны, главного персонажа Раскольникова с его важнейшим двойником Свидригайловым, а с другой стороны, с его «камнями преткновения» (Петром Петровичем Лужиным, Порфирием Петровичем и Ильей Петровичем Порохом).

В романе «Идиот» мотив скандала сопровождает прежде всего тему Настасьи Филипповны – Аглаи – Мышкина. И хотя определение скандала дается в связи с Ипполитом, все-же это делается в контексте данного треугольника. Кроме того, можно увидеть некоторую фабульную логику применения данного слова. Первое упоминание скандала можно назвать противоскандалным:

«С другой стороны, было очевидно, что и сама Настасья Филипповна почти ничего не в состоянии сделать вредного, в смысле, например, хоть юридическом; даже и **скандала** не могла бы сделать значительного, потому что так легко ее можно было всегда ограничить. Но все это в таком только случае, если бы Настасья Филипповна решилась действовать, как все, и как вообще в подобных случаях действуют, не высказывая слишком эксцентрично из мерки».

Затем следует ряд поддерживающих это исходное положение словоупотреблений: «**Скандал** вышел, но не больно», «хотя бы даже с некоторым **скандалом**, но не рассчитывал же на чрезвычайный **скандал**», «выслушивать дело **скандальное**, хотя они уже все прочли в романах». И место действия, Павловск, характеризуется в данном контексте:

«В Павловском воксале по будням, как известно и как все, по крайней мере, утверждают, публика собирается “избраннее” чем по воскресеньям и по праздникам, когда наезжают “всякие люди” из города./.../ **Скандалы** необыкновенно редки, хотя однако же бывают даже и в будни. Но без этого ведь невозможно».

И даже если вспыхнет нечто экстренное («разразился страшный **скандал**»), то только на короткое время:

«Впрочем, **скандал** продолжался никак не более двух минут. Кое-кто из публики встали со стульев и ушли, другие только пересели с од-

них мест на другие; третьи были очень рады **скандалу**; четвертые сильно заговорили и заинтересовались. Одним словом, дело кончилось по обыкновению. Князь пошел вслед за Епанчинными. Если б он догадался, или успел взглянуть налево, когда сидел на стуле, после того, как его оттолкнули, то увидел бы Аглаю, шагах в двадцати от него, остановившуюся глядеть на **скандальную** сцену...

Завершением успокоительной логики скандала становится фраза:

«Все можно устроить тихо, кротко, ласково даже, по знакомству и отнюдь **без скандала**».

Своеобразным поворотом является связанное с Ипполитом психологическое определение скандала:

«Есть в крайних случаях та степень последней цинической откровенности, когда нервный человек, раздраженный и выведенный из себя, не боится уже ничего и готов хоть на всякий **скандал**, даже рад ему; бросается на людей, сам имея при этом не ясную, но твердую цель непременно минуту спустя слететь с колокольни и тем разом разрешить все недоумения, если таковые при этом окажутся. Признаком этого состояния обыкновенно бывает и приближающееся истощение физических сил».

На этом фоне уже концептуальнее звучат слова Гани об Аглае (с которыми спорит его сестра Варя):

«Ну, **скандалу-то** и она бы струсила, несмотря на весь романизм. Все до известной черты, и все до известной черты; все вы таковы».

И не так легко после этого верить характеристике Ипполита:

«Представить не можешь, до какой степени это хитрая тварь; какой он сплетник, какой у него нос, чтоб отыскать чутьем все дурное, все что **скандально**».

Следует ряд контекстов преупреждения скандала: «**чтоб и тени скандала не было!**», «**Впрочем, все это и “весь скандал”** могли бы разрешиться самым обыкновенным и естественным способом, может быть, даже чрез минуту;», «не стыд, не скандал, не страх, не внезапность поразили его больше всего, а сбывшееся пророчество!», «Князь, как следует, поспешил еще раз попросить прощения за вчерашнюю вазу и... **скандал**».

И после этого ряда дается социальное определение скандала:

«Почти все общество, – туземцы, дачники, приезжающие на музыку, – все принялись рассказывать одну и ту же историю, на тысячу разных вариаций, о том, как один князь, **произведя скандал** в честном и известном доме и отказавшись от девицы из этого дома, уже невесты своей, увлекся известною лореткой, порвал все прежние связи и, несмотря ни на что, несмотря на угрозы, несмотря на всеобщее негодование публики, намеревается обвенчаться на днях с опозоренною женщиной, здесь же в Павловске, открыто, публично, подняв голову и смотря всем прямо в глаза. **Анекдот до того становился изукрашен скандалами**, до того много вмешано было в него известных и значительных лиц, до того придано было ему разных фантастических и загадочных оттенков, а с другой стороны, он представлялся в таких неопровержимых и наглядных фактах, что всеобщее любопытство и сплетни были, конечно, очень извинительны». /.../ «К этому прибавляли, в виде современной характеристики нравов, что бестолковый молодой человек действительно любил свою невесту, генеральскую дочь, но отказался от нее единственно из нигилизма и ради **предстоящего скандала**, чтобы не отказать себе в удовольствии жениться пред всем светом на потерянной женщине и тем доказать, что в его убеждении нет ни потерянных, ни добродетельных женщин, а есть только одна свободная женщина; что он в светское и старое разделение не верит, а верует в один только “женский вопрос”».

После социального описания механизма скандала это слово присутствует в характеристике главных событий: **«скандальная свадьба действительно совершится»**, **«Я ведь в точности знаю всю эту странную скандальную сцену**, происшедшую у Настасьи Филипповны, когда Рогожин принес свои деньги», **«его стала было беспокоить мысль, что Настасья Филипповна решится на какой-нибудь скандал**, чтобы выжить Аглаю из Павловска», **«дело угрожало каким-то необыкновенным скандалом»**. Таким образом, скандал как мотив развивается в романе «Идиот» как на психологическом, так и на социальном уровне, и можно проследить за логикой развития этого мотива. Значительность этого понятия подчеркивается и психологическим, и социальным определениями скандала.

В романе «Бесы» скандал образует самостоятельный дискурс, соединяющий благодаря повествователю провинциальное русское общество и «бесов». Поэтому писатель пишет и о систематичности скандала. На это

переплетение двух аспектов скандальности указывается уже в начале романа:

«А наконец надобно же было с кем-нибудь выпить шампанского и обменяться за вином известного сорта веселенькими мыслями о России и “русском духе”, о божестве вообще и о “русском божестве” в особенности; повторить в сотый раз всем известные и всеми натверженные **русские скандальные анекдоты**. Не прочь мы были и от городских сплетен, причем доходили иногда до строгих высоко-нравственных приговоров. Впадали и в общечеловеческое, строго рассуждали о будущей судьбе Европы и человечества...»

Глядя со стороны общества «скандальная суматоха» перешла какие-то границы:

«но вообще говоря, непомерно веселит русского человека всякая общественная **скандальная суматоха**. Правда, было у нас нечто и весьма посерьезнее одной лишь **жажды скандала**: было всеобщее раздражение, что-то неутолимо злобное; казалось, всем все надоело ужасно. Воцарился какой-то всеобщий сбивчивый цинизм, цинизм через силу, как бы с натугой».

В начале четвертой главы третьей части романа дается так сказать внутренняя реконструкция «бесовства» через слова Шигалева Петру Верховенскому:

«С своей стороны каждая из действующих кучек, делая прозелитов и распространяясь боковыми отделениями в бесконечность, имеет в задаче систематическою обличительною пропагандой непрерывно ронять значение местной власти, произвести в селениях недоумение, зародить цинизм и **скандалы**, полное безверие во что бы то ни было, жажду лучшего и, наконец, действуя пожарами, как средством народным по преимуществу, ввергнуть страну, в предписанный момент, если надо, даже в отчаяние. Ваши ли это слова, которые я старался припомнить буквально? Ваша ли это программа действий, сообщенная вами в качестве уполномоченного из центрального, но совершенно неизвестного нам до сих пор и почти фантастического для нас комитета?»

Еще раз переформулируются эти мысли в заключении романа, где описываются результаты допроса:

«На первый план выступали Петр Степанович, тайное общество, организация, сеть. На вопрос: для чего было сделано столько **убийств, скандалов и мерзостей**? он с горячею торопливостью ответил, что “для систематического потрясения основ, для систематического разложения общества и всех начал; для того, чтобы всех обескуражить и из всего сделать кашу, и расшатавшееся таким образом общество, болезненное и раскисшее, циничское и неверующее, но с бесконечною жаждой какой-нибудь руководящей мысли и самоохранения – вдруг взять в свои руки, подняв знамя бунта и опираясь на целую сеть пятерок, тем временем действовавших, вербовавших и изыскивавших практически все приемы и все слабые места, за которые можно схватиться”».

На указанные три опоры опирается дискурсивная сеть скандала – скандал в разных вариациях. Приведу их в порядке появления: «о каком-то **скандале** в Пассаже», «Произошел **скандал** непозволительный», «подспел и другой **скандал**», «вследствие вчерашнего **скандала**», «от этого **скандала** в восторге», «с невинною жаждой **скандальчика**», «ваш **скандал**», «мой **скандал**», «**скандал**», «человек, живущий **скандалами**», «Все **скандальное** и сплетническое, все мелкое и анекдотическое», «натолкнуть его на какой-нибудь явный **скандал**», «несколько **скандальных** случаев», «участвовал тогда почти во всех **скандальных** похождениях нашей ветреной молодежи», «произвели **скандал**», «к чему **скандал**», «всяк про себя и ожидал **скандала**», «вся зала не только была **скандализована**, но видимо обиделась», «для **скандалу**», «**оскандалить** день», «**Скандал** выходил непомерный», «это был **скандал** с трезвоном без перерыву», «чтоб он нарочно такой **скандал** произвел?», «въехала в такой **скандал**», «**оскандалил**», «известный **скандал**», «она себя **оскандалила**», «Простой, хотя и систематический **скандал**, в котором они так усердно до сих пор принимали участие, развязался для них неожиданно», «это не **скандальчики**», «мы уже видели **скандалы**».

Как видно, скандал занимает важное место и в «Бесах». Но во всем художественном творчестве Достоевского скандал формирует самостоятельный дискурс лишь операционально, и для более четкого представления следует скандал сопоставить с другими лексическими полями. В результате можно будет говорить на языковом уровне о некоторой интердискурсивности, переплетении разных лексических полей, а на более концептуальном уровне о едином идеологическом дискурсе или семиотике Достоевского, где скандал является лишь одним из многих, хотя и ключевых элементов. Некоторый свет проливает на понимание скандала Достоевского и анализ его публицистики.

Скандал как понятие появляется в публицистике Достоевского лишь одновременно с его журнальной и издательской деятельностью. И характерно, что в публицистике скандал почти исключительно появляется в паре со словом «литературный». Впервые в «Объявлении о подписке на журнал “Время” на 1861 год»:

«Из жажды литературной власти, литературного превосходства, литературного чина, иной, даже старый и почтенный литератор, способен иногда решиться на такую неожиданную, на такую странную деятельность, что она поневоле составляет соблазн и изумление современников и непременно перейдет в потомство в числе **скандальных анекдотов** о русской литературе в половине девятнадцатого столетия. И такие происшествия случаются все чаще и чаще, и такие люди имеют влияние продолжительное, а журналистика молчит и не смеет до них дотрагиваться».

Потом уже в «Ряде статей о русской литературе» 1861 года. В первой статье «Введение»: «Ради бога, пуще всего не верьте “Отечественным запискам”, которые смешивают гласность с **литературой скандалов**». И во второй статье «Г-н -бов об искусстве»: «Впрочем, прошлогоднее объявление об издании “Отечественных записок” принадлежит истории русской литературы. Оно не умрет; оно вековечно, монументально. Мы относим его к **литературе русских скандалов** и к **скандалам в русской литературе**». В «Петербургских сновидениях в стихах и прозе» Достоевский пишет о Новом Поэте: «Меня всегда возмущало, что его считают родоначальником литературных скандалов». И там же обнаруживается одна из причин применения комбинации литература скандалов: «Это объявление произвело некоторый говор, как и известная статья в «Отечественных записках» – **«Литература скандалов»**; меня даже просили уведомить публику, что объявление о будущих критиках г-на Краевского должно считать самым важным и самым назойливым **литературным скандалом** за весь прошлый год».

Мы находим следы скандала еще в нескольких статьях 1860-х годов: «Образцы чистосердечия» (**«для произведения скандала в литературе», «скандалу в них нет ни малейшего»**), «“Свисток” и “Русский вестник”» (**«скандалы** происходят у нас отчасти и оттого, что уж слишком много развелось одинаково умных людей», «Хорошо ли будет для России, чтобы мы оставались вечными мальчишками-свистунами, способными только на мелкие дела, на маленькие сплетни и **скандалы?**»), «Щекотливый вопрос» («К какой цели стремился он? Неужели к одному только

скандалу?», «упомянули о скандале»), «Журнальная заметка о новых литературных органах и о новых теориях» («Это уже **скандал**, а не логика!»). И раз существует устойчивый мотив, то появится и концептуализация. Приведу несколько фрагментов из статьи «“Свисток” и “Русский вестник”» (1861): «Ни одна литература а мире не представляет такого изобилия **литературных скандалов**, как наша маленькая, скудная, едва начавшая жизнь литература, литература без науки, едва только выработавшая себе язык. Очевидно, что такого рода занятие литературой не есть признак чего-либо доброго, выражение какой-либо силы; а, напротив, признак бессилия и выражение ничтожества. /.../ Мне кажется, что уж слишком большую долю дают этим **скандалам** в развитии русской литературы. Право, так. Мне кажется даже, что **наши литературные скандалы** происходят только отчасти от бессилия и ничтожества, и я все еще держусь мысли, что они происходят от тузов и столпов нашей литературы, именно от тех, которые кричат против них. И тому есть причины; я их изложу ниже. Но отчасти и потому, кажется, они происходят, что иным делать больше нечего. Младая кровь играет. Беспокойство, потребности жизни, потребности чего-то, потребности хоть как-нибудь пошевелиться, – вот и **скандальчики**. Оно хоть и скверно, но все-таки это не признаки какого-нибудь бессилия и ничтожества. А вот та часть скандалов, и самая огромная, которая остается на совести тузов и столпов литературных, вот эта может быть признаком их бессилия и ничтожества, хотя между этими столпами есть чрезвычайно много не ничтожных людей, а, напротив, очень умных, которые могли бы быть очень полезны. Но какое-то самолюбие поедает их. Все это распалось на кружки, на приходы. Все это готово считать, как мы уже сказали где-то, свою домашнюю стирку за интересы всего человечества. Каждый считает себя исходным пунктом, спасением, всеобщей надеждой. Каждый лезет в триумфаторы».

Через два года. В 1863 в статье «Необходимое литературное объяснение по поводу разных хлебных и нехлебных вопросов» Достоевский ввел еще один личностный аспект: «Для всякого хорошего дела надо, чтоб и делатель был хороший, не то – тотчас же не тем голосом закричит и повредит хорошему делу и **оскандалит** его в публике своим в нем участием». И хотя в данной работе проведена граница между выходом «Бесов» и «Дневника писателя» 1873 года, все же хочется привести одну цитату из январского номера «Дневника писателя» за 1876 год, написанного Достоевским с оглядкой на прошлое: «Я взял на днях один номер “Петербургской газеты” и в нем прочел корреспонденцию из Москвы о **скандалах** на праздниках в дворянском собрании, в артистическом кружке, в театре,

в маскараде и проч. Если только верить корреспонденту (ибо корреспондент, возвещая о пороке, мог с намерением умолчать о добродетели), то общество наше никогда еще не было ближе к **скандалу**, как теперь. И странно: отчего это, еще с самого моего детства, и во всю мою жизнь, чуть только я попадал в большое праздничное собрание русских людей, тотчас всегда мне начинало казаться, что это они только так, а вдруг возьмут, встанут и сделают **дебаш**, совсем как у себя дома. Мысль нелепая и фантастическая, – и как я стыдился и упрекал себя за эту мысль еще в детстве! Мысль, не выдерживающая ни малейшей критики».

Как видно, в публицистике Достоевского мотив скандала теснейшим образом связан с литературной и журнальной деятельностью писателя и лишь в нескольких обобщениях поддерживает логику развития этого мотива в художественном творчестве. По данным словаря-конкорданса публицистики Достоевского, слово «скандал» встречается там лишь 29 раз (<http://dostoevskii.karelia.ru/>). Выводить какие-либо универсальные обобщения представляется весьма трудным. И все же имеется исследовательская традиция, сосредоточенная на скандале или активно применяющая это понятие. Прежде всего это М.Бахтин.

В редакции «Проблем творчества Достоевского» 1929 года слово «скандал» встречается лишь два раза в начале книги, и эти места сохранились и в редакции «Проблем поэтики Достоевского» 1963 года (ниже цитируется издание 1963 года). Это показывает, с одной стороны, что Бахтин не исходил из словоупотребления Достоевского, т.е. применение Достоевским этого слова не вызывало у Бахтина исследовательского интереса и, может быть, он воспринимал скандал как элемент постороннего мета-языка. Ведь любопытно, что первое упоминание скандала в начале книги происходит под влиянием С.Аскольдова, по мнению которого в парефразировке Бахтина: «личность неизбежно приходит в столкновение с внешней средой, прежде всего – во внешнее столкновение со всякого рода общепринятостью. Отсюда **“скандал”** – это первое и наиболее внешнее обнаружение пафоса личности – играет громадную роль в произведениях Достоевского» (Бахтин, 2002: 17). Следующее упоминание сделано в том же духе, но уже от имени самого Бахтина и связано (в обоих изданиях) с понятием самосознания:

«Самосознание как доминанта построения образа героя требует создания такой художественной атмосферы, которая позволила бы его слову раскрыться и самоуясниться. Ни один элемент такой атмосферы



не может быть нейтрален: все должно задевать героя за живое, провоцировать, вопрошать, даже полемизировать и издеваться, все должно быть обращено к самому герою, повернуто к нему, все должно ощущаться как слово о присутствующем, а не слово об отсутствующем, как слово "второго", а не "третьего" лица. /.../ Замысел требует сплошной диалогизации всех элементов построения. Отсюда и та кажущаяся нервность, крайняя издерганность и беспокойство атмосферы в романах Достоевского, которая для поверхностного взгляда закрывает тончайшую художественную рассчитанность, взвешенность и необходимость каждого тона, каждого акцента, каждого неожиданного поворота события, каждого **скандала**, каждой эксцентричности. В свете этого художественного задания только и могут быть поняты истинные функции таких композиционных элементов, как рассказчик и его тон, как композиционно выраженный диалог, как особенности рассказа от автора (там, где он есть) и др.» (Бахтин, 2002: 76).

Третий раз скандал появляется и много раз повторяется в контексте мениппеи. Юлия Кристева была одной из первых глубоко прочитавших Бахтина исследователей, которая полифонию Бахтина связала в своей типологии прежде всего с понятием мениппеи (Кристева, 2000: 452). В диалогическом дискурсе Бахтина она выделяет кроме самого общего аспекта полифонического романа менее общий аспект мениппеи и еще менее общий аспект карнавала (Кристева, 2000: 441), причем карнавал сопоставлен с повествованием. Таким образом, общие рассуждения Бахтина о мениппее выводят и понятие скандала:

«Для **мениппеи** очень характерны **сцены скандалов**, эксцентрического поведения, неуместных речей и выступлений, то есть всяческие нарушения общепринятого и обычного хода событий, установленных норм поведения и этикета, в том числе и речевого. Эти **скандалы** по своей художественной структуре резко отличны от эпических событий и трагических катастроф. Существенно отличаются они и от комедийных потасовок и разоблачений. Можно сказать, что в мениппее появляются **новые художественные категории скандального и эксцентрического**, совершенно чуждые классическому эпосу и драматическим жанрам (о карнавальном характере этих категорий мы особо будем говорить в дальнейшем). **Скандалы** и эксцентричности разрушают эпическую и трагическую целостность мира, пробивают брешь в незыблемом, нормальном ("благообразном") ходе человеческих дел и событий и освобождают человеческое поведение от предрешающих

его норм и мотивировок. **Скандалами** и эксцентрическими выступлениями полны совещания богов на Олимпе (у Лукиана, у Сенеки, у Юлиана Отступника и других), и сцены в преисподней, и сцены на земле (например, у Петрония **скандалы** на площади, в гостинице, в бане).

С точки зрения дальнейшего развития теории хронотопа и карнавала важно также указать, что и тернарность художественного мира Достоевского вытекает из различения трех уровней в мениппее:

«Более существенна **карнавальная трактовка трех планов мениппеи**: Олимпа, преисподней и земли. Изображение Олимпа носит явно карнавальный характер: вольная фамильяризация, **скандалы** и эксцентричности, увенчание – развенчание характерны для Олимпа мениппеи. Олимп как бы превращается в карнавальную площадь» (149–150), «И **земной план в мениппее карнавализован**: почти за всеми сценами и событиями реальной жизни, в большинстве случаев натуралистически изображенными, просвечивает более или менее отчетливо **карнавальная площадь** с ее специфической **карнавальной логикой** фамильярных контактов, мезальянсов, переодеваний и мистификаций, контрастных парных образов, **скандалов**, увенчаний – развенчаний и т.п.» (151), «Развертывается типическая **карнавализованная преисподняя мениппей**: довольно пестрая толпа мертвецов, которые не сразу способны освободиться от своих земных иерархических положений и отношений, возникающие на этой почве комические конфликты, брань и скандалы; с другой стороны, вольности карнавального типа...» (158).

Проекцию мениппеи на творчество Достоевского Бахтин начинает с «Бобка»:

«...карнавализованная преисподняя «Бобка» внутренне глубоко созвучна тем **сценам скандалов и катастроф**, которые имеют такое существенное значение почти во всех произведениях Достоевского» (163).

Следует уже более обобщенный взгляд на Достоевского:

«Назову еще резко **карнавализованную сцену скандалов** и развенчаний на поминках по Мармеладову (в «Преступлении и наказании»). Или еще более осложненную сцену в светской гостиной Варвары Петровны Ставрогиной в «Бесах» с участием сумасшедшей «хромоножки», с выступлением ее брата капитана Лебядкина, с первым появлением «беса» Петра Верховенского, с восторженной эксцентричностью Варвары Петровны, с разоблачением и изгнанием

Степана Трофимовича, истерикой и обмороком Лизы, пощечиной Шатова Ставрогину и т. д. Все здесь неожиданно, неуместно, несовместимо и недопустимо при обычном, "нормальном" ходе жизни. Совершенно невозможно представить себе подобную сцену, например, в романе Л. Толстого или Тургенева. Это не светская гостиная, это площадь со своей специфической **логикой карнавально-площадной жизни**. Напомню, наконец, исключительно яркую по своему **карнавально-мениппейному колориту сцену скандала** в келье старца Зосимы ("Братья Карамазовы").

Эти **сцены скандалов** – а они занимают очень важное место в произведениях Достоевского – почти всегда встречали отрицательную оценку современников.../.../ На самом же деле эти сцены и в духе и в стиле всего творчества Достоевского. И они глубоко органичны, в них нет ничего выдуманного: и в целом и в каждой детали они определяются последовательной художественной логикой **тех карнавальных действий и категорий**, которые мы охарактеризовали выше и которые веками впитывались в **карнавализованную линию художественной прозы**) (164–165).

На этот же фон опирается понимание Бахтиным времени и пространства произведений Достоевского:

«Достоевский почти вовсе не пользуется в своих произведениях относительно непрерывным историческим и биографическим временем, то есть строго эпическим временем, он "перескакивает" через него, он сосредоточивает действие в точках кризисов, переломов и катастроф, когда миг по своему внутреннему значению приравнивается к "биллиону лет", то есть утрачивает временную ограниченность. И через пространство он, в сущности, перескакивает и сосредоточивает действие только в двух "точках": на пороге (у дверей, при входе, на лестнице, в коридоре и т. п.), где совершается кризис и перелом, или на площади, заменой которой обычно бывает гостиная (зал, столовая), где происходит **катастрофа и скандал**. Именно такова его художественная концепция времени и пространства. Перескакивает он часто и через элементарное эмпирическое правдоподобие и поверхностную рассудочную логику. Потому – то **жанр мениппеи** так близок ему» (168–169).

Бахтин связывает с мениппеей сперва короткие тексты – «Бобок», «Сон смешного человека», «Кроткая», «Записки из подполья», «Скверный анекдот» («Все здесь построено на крайней неуместности и **скандаль-**

ности всего происходящего» – 174), если перечислить их в порядке появления в тексте. Затем указываются элементы мениппеи в сценах романов «Преступление и наказание», «Идиот» и «Братья Карамазовы», но с оговоркой, что «все эти мениппеи подчинены объемлющему их полифоническому замыслу романного целого, определяются им и невыделимы из него» (175). Там же Бахтин добавляет, что все романы Достоевского пронизаны элементами мениппеи:

«Острые диалогические синкризы, исключительные и провоцирующие сюжетные ситуации, кризисы и переломы, моральное экспериментирование, **катастрофы и скандалы**, контрастные и оксюморные сочетания и т. п. определяют всю сюжетно – композиционную структуру романов Достоевского» (176).

После мениппеи Бахтин переходит к рассмотрению более узкой проблемы **карнавализации**, хотя и подчеркивает, что не будет этого делать систематически:

«На карнализации раннего творчества Достоевского мы не будем останавливаться. Мы проследим только элементы карнализации на некоторых отдельных произведениях писателя, опубликованных уже после ссылки. Мы ставим себе здесь ограниченную задачу – доказать самое наличие **карнализации** и раскрыть ее основные функции у Достоевского. Более глубокое и полное изучение этой проблемы на материале всего его творчества выходит за пределы настоящей работы.

Первое произведение второго периода – “Дядюшкин сон” – отличается резко выраженной, но несколько упрощенной и внешней карнализацией. В центре находится **скандал – катастрофа с двойным развенчанием** – Москалевой и князя. /.../ Сцена скандала и развенчания князя – **карнавального короля** или, точнее, **карнавального жениха** – выдержана как растерзание, как типичное карнавальное “жертвенное” разъятие на части...” (182); «И все действие этой повести – **непрерывный ряд скандалов**, эксцентрических выходов, мистификаций, развенчаний и увенчаний» (184).

Отдельно останавливается Бахтин на третьем сне Раскольникова:

«В приведенном сне Раскольникова *пространство* получает дополнительное осмысление в духе **карнавальной символики**. *Верх, низ, лестница, порог, прихожая, площадка* получают значение “**точки**”,

где совершается кризис, радикальная смена, неожиданный перелом судьбы, где принимаются решения, переступают запретную черту, обновляются или гибнут.

Действие в произведениях Достоевского и совершается преимущественно в этих **“точках”**. Внутреннего же пространства дома, комнат, далекого от своих границ, то есть от порога, Достоевский почти никогда не использует кроме, конечно, сцен **скандалов и развенчаний**, когда внутреннее пространство (гостиной или зала) становится заместителем площади. Достоевский «перескакивает» через обжитое, устроенное и прочное, далекое от порога, внутреннее пространство домов, квартир и комнат, потому что та жизнь, которую он изображает, проходит не в этом пространстве. /.../ И через это биографическое время Достоевский также “перескакивает”. На пороге и на площади возможно только кризисное время, в котором миг приравняется к годам, десятилетиям, даже к “биллиону лет” (как в “Сне смешного человека”)) (191–192).

Персонажи «Игрока» живут «карнавальным коллективом» в Рулетенбурге:

«Их взаимоотношения и их поведение становятся необычными, эксцентричными и **скандальными** (они все время живут в атмосфере **скандала**). /.../ ...характер героя раскрывается не только в игре и в **карнавального типа скандалах** и эксцентричностях, но и в глубокой амбивалентной и кризисной страсти к Полине» (193–194).

Последние скандалы фиксируются Бахтиным в «Идиоте»:

«Следующий эпизод, происходящий уже на квартире Иволгиных, отличается еще более **резкой внешней и внутренней карнавализацией**. Он развивается с самого начала **в атмосфере скандала**, обнажающего души почти всех его участников. /.../ Затем происходит **утрировано** – **карнавальная сцена скандала**: появление подвыпившего генерала с карнавальным рассказом, разоблачение его, появление разношерстной и пьяной рогожинской компании, столкновение Гани с сестрой, пощечина князю, провоцирующее поведение мелкого **карнавального чертенка** Фердыщенко и т. д. Гостиная Иволгиных превращается в **карнавальную площадь**, на которой впервые скрещиваются и переплетаются **карнавальный рай** Мышкина с **карнавальной преисподней** Настасьи Филипповны.

После **скандала** происходит проникновенный разговор князя с Ганей и откровенное признание этого последнего; затем **карна-**

**вальное путешествие** по Петербургу с пьяным генералом и, наконец, вечер у Настасьи Филипповны с потрясающим **скандалом – катастрофой**» (198).

Из приведенных примеров видно, что скандал является в книге Бахтина важным, но в то же время амбивалентным понятием. Амбивалентность скандала связана с фактом, что это понятие применяется Бахтиным чаще всего не автономно, а в разных контекстах и лексических полях. В дополнениях и изменениях к «Проблемам поэтики Достоевского» есть фраза о «Бесах»: «Вся жизнь целого города превращается в сплошной **карнавальный скандал**» (Бахтин, 2002: 347). Но этот карнавальный скандал не взят из книги о Рабле, написанной между двумя изданиями книги о Достоевском. Теоретические основы карнавала действительно выработаны в книге о Рабле, но там слово «скандал» не встречается. Как в издании 1929 года, в книге о Достоевском не встречаются слова «мениппея» и «карнавал». Следовательно, скандал стал в книге Бахтина связующим звеном между пониманием мениппеи и карнавала в книге о Рабле и новой концепцией книги о Достоевском. Поэтому скандал как специфическая характеристика мира Достоевского остается все же в мыслях Бахтина, и в дополнениях и изменениях существует и такой фрагмент:

**«Категория скандала.** События<, отрешенные от предания, от пиететного восприятия, от осмысления как высокой необходимости. Событие профанное и профанирующее. Человек<, освобожденный от логики жизненного, иерархического положения, которое диктовало ему в жизни формы поведения и речи, становится эксцентричным» (Бахтин, 2002: 342).

Из этого вытекает, что у исследователей Бахтина есть возможность думать на эту тему дальше. Одна из таких возможностей после Бахтина – это приблизиться к творчеству самого Достоевского. Ведь понятия скандала у Достоевского Бахтин практически не видит. Его скандал прежде всего метапонятие, хотя и связано с экспликацией тех же явлений, для которых Достоевский применил слово «скандал». Для метаязыка Бахтина вообще характерно особое соотношение «непосредственно явленного и предполагаемого» (Садецкий, 1997: 104), что в данном контексте может привести к мнению, что эксплицитная разница между двумя изданиями книги о Достоевском может мешать пониманию имплицитной близости этих изданий (ср. Щитцова, 2002: 116–123).

Существует и возможность выйти из терминологического поля Достоевского–Бахтина и понимать скандал в рамках истерического дискурса

(Lachmann, 1997: 158–175, Лахманн, 2006) или же теории психодрамы (Ренанский, 1993). Данная работа ограничивается все же анализом Достоевского–Бахтина, так как Бахтин является для многих исследователей посредником Достоевского. На ограниченном примере понятия «скандал» видно, что метаязык, на котором проводится анализ, может даже формально совпадать с некоторыми важными понятиями объектного языка, но их значение может восходить к совершенно другим источникам. Поэтому «скандал» Достоевского и «скандал» Бахтина типологически близкие, но генетически разные понятия. В то же время эти понятия комплементарны. Если же подняться на более обобщенный уровень, то «скандал» является понятием, благодаря которому можно приблизиться к семиотике Достоевского, к его механизмам смыслопорождения. С семиотической точки зрения не играет роли многозначность и амбивалентность слова «скандал», так как в рассматриваемом контексте он во всех своих значениях противопоставит обыкновенному повествованию и как континуальная постановка или картина противопоставит дискретному повествованию. Тем самым обнажается и механизм романов Достоевского, где смысл рождается в соприкосновении истории и события, рассказывания и представления, словесного описания и картинного (сценического) изображения.

Семиотика скандала отражает общую проблему семиотики культуры. В 1970-е годы для семиотики культуры было важно понимание иерархичности знаковых систем в культуре. Еще раньше создал свою модель коммуникации Роман Якобсон, который исходил из иерархии языковых функций в конкретном акте коммуникации. Но в 1970-е годы появились и понятия интертекста и интертекстуальности, и пришло понимание того, что динамика и статика культуры переплетены, и адекватное изучение культуры возможно при соединении статике и динамики, дискретности и континуальности. Не случайно в этом движении в сторону изучения сложных процессов и текстов культуры занимал важное место Бахтин. Поэтому возможен двоякий взгляд на его научное творчество. С одной стороны, можно проследить его теоретическую эволюцию через отражение его идей в разных дисциплинах и теориях. С другой стороны, можно проследить его движение от одной версии книги о Достоевском к другой версии, и если проецировать это движение на творчество Достоевского, то получим не менее интересную и важную картину. Данная статья пытается внести свой вклад в такое изучение ученого на основе анализа одного ключевого понятия. В надежде, что такой анализ углубляет и понимание объекта исследования – творчество Достоевского.

## Литература

- Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. // Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т.6. Москва: Русские словари, Языки славянской культуры, 2002.
- Jakobson R. Metalanguage as a Linguistic Problem // Jakobson R. Selected Writings. VII. Contributions to Comparative Mythology. Studies in Linguistics and Philology, 1972–1982. Ed. By Stephen Rudy. Berlin, New York, Amsterdam: Mouton Publishers, 1985, pp. 113–121.
- Jakobson R. Communication and Society // Jakobson R. Selected Writings. VII. Contributions to Comparative Mythology. Studies in Linguistics and Philology, 1972–1982. Ed. By Stephen Rudy. Berlin, New York, Amsterdam: Mouton Publishers, 1985, pp. 98–100.
- Lachmann R. Memory and Literature. Intertextuality in Russian Modernism. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1997.
- Лахманн Р. «Истерический дискурс» Достоевского. К. Богданова, Ю. Мурашова, Р. Николози (ред.). Русская литература и медицина: Тело, предписания, социальная практика. Москва: Новое издательство, 2006. С. 148–168.
- Лотман Ю. М. Культура и взрыв // Лотман Ю.М. Семиосфера. Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 2000. С. 12–148.
- Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Г.К.Косиков. Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. М.: Прогресс, 2000. С. 426–457.
- Ренанский А. Скандал как форма психодрамы // Карен Степанян (ред.). Достоевский и мировая культура. Часть 3. Санкт-Петербург, 1993. С. 92–108.
- Садецкий А. Открытое слово. Высказывания М.М.Бахтина в свете его «металингвистической теории». М.: РГГУ, 1997.
- Щитцова Т.В. Событие в философии Бахтина. Минск: И.П.Логвинов, 2002.
- Тамарченко Н.Д. Словник «Бахтинского тезауруса» // Н.Д.Тамарченко, С.Н.Бройтман, А.Садецкий (ред.). Бахтинский тезаурус. Материалы и исследования. М.: РГГУ, 1997. С. 7–14.
- Топоров В.Н. О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления («Преступление и наказание») // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М.: Прогресс – Культура, 1995. С. 193–258.
- Тороп П. Достоевский: логика еврейского вопроса // Тороп П. Достоевский: история и идеология. Тарту: Tartu University Press, 1997. С. 23–55.
- Тороп П. Поэтика чужого слова // Тороп П. Достоевский: история и идеология. Тарту: Tartu University Press, 1997a. С. 125–153.
- Тороп П. Интерсемиотическое пространство: Адрианополи в Петербурге «Преступления и наказания». Sign Systems Studies 28, 2000. С. 116–133.
- Тороп П. Античность в гетерофонии Достоевского. Katalin Kroó, Peeter Torop (eds.). Russian text (19th Century) and Antiquity. Budapest, Tartu: L'Harmattan, 2008. С. 323–343.



## Типологические заметки к теме скандала у Достоевского

1. После классических работ С.Аскольдова и М.Бахтина представление о фундаментальном значении мотива скандала в поэтике романа у Ф. Достоевского стало общепринятым. Целью настоящих заметок является типологический анализ мотива скандала в синтагматическом и парадигматическом плане с тем, чтобы, во-первых, определенным образом структурировать этот важный момент поэтики Достоевского и попытаться рассмотреть его в более общем социокультурном плане, во-вторых.

Синтагматическая типология мотива скандала у Достоевского сводится к тому, чтобы по возможности выделить феномен собственно скандала в сюжетике романов писателя из контекста произведения, из той действительно всепроникающей атмосферы скандала, которой пропитано у него все: от внешности героев и их речи до представления городского пейзажа и интерьера. Ниже мы попытаемся суммировать различные аспекты ситуации скандала, прекрасно понимая, что в рамках короткого сообщения многое, возможно, будет упущено.

Скандал у Достоевского складывается из целого ряда компонентов, которые в отдельности могут характеризовать и другие сюжетные и психологические ситуации и лишь вместе дают уникальный мотив скандала. Начнем с некоего общего качества, ингредиента, которое вовсе не обязательно должно присутствовать только в скандале. Скорее, наоборот, оно, пожалуй, более характерно для таких проявлений русской духовной (и особенно религиозной) жизни, которые ничего общего со скандалом Достоевского не имеют, но, однако же, входят в него обязательным образом. Это *юродство*, то есть тенденция к эксцентрическому поведению в кенотическом аспекте, иначе говоря, подчеркнутое и направленное на аудиторию самоуничижение. Очень многие герои Достоевского, мужчины

и женщины, могут вести себя по-юродски, но совсем не всегда такое поведение является скандальным или составляет часть скандала (например, совсем не скандальным является поведение Хромоножки). Однако атмосфера юродства всегда присуща скандалу у Достоевского.

Юродство может быть тихим и громким: Мышкин *versus* Иволгин, Соня *versus* Мармеладов. Ясно, что скандал обязательно включает в себя момент громкости, подчеркнутости, выпяченности. Еще один важный момент ситуации юродства – это степень (сила) юродства как внутреннего состояния. Рассмотрим градации юродства, идя от меньшей к большей степени. Необходимо учесть, что в юродстве всегда есть момент экстериоризованный вкупе с интериоризацией, то есть и собственно самоощущение, и его внешнее выражение: юродство персонажа может проявляться даже в том случае, если свидетелей нет, но поведение его таково, как будто бы таковые были. Пожалуй, наименьшая степень юродства, но высокий градус душевного переживания присутствуют в том, что Достоевский обозначает как *надрыв*. Участники надрыва как процесса испытывают сильное и разрывающее душу тяжелое чувство, выводящее их далеко за рамки обычного поведения, в том числе и в речевом плане. Однако надрыв вполне может быть и тихим, камерным, как, например, надрывы Кириллова в «Бесах». С другой стороны, надрыв может перерасти при определенных дополнительных условиях в громкий скандал, о чем будет сказано ниже.

Если степень юродства усиливается, то может возникнуть ситуация *кликушества* или *припадка*. И кликушество, и припадок связаны с частичной или полной потерей контроля над собой, а иногда и памяти. Так, поведение Хромоножки можно временами считать кликушеским, выливающимся в ее рассказы – видения – фантазии, однако оно никогда не переходит в припадок. С другой стороны, типичными проявлениями этого вида поведения являются припадки Смердякова, сочетающиеся, впрочем, с эпизодами гиперконтроля. При увеличении силы юродства, при наличии всех остальных факторов, персонаж может попасть в семантическое пространство *болезни*, то есть припадок может быть симптомом серьезного объективного заболевания, а юродство – субъективным аспектом его.

Пограничным между припадком и скандалом следует считать нападение Илюшечки на Алешу Карамазова, когда мальчик теряет контроль над собой, бросается на Карамазова и иступленно кусает ему палец. Именно этот эпизод помогает дополнительно уточнить феноменологию именно скандала: в эпизоде с Илюшечкой отсутствует важнейший элемент скандала по Достоевскому – особая, *скандальная речь*.

Важным элементом юродства является именно специально отмеченная речь, и при увеличении силы юродства увеличивается и степень отмеченности такой речи. Достоевский часто подчеркивает, что его герои выглядят, ведут себя или говорят *исступленно*, то есть как-то подчеркнуто взволнованно, эмоционально, на грани потери самоконтроля. Впрочем, герой может говорить в высшей степени *исступленно*, но при этом очень тихо, как, например, Лизе Хохлакова, когда она одна, без свидетелей, *исступленно* повторяет «плохая», «плохая», «плохая», обращаясь только к самой себе. Соответственно, этот эпизод, при всей его эмоциональной и этической проблематичности и густой *атмосфере пред-скандала* скандалом как таковым не является. Но если градус атмосферы повышается и при этом наличествуют свидетели, то просто *исступленная* речь может перейти в *крик*, *вопли*, и тогда налицо сам скандал.

Итак, до сих пор для скандала нужны были юродство, надрыв и вопли. Но скандал, состоящий только из этих элементов, будет все же скандалом лишь в ограниченной степени. Ему будет недоставать еще какого-то важного аспекта. В юродстве есть не только речь и внутреннее состояние, но и состояние внешнее, проявляющееся в ненормативности облика и поведения. При повышении градуса юродства изменение этого внешнего состояния можно характеризовать как эволюцию от *растрепанности* к *безобразию*. Таковыми, например, являются внешность Мармеладова или, до некоторой степени, капитана Снегирева и капитана Лебядкина.

Снижение степени юродства, но увеличение градуса скандальной речи, специальной отмеченности внешности и поведения может привести к *драке*, которая может быть частью скандала, но сама по себе его еще не создает. Или, если ситуация развивается в другом направлении, при снятии момента драки, но добавлении моментов удовольствия, развлечения, свободного времени мы можем из повышенной степени речи и поведения получить *кутеж*, частый момент сюжетики Достоевского, и если к нему все-таки добавить драку, то – *дебаш*.

Однако просто безобразная внешность, громкий крик, надрыв и даже драка еще не создают ситуации классического скандала Достоевского. Для этого нужен еще один важный фактор, к анализу которого мы переходим, а именно *социальная коммуникация*.

2. Скандал, по нашему мнению, появляется там, где к обязательным моментам повышенного юродства, ненормативных поведения, внешности и речи добавляется один важнейший момент – порыв к общению, имеющий своей целью установление личностного доминирования, господства,

власти, и, что самое главное, это установление происходит с позиции реальной или субъективно переживаемой слабости.

Рассмотрим эту ситуацию пристальнее. Скандал у Достоевского – это определенный, четко выделенный сюжетный фрагмент, характеризующийся своим хронотопом и своими действующими лицами. Сюжет скандала всегда состоит в «схватке», как правило, словесной, но иногда и с применением физических действий (битие посуды, мебели, избивание, физическое унижение и т.п.), которую инициирует зачинщик скандала по отношению к пассивному агенту, над которым он и хочет установить свое доминирование. Это может быть просто жертва, как Мармеладов *vis-à-vis* Катерина Ивановна, или свидетель, становящийся объектом скандала, как Алеша по отношению к капитану Снегиреву. У скандала всегда есть свидетели: зрители, публика, соседи, случайно собравшаяся толпа. Эти зрители представляют собой «общество», к которому апеллирует зачинщик скандала и чьей поддержки он либо ищет, либо, презирая ее, может демонстративно отвергать.

Развитие скандала всегда идет по восходящей линии, пока не достигает определенного пика, апогея, которым может быть либо вмешательство «общества», как, например, реакция окружающих на нападение Мити на Федора Павловича, либо даже некоторое переворачивание валентностей, ценностей, когда зачинщик вдруг переводит скандал в процедуру испуленного примирения, см. описание поведения Марфы Петровны в ситуации скандала с Дунечкой в письме матери Раскольникову. Такое же изменение валентностей может произойти и в результате полной прострации и акта смирения жертвы (Мармеладов). Впрочем, это совершенно не означает, что катарсис в скандале обязателен. Таковы все скандалы с участием Ставрогина, где катарсис совершенно отсутствует.

Так или иначе, скандал, по Достоевскому, – это всегда очень амбивалентное событие. Он характеризуется своим совершенно *невероятным, недопустимым, позорным* качеством. Как зачинщик скандала, так и общество на самом деле уверены, что происходит нечто недопустимо позорное. Для того чтобы понять, что именно является столь позорным в скандале, надо взглянуть на другое типологически весьма похожее на скандал событие, которое тоже встречается в сюжетах Достоевского, но вовсе не носит столь недопустимого характера. Речь идет о *выговоре, распекании*. Ситуация распекания, то есть обращения одного человека к другому со словами обвинения, критики, возможно только, если этот человек занимает подобающее социальное положение *начальника, старшего, господина* по отношению к тому, кого он распекает. Тогда акт рас-

пекания, происходит ли он приватно или публично, воспринимается всеми сторонами – распекающим, распекаемым и свидетелями – как нечто вполне допустимое и даже подобающее. Примером такого распеkania является эпизод с поручиком Порохом и Луизой Ивановной или, в другом плане, вся ситуация повести «Скверный анекдот». Отметим, что по этой модели во многом было устроено русское общество до 1917 года и со второй половины 1930-х гг.

Правда, у Достоевского, и это надо подчеркнуть особо, есть четкая тенденция к тому, чтобы делегитимизировать акт распеkania, сделать его чем-то совсем неподобающим, вплоть до прямого уподобления скандалу, как в «Скверном анекдоте». Но это лишь подчеркивает ту центральную отличительную черту скандала, которая красной нитью проходит через все творчество Достоевского. Зачинщиками скандала всегда являются люди слабые, низкого положения или состояния, у которых на самом деле в тех социальных рамках, куда они помещены, нет никакого права и никакой возможности кричать на тех, против кого они затевают скандал, тем более – бросаться на них с кулаками. Лишенный возможности естественным путем *сделать выговор* обидчику, зачинщик скандала эмоционально узурпирует себе отсутствующее у него право «старшего» и производит то «распеkanie», на которое он способен в этом случае. А для того чтобы это «распеkanie» стало действенным, скандалист или скандалистка компенсируют этот недостаток силой и градусом воздействия в других планах. Достоевский делегитимизирует акт «распеkania» со стороны начальства потому, что, во-первых, он вовсе не верит в то, что начальство естественно этим правом обладает (и здесь Достоевский, конечно, остается верным социалистическим убеждениям своей молодости), а, во-вторых, потому, что не признает *ни за кем* права указывать другому.

Скандал поэтому остается единственным легитимным путем переубеждения, психологической демонстрацией своей правоты. Здесь как бы выравнивается исходное поле, когда более слабый посредством психологического нажима отнимает у более сильного – по психофизической фактуре – человека его органическое преимущество.

Конечно, следует эту ситуацию рассмотреть и телеологически. Дело в том, что скандал вовсе не разрешает экзистенциальную ситуацию в целом. Во всяком случае, зачинщик скандала такого разрешения не обретает никоим образом. Какой же может быть более глубокая цель скандала по Достоевскому? Представляется, что более глубокая его цель лежит как раз в плоскости борьбы того личностного типа, который мы называли пси-

хологически слабым, с типом органически более сильным. Здесь сравнение с психологическими сюжетами и типами творчества Льва Толстого поможет, как нам кажется, прояснить дело.

Начать следует с тех ситуаций и персонажей Толстого, которые отсутствуют у Достоевского. Так, герой раннего рассказа Толстого «Два гусара», гусар Турбин, восстанавливает справедливость, самолично наказывая, в сущности, избивая, карточного шулера, вынуждая его вернуть полковые деньги, проигранные ранее молодым приятелем Турбина. Вроде бы ситуация по своим внешним характеристикам – применение грубой физической силы, пренебрежение внешними светскими условностями, презрение к антагонисту может напоминать какой-нибудь «выверт» Николая Всеволодовича Ставрогина, но только на очень поверхностный взгляд. Сравнение со Ставрогиным поможет уяснить всю огромную психологическую разницу.

Герой Толстого абсолютно уверен в полной и объективной правоте своего поступка с точки зрения традиционной морали, основанной на органичной, невопрошающей и несомневающейся вере в Бога, которая здесь «транслируется», «транспонируется» в абсолютное доверие к самому себе. И таких цельных героев, на которых можно положиться, что они защитят правду, «не выдадут», у Толстого достаточно: таковы и Пьер, и Андрей, и Платон Каратаев, и Кутузов в «Войне и мире». Но даже те герои Толстого, которые испытывают моральные и экзистенциальные мучения, вроде отца Сергия или даже Позднышева в «Крейцеровой сонате», и оказываются замешанными в жуткие коллизии типа скандала, все-таки ведут себя совершенно иначе, чем скандалисты Достоевского. Во-первых, они относятся к тем, с которыми у них возникают проблемы, *bona fide*, даже если, как в случае Позднышева, этот конфликт заканчивается взрывом эмоций и убийством. Герои Толстого *никогда* не «испытывают» ни антагонистов, ни «общество». Им и в голову не может прийти, что свое страдание можно разрешить или облегчить, заставив также страдать другого. Напав с ножом на жену, Позднышев хочет устранить врага. Он неправ и за это несет наказание, в том числе и от мук собственной совести. Однако герой Толстого предпочитает убийство возможности издеваться над женой, мучить ее в отместку за собственное страдание, и уж тем более он не извлекает из этого мучительства удовольствия, как всегда происходит в скандалах Достоевского. Именно в этом удовольствии и заключается особенно позорный характер этих скандалов.

3. Можно сказать, что герои Толстого – это люди верующие, даже религиозные, лишенные коренных сомнений. Для их веры им не нужен ник-

то: ни собеседник, реальный или мнимый, ни «испытание». Сомнения героев Толстого и, конечно, самого Толстого, лежат в плоскости социальной, общественной (действительно ли церковь хранит и поддерживает веру), но они никогда не касаются существа самой веры. Герои Достоевского, за редким и существенным исключением некоторых женских персонажей (Сонечка Мармеладова, Хромоножка) и старца Зосимы, лишены именно веры. Никто из них не верует в Бога. Но это вовсе не потому, что у них есть какие-то принципиальные возражения против *идеи* Бога или *идеи* веры. Нет, они просто лишены чувства веры во что бы то ни было.

Надо сказать, что Достоевский остро ощущал это свойство своих персонажей. Поэтому в «Братьях Карамазовых» и возникает образ Алеши, который должен был стать человеком веры. Но и Алеша – это, конечно, отнюдь не цельный человек, подобный людям Толстого. В нем нет сильной, органической внутренней веры – уверенности. Это – человек еще *до* веры, в нем есть наивность и нетронутость веры ребенка. Важно, однако, что в экстремальных ситуациях он проявляет себя как тип истерический, что означает, что в нем есть потенциал скандалиста, просто виртуальный, не реализовавшийся.

Такой человек нуждается в постоянном подтверждении своего достоинства, своей ценности со стороны других. Герои Достоевского не могут быть самодостаточными, им нужно духовно питаться за счет других, нужно утверждение собственного «я» со стороны не только некоторого другого человека, но *каждого* другого человека. Это и есть база и постоянный источник скандала. Ведь каждый посторонний человек вовсе не спешит утвердить ценность личности скандалиста. Взятый объективно, такой человек к ней безразличен, а субъективно, с позиции скандалиста, каждый посторонний человек «я» скандалиста подрывает, бросает ему вызов. Поэтому скандалист не может не создавать такие ситуации, в которых эти люди будут убеждаться в ценности его «я» и утверждать его. Отсюда любой скандал у Достоевского – это провокация, призванная такую ситуацию создать.

Мир Толстого – это мир, жидущийся на вере и уверенных людях. Кризис этого мира не связан с кризисом веры, для снятия кризиса надо исправить *мир как таковой*. Мир Достоевского – это мир, лишенный веры. Кризис мира Достоевского – это кризис *именно веры*. Снять кризис *невозможно*, ибо принципиально неверующие люди жаждут поместить себя в недоступное и недостижимое состояние веры. Но можно, по-видимому, добиться, во-первых, некоторого моментального психологического состояния – «исступления», сходного с тем, которое сопровождает

действительный «акт веры» во впечатлительных натурах, а, во-вторых, попытаться доказать, что подлинная, неподдельная религия должна жить именно на таком «исступлении», при котором различие между органически верующими людьми и людьми неверующими снимается. В сущности, так достигается экспроприация веры и религии людьми, неспособными к вере.

Противопоставление монологизма и диалогизма, проведенное Бахтиным применительно к Достоевскому, есть описание ситуации приоритета психологической религиозности, нуждающейся для своего существования в ратификации неким «другим», перед религиозностью онтологической, вовсе не нуждающейся в санкции «другого». Скандал есть, таким образом, насильно навязываемый диалог с позиции слабого с целью узурпировать психологическое ощущение, которое в подлинно религиозной ситуации дает вера.

4. Обращаясь теперь к феноменологии скандалов, отметим, что «реальные обстоятельства» скандала – кто начал первым, кто вмешался, как он развивался, вокруг чего был начат и как прекратился (плюс еще много других подробностей) – бесконечно разнообразны, но любопытно отношение «повествующего голоса» к скандалу. Это отношение кажется довольно одинаковым от скандала к скандалу, от романа к роману. Его можно определить как мениппейное, по Бахтину, – ироническое, даже ерническое, и вместе с тем сочувственно-переживающее.

В качестве примера представим развитие одного скандала – главы IX и X первой части «Идиота» – первый визит Настасьи Филипповны к своему назначенному жениху Гане Иволгину. Скандал здесь разыгрывается бурно, но вместе с тем в нем можно увидеть отчетливое постепенное развитие. Главная движущая пружина скандала – это чувство невыносимого стыда и унижения, которое испытывают внутренне два протагониста, Ганя и Настасья Филипповна, и которое оба пытаются подавить, перевести в нечто другое: Настасья Филипповна – деланной веселостью, непринужденностью и смехом, а Ганя – попытками вернуть происходящее в «приличное», «подобающее» русло. Поскольку главные протагонисты скандала слишком заняты маневрированием ситуации, сам скандал внешне довольно долго никак не может разгореться. Важно при этом, что Настасья Филипповна, будучи социально в более низком положении, несомненно, гораздо сильнее Гани лично, психологически и даже экономически, поэтому формальной зачинщицей скандала будет не она. Но и Ганя в этой ситуации им быть не может, поскольку его психологическая задача состоит именно в том, чтобы скандала избежать.



Для разжигания скандала требуются, как было показано выше, особые условия и дополнительные персонажи. Одним из них становится отец Гани, генерал Иволгин, с его подчеркнутым игнорированием реальной ситуации и реального распределения статуса и престижа. Он как бы подыгрывает Настасье Филипповне, увеличивая и без того невыносимое унижение Гани. Другим таким персонажем будет сестра Гани Варя, которая возьмет на себя роль формальной зачинщицы – защитницы чести семьи. Необходимое для скандала «общество», а с ним и момент безобразия, пьянства и драки появляется с прибытием в дом Иволгиных Рогожина с его компанией. Так создается особая обстановка скандала.

Провокатором его становится Рогожин, бросая направо и налево безобразные оскорбления и предлагая Гане деньги за то, чтобы он отказался от свадьбы. Пик скандала наступает, когда Варя, сестра Гани, вместо того чтобы попытаться унять Рогожина, набрасывается с бранью на Настасью Филипповну. Но вместо того, чтобы на оскорбления ответила сама Настасья Филипповна, на них реагирует брат Вари, обязанный к этому, так сказать, с двух сторон: со стороны социального «приличия» как жених оскорбленной и со стороны социального «неприличия» как брат оскорбительницы. Он хватается Варю за руку, желая одновременно оказать на сестру физическое воздействие и предупредить физическое насилие с ее стороны. Варя, тем не менее, выходит из-под его контроля и отвечает также физическим воздействием, но гораздо более оскорбительным: она плюет брату в лицо. В ответ Ганя бросается влить ей с размаху пощечину.

Эти осложнения в типичном развитии сюжета скандала показывают, что здесь все обстоит вовсе не так, как казалось на первый взгляд: Варя вовсе не является настоящей зачинщицей скандала, поскольку ее действия – это реакция на провокацию, которую устраивает своим приходом Настасья Филипповна. На самом деле именно Настасья Филипповна является подлинной зачинщицей скандала. Она скрывается в тени, провоцируя своего жениха, чтобы определить как его истинные намерения, так и характер, и вполне преуспела бы в этом, если бы не вмешательство в той точке скандала, на которой мы прервали его изложение, князя Мышкина. Он хватается Ганю за руку, останавливая удар. В ответ Ганя наносит пощечину самому князю. На этом «безобразная» часть скандала – дебош, драка – завершается. Наступает очередь разрешения конфликта, «катарсиса»: князь смиренно принимает оскорбление. Он готов сам претерпеть унижение, но не дать Гане унижить другого человека. На первый взгляд это Варя, но на деле – Настасья Филипповна. «Ну, это пусть на

мне... а ее... все-таки не дам!»<sup>1</sup> – эта фраза князя относится, без сомнения (ср. это «все-таки!»), к Настасье Филипповне как к страдающей, слабой стороне. Так раскрывается подлинный облик князя, его настоящая сила, способная не только подчинить себе волю других, но и изменить ценностное содержание ситуации. Ситуация скандала на этом этапе внезапно превращается в ситуацию эпифании, однако это не есть конец скандала Достоевского, который непременно должен иметь свое продолжение в сцене с пачкой в сто тысяч рублей!

Таким образом, можно провести различие сюжетной функции (почти по Проппу!) от роли персонажа в сюжете скандала Достоевского. То, что представляется отличительным признаком персонажа, например его обидчивость, вспыльчивость, которые, на первый взгляд, играют большую роль в развязывании скандала, при более детальном рассмотрении уходит на задний план, а на передний план выступает нечто другое – глубина переживаемого оскорбления, скрываемая за деланной веселостью. В только что описанном скандале очень четко проступает основная его функция как способа выявить, проявить, словно на фотографической пластинке, за ситуацией скандала ситуацию религиозного испытания, веры. Правда, здесь для этого понадобился специальный и очень важный персонаж – князь Мышкин.

В других скандалах у Достоевского момент соприкосновения с верой у людей, как правило, веры не имеющих, гораздо более проблематичен. Большой интерес представляет в этом смысле описание скандала, так сказать, «вторичный» скандал, в письме матери Раскольникова сыну в самом начале романа «Преступление и наказание». В этом описании легко уловить пародийные элементы по отношению к так называемой «оригинальной» модели скандала. Они проявляются как в языке, так и в трактовке некоторых моментов сюжета скандала. Язык этого описания подается как внешне совершенно простой и искренний, но в этой «искренности» и «простоте» как раз улавливается достаточно большая степень издевки в авторском голосе. Соответственно, интерпретация мотивов и связей тех или иных сюжетных ходов скандала также представляется совершенно иной, нежели ее мог бы представить голос персонажа.

Вот, например, как характеризует мать Раскольникова поведение Марфы Петровны в ситуации, в которой очутилась Дуня: «Короче, несмотря на доброе и благородное обращение Марфы Петровны, супруги г-на Свидригайлова, и всех домашних, Дунечке было очень тяжело, особенно когда г-н Свидригайлов находился, по старой полковой привычке своей, под влиянием Бахуса». Это «доброе и благородное обращение»,

как выясняется далее в письме, может мгновенно перейти в скандал, драку и брань: «Произошла у них тут же в саду ужасная сцена: Марфа Петровна даже ударила Дуню, не хотела ничего слушать, а сама целый час кричала и, наконец, приказала тотчас отвезти Дуню ко мне в город на простой крестьянской телеге, в которую сбросили все ее вещи, белье, платья, все, как случилось, неувязанное и неуложенное. А тут поднялся проливной дождь, и Дуня, оскорбленная и опозоренная, должна была проехать с мужиком целых семнадцать верст в некрытой телеге»<sup>2</sup>.

Если сравнить этот скандал с описанным выше скандалом из романа «Идиот», то сюжетная функция образа Марфы Петровны сходна с функцией Вари. В структуре противоборства статуса и престижа зачинщиком скандала является герой – антипод Настасьи Филипповны, Свидригайлов, которому нужно унизить гордость Дуни, выставить ее продажной и легкодоступной. Он предоставляет своей жене в течение длительного времени распространять порочащие Дуню слухи: «Целый месяц у нас по всему городу ходили сплетни об этой истории и до того уж дошло, что нам даже в церковь нельзя было ходить с Дуней от презрительных взглядов и шептаний, и даже вслух при нас были разговоры. Все-то знакомые от нас отстранились, все перестали даже кланяться, и я наверно узнала, что купеческие приказчики и некоторые канцеляристы хотели нанести нам низкое оскорбление, вымазав дегтем ворота нашего дома, так что хозяйева стали требовать, чтобы мы с квартиры съехали. Всему этому причиной была Марфа Петровна, которая успела обвинить и загрязнить Дуню во всех домах».

Хронотоп этого долгого скандала в целом похож на хронотоп скандала, длящегося минуты или часы: основной локус – это дом, квартира, а общество – соседи. Заметим, что и в «Идиоте» скандал с Настасьей Филипповной занимает хронотоп всего романа и развивается в тех же локусах. Однако есть и любопытная структурная параллель: если в «Идиоте» переломным моментом является вмешательство князя Мышкина, то в письме матери Раскольникова таковым будет роль собора. После его упоминания динамика скандала начинает развиваться в обратную сторону, от поношения к возвышению: Свидригайлов «одумался и раскаялся и, вероятно, пожалев Дуню, представил Марфе Петровне полные и очевидные доказательства всей Дунечкиной невинности. <...> Марфа Петровна была совершенно поражена и “вновь убита”, как сама она нам признавалась, но зато вполне убедилась в невинности Дунечкиной и на другой же день, в воскресенье, приехав прямо в собор, на коленях и со слезами молила владычицу дать ей силу перенести это новое испытание и исполнить

долг свой. Затем, прямо из собора, ни к кому не заезжая, приехала к нам, рассказала нам все, горько плакала и, в полном раскаянии, обнимала и умоляла Дуню простить ее. В то же утро, нисколько не мешкая, прямо от нас, отправилась по всем домам в городе и везде, в самых лестных для Дунечки выражениях, проливая слезы, восстановила ее невинность и благородство ее чувств и поведения. Мало того, всем показывала и читала вслух собственноручное письмо Дунечкино к г-ну Свидригайлову и даже давала снимать с него копии (что, мне кажется, уже и лишнее)»<sup>3</sup>. В этом пассаже любопытна определенная структура рондо: появление в начале и конце пассажа ноток авторской иронии, вкрапленных в повествование персонажа, которые изменяют звучание описанного скандала.

5. У Достоевского существует тесная связь идеи скандала с идеей провокации. В разобранным примере мы видим, что вся эта провокация Свидригайлова имеет своей целью смягчить сопротивление Дуни. Ему нужна Дуня в ее прежнем, притягательном для него обличье самостоятельной и привлекательной молодой девушки, потому он полагает, что Дуня, познавшая всю горечь падения в глазах общества, будет готова признать Свидригайлова своим спасителем.

Провокатор здесь – Свидригайлов, а его жена играет очень важную в любой провокации роль подстрекателя. При этом невинный подстрекатель, тот, который не отдает себе отчета в том, что разыгрывается провокация, еще важнее для ее успеха, чем подстрекатель сознательный. Конечно, не каждый скандал у Достоевского представляет собой полностью продуманную и рассчитанную провокацию, но зерно провокации есть в каждом скандале. Так, в выше рассмотренном скандале из «Идиота» провокатором является Настасья Филипповна, невинным подстрекателем – Варя, а подстрекателем сознательным – Рогожин. Следует добавить к этому, что провокационность как таковая вовсе не обеспечивает успех скандала, в том числе и скандала-провокации. Провокация Свидригайлова в конце концов закончилась неудачей, и Дуня не уступила ему. Заметим, что эта неудача в сочетании с абсолютным неверием Свидригайлова является причиной его самоубийства.

Случай скандала, в который запутывает Дуню Свидригайлов, – это модель, где зачинщиком сначала является человек, вовсе не слабый в социальном смысле. Слабость его проявляется уже после того, как скандал завершается. Она, так сказать, становится очевидной, когда разыграны все карты скандала. Можно сказать, что здесь роль провокатора и зачинщика временно расщепляется, и зачинщиком становится тот персонаж из пары, который слабее (Марфа Петровна). Однако подлинный поединок

сил здесь происходил в плане *психологической* силы – слабости. И на этом уровне Свидригайлов, несомненно, чувствовал себя слабее своей жертвы – Дуни, несмотря на все свое социальное превосходство. Ее, как ему казалось, «упрямство», а на самом деле моральная сила, взяло, в конце концов, верх над его социальной и психологической силой.

Скандалы, организуемые Федором Павловичем Карамазовым, – это такой тип скандала у Достоевского, где зачинщик и провокатор не расщеплены, а объединены в одно лицо. Более того, Федор Павлович – вовсе не слабый тип ни социально, ни психологически. Тем не менее его слабость – это слабость человека, начисто лишённого престижа и уважения в обществе. Его скандалы-провокации, в отличие от скандала Свидригайлова, вовсе не имеют целью добиться чего-то от своих жертв. Цель скандалов Федора Павловича двойная: во-первых, унижить своих собеседников любым способом, поставить их на тот же низкий, подлый уровень, на котором он находится сам, а, во-вторых, защитить свою «территорию» со всем, что на ней находится, от посягательств, действительных и мнимых, со стороны других.

В этом отношении любопытно, что первый из скандалов Федора Павловича заканчивается так же, как и скандал Свидригайлова, прямым поражением. Старец, перед которым Федор Павлович всячески унижает своего сына Дмитрия, «поклонился Дмитрию Федоровичу в ноги полным, отчетливым, сознательным поклоном и даже лбом своим коснулся земли. Алеша был так изумлен, что даже не успел поддержать его, когда тот поднимался. Слабая улыбка чуть-чуть блеснула на его губах. – Простите! Простите все! – проговорил он, откланиваясь на все стороны своим гостям»<sup>4</sup>. Важным отличием от скандала Свидригайлова, как и от всех других скандалов Достоевского, является здесь место скандала: ситуация скандала локализована в монастыре, и Федор Павлович, принципиально не верующий и готовый в любую минуту над верой глумиться, оказывается перед явным свидетельством ее торжества. Унижение жертвы оказывается ее возвеличением. Справедливости ради надо добавить, что именно Федор Павлович отлично чувствует это и потому сразу же затевает второй, еще более мерзкий скандал, чтобы все-таки остаться в выигрыше.

6. Какова же логика скандала Достоевского? Исход скандала как цельного сюжетного построения романа Достоевского всегда один – смерть или убийство. Помимо смерти Федора Павловича, последовавшей за серией скандалов-провокаций, упомянем трагическое убийство Настасьи Филипповны, самоубийство Свидригайлова, Кириллова и Ставроги-

на. Сами скандалы нередко помещаются Достоевским в атмосферу смерти, ср. скандал при агонии Мармеладова, серию скандалов на его поминках. Скандал как будто позволяет герою, взлетая на волне последнего испуга, перейти, преодолеть страх смерти, своей или чужой. Самое же смерть может выступать как последний – звучащий или беззвучный – крик в скандальном диспуте, и, конечно же, в высшей степени важен адресат этого крика – обращения.

7. Заметим, что тема провокации и тема скандала в той форме, в которой они существуют в романах Достоевского, находят, разумеется, богатые параллели в политической истории России. Оставляя подробное исследование этого вопроса до другой возможности, отметим лишь, что само использование провокации как метода борьбы в противоборстве между революционным подпольем и охранкой (с обеих сторон!) свидетельствует о том, что каждая из сторон заранее считала себя более слабой по сравнению с противником и поэтому надеялась именно на провокацию как на возможность нейтрализовать сильную сторону врага. Так, Нечаев обосновывает необходимость провокации в «Катехизисе революционера» как обязательный момент в борьбе с огромной государственной машиной. В свою очередь, Охранное отделение, а впоследствии и ВЧК – НКВД – КГБ считают противоборствующие им силы частью огромного всесильного и всемирного заговора, будь то Интернационал, жидомасонский заговор или международный троцкизм и т.д. История борьбы И.В.Сталина с его политическими противниками, сначала действительными, а потом все более и более виртуальными и даже вымышленными, вызывает многочисленные параллели со скандалами Достоевского при всем том, что традиция скандала и особенно скандального публицистического стиля в коммунистическом обиходе восходит к В.И.Ленину.

Подробное описание всех характеристик партийного «скандала» и его типология – задача отдельной работы. Отметим здесь лишь некоторые черты такого скандала в связи с их сходством с мотивом скандала у Достоевского. Прежде всего отметим, что «скандальная» полоса в истории ВКП(б) – КПСС характеризуется внутренней эволюцией участников. Эту эволюцию можно охарактеризовать как тенденцию к все большей – с течением времени и по мере укрепления власти Сталина – экстернизации скандала. Так же, как скандалы у Достоевского, партийные скандалы происходят публично, причем степень публичности в начале сталинского периода гораздо большая, чем в конце. Вначале скандал действительно обладает определенной непредсказуемостью, хотя все заранее построено так, чтобы Сталин одержал победу. Участники скандала обмениваются

оскорблениями, разговор идет на повышенных тонах. Вот примеры из типичного «скандального» документа – стенограммы объединенного заседания Политбюро ЦК и Президиума ЦКК ВКП(б) от 8 сентября 1927 г. по вопросу «О проекте платформы» Троцкого, Зиновьева, Муралова и др. от 3 сентября 1927 г.» Речь идет о самом заключительном этапе борьбы против объединенной оппозиции троцкистско-зиновьевского блока, после которого вожди и члены этого блока были исключены из партии, а Троцкий выслан в Алма-Ату, а потом изгнан из СССР.

Интересно отметить, к какому обществу апеллируют здесь оппозиция и большинство. Оппозиция апеллирует к некоему идеальному партийному коллективу, существующему только в ее воображении, – к так называемым «сознательным рабочим», к «авангарду рабочего класса», в то время как большинство апеллирует прежде всего к действительно присутствующим на заседании Политбюро членам партийного руководства и партийным кадрам на периферии, то есть к вполне реальному партийному «обществу». Поэтому оскорбления членов оппозиции, обращенные к большинству, относятся к системе ведения партийной жизни и к руководству кадрами, а оскорбления большинства – к реально присутствующим руководителям оппозиции. В самом начале заседания Зиновьев говорит: «Можно получить экземпляр этой склоки?»<sup>5</sup> Затем он продолжает: «Сильный Центральный комитет накануне съезда не станет писать таких глупостей; вот, что скажет всякий, кто прочтет этот ваш документ. Попытка напугать нас вам не удастся. Мы имеем сказать нашей партии ряд вещей; это изложено в нашей платформе, и это мы нашей партии скажем. Никакие бонапартистские попытки зажать нам рот не удадутся»<sup>6</sup>. Вслед за этим Угланов бросает ему из зала: «Трус, а изображает из себя храброго человека»<sup>7</sup>.

Обе стороны пытаются подчеркнуть свою силу и слабость противника: «Вам не удастся!», «А Вы – трус!» Заметно стремление сторонников большинства по любому поводу задеть, скомпрометировать оппозицию. В результате скандал превращается в травлю нескольких вождей оппозиции со стороны толпы большинства. Л.Д.Троцкий подметил организованный характер этой травли: «На пленуме же специально для стенограммы разыгрывается борьба против оппозиции, речи произносятся по специальному наряду»<sup>8</sup>. Во время выступлений Троцкого и Зиновьева часто раздаются издевательские реплики и шум.

В конце концов скандал разражается по-настоящему. Сталин, все время прикрывавшийся своими клеветами, не выдерживает спокойного тона, когда Троцкий напоминает ему: «...меня партия держала во главе

армии». Сталин взрывается: «Жалкий вы человек, лишенный элементарного чувства правды, трус и банкрот, нахал и наглец, позволяющий себе говорить вещи, совершенно не соответствующие действительности»<sup>9</sup>.

Этиология сталинского скандала вбирает в себя и скандальную брань Федора Павловича, и поведение Лужина, обвиняющего Соню в воровстве, но, конечно, еще более поведение Сталина здесь напоминает хвастовство генерала Иволгина, ср., например, следующую тираду Сталина: «Имеется ряд документов, и это известно всей партии, что Сталина перебрасывал ЦК с фронта на фронт в продолжение трех лет, на юго-восток, на север и запад, когда на фронтах становилось туго. Я хорошо помню, как в 1920 г. требовал от меня ЦК переезда из Харькова в Ростов, где у нас дело обстояло плохо, и когда я настойчиво просил ЦК отменить это решение, указывая на то, что мне пора вернуться в свои наркоматы»<sup>10</sup>. Однако цель скандала Сталина иная: он желает не просто унижить соперника в глазах «общества» и возвеличить себя за счет этого, но стремится уничтожить его физически и присвоить себе всю его моральную и ценностную собственность. Желание быть абсолютным властелином основывается у Сталина на постоянном ощущении собственной эмпирической ущербности по сравнению с потенциальным всемогуществом алкаемой им роли всемирного или, на худой конец, всесоюзного владыки. Скандал и провокация становятся поэтому отличительной чертой его поведения как способа утвердить себя в качестве всемогущего руководителя всемогущей партии.

Отсюда понятно, почему по мере ликвидации реальной оппозиции и укрепления своей власти Сталин все более и более начинает прибегать к созданию оппозиции вымышленной, виртуальной. По поводу каждого такого разоблачения он устраивает масштабные скандалы на заседаниях Политбюро. Эти скандалы все более и более напоминают скандалы Федора Павловича и Фомы Опискина, где жертвам приклеиваются совершенно абсурдные клички (вроде того, как Федор Павлович называет помещика Максимова фон-Зоном), предъявляются фантастические обвинения. Поскольку сталинские жертвы теперь гораздо меньшего калибра, чем Троцкий, злобная перепалка в скандале заменяется издевательскими репликами, замечаниями, пренебрежительными уколами и постоянным желанием унижить, сбить с толку, запутать. Таков, например, обмен репликами между Сталиным и Куйбышевым на объединенном заседании Политбюро ЦК и Президиума ЦК ВКП(б) по вопросу «О фракционной работе тт. Сырцова, Ломинадзе и др.» (4 ноября 1930): «Сталин. Что думает Сырцов ночью, когда ему не спится. Куйбышев. О животноводстве»<sup>11</sup>. Это может быть и просто пренебрежительная грубость по поводу уже го-



товящейся расправы с правой оппозицией, как в следующей цитате из выступления Сталина на том же заседании: «Звонит телефон. Оказывается, Бухарин: “Хочу с тобой по душам поговорить”. О чем с тобой по душам говорить? Ты будешь психологию терроризма разводить. Пошел ты к...»<sup>12</sup> Теперь от новоявленных оппозиционеров требуется не просто поддержка линии партии, а активное участие в скандалах против самих себя. На том же заседании Сталин говорит Рыкову: «Двурушничество Рютина доказано, доказано, что он был связан с правыми уклонистами, ты лидер правых уклонистов считался и до сих пор считаешься. Возмутительно себя человек вел, исключили его из партии, но хоть бы единым словом т. Рыков отозвался на это. Рыков. Я голосовал за исключение. Сталин. Ну, что голосовал»<sup>13</sup>.

Постепенно, однако, роль таких прямых скандалов в жизни партии уменьшается, и к 1937 году они полностью перестают быть публичными. Жертвы больше в скандалах не участвуют, и скандалы превращаются в массовые радения с публичными бичеваниями невидимых врагов и самобичевания. Наиболее актуальными становятся массовые сессии Сталина по поучению и распеканию, организованные по типу скандала-распекания у Достоевского, когда каждый из участников знает свою роль в этой своеобразной игре, где поучение и наказание заранее запланированы, но, конечно, степень наказания может варьироваться. В целом тон публичных выступлений Сталина все более и более отдаляется от тона скандала, приобретая, скорее, характер тона распекающего или журящего, нередко с издевательским оттенком. Одновременно тон скандала сохраняется и даже усиливается в тех случаях, когда происходят более камерные встречи, см., например, выступление Сталина перед киноработниками по поводу фильма по сценарию А.Авдеенко «Закон жизни» или ремарки Сталина на заседании Оргбюро ЦК ВКП(б) по вопросу о журналах «Звезда» и «Ленинград». Обращает на себя внимание тот факт, что если скандалы 1920-х – начала 1930-х гг. провоцировались ощущением слабости Сталина по сравнению с возможностями оппозиции, то скандалы-распекания позднейшего периода всегда вроде бы производились с позиции собственной силы и авторитета, однако и в них всегда сохраняется память о старых партийных скандалах и мелькают имена Троцкого, Бухарина и др.

В заключение позволим себе предположить, что массовые убийства и террор сталинской эпохи в большой степени являются типологическим следованием сюжетной структуре скандала Достоевского, разрешение которого, как уже указывалось выше, всегда убийство или смерть. Одна-

ко возможно, что и самого Сталина в результате погубила та же сюжетная схема: так же, как в случае Федора Павловича, его постоянные скандалы-провокации спровоцировали его убийство, так и подготовленный самим Сталиным последний большой скандал – фабрикование новой «оппозиции» Молотов – Микоян – Ворошилов – Берия вкупе с организованными массовыми общественными процессами – ускорил смерть (или все-таки убийство?) диктатора одной шестой части земного шара.

### *Примечания*

- 1 Достоевский Ф.М. Собр. соч. В десяти тт. М.: ГИХЛ, 1957. Т. 6. С. 135.
- 2 Там же. Т. 5. С. 35–37.
- 3 Там же. С. 38.
- 4 Там же. Т. 9. С. 97.
- 5 Стенограммы заседаний Политбюро ЦК РКП(б) – ВКП(б). В трех тт. М.: РОССПЭН, 2007. Т. 2 (1926–1927). С. 561.
- 6 Там же.
- 7 Там же.
- 8 Там же. С. 586.
- 9 Там же. С. 594.
- 10 Там же. С. 593.
- 11 Там же. С. 155.
- 12 Там же. С. 316.
- 13 Там же. С. 322.

## Об источниках и составных частях скандала у Ф. М. Достоевского: «Дядюшкин сон» и др.

Художественный мир Достоевского изобилует всякого рода скандалами. Поскольку это самоочевидность, скандалы почти не становились предметом специального, монографического исследовательского интереса. Между тем с самого начала полномасштабного изучения творчества Достоевского был выдвинут ряд основополагающих толкований того, в каком смысловом ракурсе скандалы эти возможно рассматривать. Вяч. Иванов, в рамках своей концепции романа Достоевского как *романа-трагедии*, напишет о сквозной катастрофичности произведений писателя, которая ведет их героев и читателей к переживанию «катартического облегчения и укрепления». И в подобном конвульсивном движении скандалы – это *карикатуры катастрофы*, предвосхищающие *истинно-катастрофическое* в тот период, когда оно «...еще не созрело и наступить не может...»<sup>1</sup> Для Л. П. Гроссмана скандалы – элемент авантюрно-криминальной сюжетной техники, к которой в своих целях (борясь за читателя и т. д.) прибегает Достоевский<sup>2</sup>. А М. М. Бахтин, сочувственно сославшись на наблюдения ученого (но не приняв объяснений им функций этой техники), свяжет сцены скандалов у Достоевского с карнавално-мениппейной жанровой традицией, использование которой позволяет «разоблачить» героев до их *чистой человечности* и создать «открытую структуру большого диалога»<sup>3</sup>. При этом Бахтин даже словоупотреблением отождествляет скандал и катастрофу и решительно оспаривает приложимость к Достоевскому идеи трагического катарсиса, говоря об *очищающем смысле* амбивалентного смеха (а в материалах к переработке книги о Достоевском можно найти особую запись о том, что катастрофа у него не дает разрешения сталкивающимся точкам зрения, а «...раскрывает их неразрешимость в земных условиях, она сметает их все, не разрешив»<sup>4</sup>).

В этой контрверзе подходов неучтенным, однако, остается вопрос о том, что и почему квалифицируется в текстах самого Достоевского в качестве «скандального» и «катастрофического». И к этой «терминологической» стороне дела – конечно, предварительно (учитывая обширность и сложность предмета) – мы и обратимся, сосредоточившись преимущественно на выявлении структуры и форм существования того, что у Достоевского обозначается как скандал. Прежде всего – о показателях количественных. «Катастрофические» маркировки встречаются у Достоевского чуть менее ста раз, а «скандальные» – вдвое чаще, и если бы первые служили сигналами трагического, а вторые – «серьезно-смехового», то можно было бы утверждать, что творчество писателя «карнавализовано» в значительно большей мере, нежели «трагизировано». Но у Достоевского граница между скандальным и катастрофическим проходит в действительности иначе и гораздо более запутанным образом, что кратко можно пояснить несколькими примерами.

В «Братьях Карамазовых» скандал и катастрофа друг другу противопоставлены, в том числе и сюжетно. Скандалом в романе названа заключительная выходка Федора Павловича в монастыре (и соответствующее заглавие получит особый раздел второй книги первой части). А катастрофой – убийство того же героя, из *шута* превращающегося в жертву, что отдаленно соотносится с двухшаговой моделью Вяч. Иванова (скандал как репетиция катастрофы). Однако это катастрофическое событие – и здесь нужно согласиться с Бахтиным – ничего не разрешает (скорее напротив), равно как и не вызывает никакого катарсического эффекта. Иной вариант ситуации – в «Бесах». Центральный скандал романа – злосчастный праздник, а выступление последнего из запланированных чтецов – профессора-*маньяка* – дважды характеризуется как катастрофа. Уже обличье профессора сразу убеждает хроникера, что герой с эстрады *без катастрофы не выйдет*, само же выступление живописуется так: «...вдруг окончательная катастрофа как бомба разразилась над собранием и треснула среди его...» [10; 374]<sup>5</sup>. Катастрофа – притом *окончательная* – должна была бы скандал увенчивать, но после нее случится еще очень многое, и каламбурно последует целая глава – «Окончание праздника». А потом будет и другая – зловещая – *развязка* устроенного приспешниками Петра Степановича *систематического скандала*: пожар в Заречье, убийство Лебядкиных и Лизы. Но и эти события завершающей силы лишены (и *катастрофическими* именуются отчасти и в особом преломлении). Так что в общей перспективе романа перед нами – что-то вроде двойного вклинивания катастрофы в скан-

дал. (Симптоматично, что один из окказиональных синонимов, в окружении которых *скандал* появится в тексте, – как раз то слово, которое будет применено к страшным ночным событиям: в ожидании праздника никто не верил, что день этот «...пройдет без какого-нибудь колоссального приключения, без “развязки”, как выражались иные...» [10; 354]. Ночная катастрофа лексически оказывается метонимией скандала!)

И такое противоречие для Достоевского не аномалия: в «Подростке» мы и вовсе столкнемся с почти зеркальной версией – когда не катастрофа будет частью скандала, а наоборот. Четвертая глава третьей части романа открывается репликой: «Теперь приступаю к окончательной катастрофе, завершающей мои записки» [13; 322]. Но эта опять-таки *окончательная катастрофа* растянется на девять глав, наполненных всевозможными лихорадочно наслаивающимися друг на друга событиями, и во втором разделе одиннадцатой главы герой-рассказчик, точно спохватившись, вынужден будет заметить: «Наступили последние сутки моих записок, и я – на конце конца!» [13; 422]. И именно замыкающая этот *конец конца* сцена с выстрелом Версилова будет обозначена как скандал, который тут является даже не просто частью катастрофы, но финальной ее точкой. И обладает он – на этот раз вопреки Бахтину – отнюдь не карнавальная, а сугубо трагической природой. Приводя к разрядке накопившуюся энергию, скандал приносит «облегчение и укрепление» и Аркадию, и Версилу (возвращающемуся к матери героя-рассказчика, обретающему *слезный дар* умиления и детского простодушия), и Катерине Николевне (отказывающей Бьорингу).

Одним словом, катастрофа у Достоевского может быть отделена от скандала, может входить в его состав, а может включать его в себя. И такой ее «колеблющийся» сюжетный и смысловой объем заставляет предполагать в ней какое-то иное – не покрываемое теориями Вяч. Иванова и Бахтина – значение. В первом приближении его можно очертить так. Еще одна *окончательная катастрофа* упоминается в начале шестой части «Преступления и наказания». И хотя референция этого выражения не совсем отчетлива, относится оно, вероятнее всего, к признанию Раскольникова, к явке с повинной (рассказывая в черновом письме М. Н. Каткову о работе над романом, Достоевский следующим способом расчислит жизнь героя: «Почти месяц он проводит после того (совершения преступления. – А. Ф.) до окончательной катастрофы» [28-II; 137]). В отличие от двух других *окончательных катастроф*, одна из которых ничего не кончает, а другая чрезмерно затягивается, эта как будто бы завершает определенный этап действия, однако катастрофична она лишь

в криминально-психологическом плане, поскольку служит необходимым, но отнюдь не достаточным условием *обновления и перерождения* героя, начинающегося на каторге (вспомним в связи с этим известный бахтинский тезис об «условно-литературных» концовках большинства романов Достоевского). И этот третий случай в особенности позволяет понять, что атрибут «окончателности», столь регулярно сопровождающий катастрофы Достоевского, свидетельствует не о финальном их характере, а об «апогейном», поворотном. *Окончательная катастрофа* – катастрофа полная: в «Бесах» после нее скандал приобретет уже полностью бесконтрольное течение и выплеснется – в своем катастрофическом инобытии – далеко за стены дома; а в «Подростке» она разворачивается по кумулятивному, «патетическому» принципу, выливаясь в «очищающий» скандал. Более того, как представляется, подобная «окончателность» – это своего рода проекция вовне внутреннего существа катастрофы, которую и можно определить как эксцесс, «выход за», как событие в превосходной степени. Неудивительно, что в произведениях Достоевского не однажды мелькает весьма красноречивая «эвфемистическая» формула гибели – *катастрофа с Лебядкиной и катастрофа с Лизой* (в «Бесах») или *катастрофа с женой* (в «Кроткой»). Перефразировав Бахтина, можно сказать, что катастрофа у Достоевского – в ее крайнем, тенденциональном проявлении – «сметает» не столько точки зрения, сколько самих героев, осуществляет поворот от жизни к смерти (добавим в скобках, что латинское *excessus* – это и «выход» и «смерть»).

Такая чистая функциональность катастроф – этих узлов перераспределения сюжетной энергии – объясняет и их вариативную сочетаемость со скандалами, и их «нейтралитет» по отношению к антитезе трагического и карнавального. Катастрофизм – индикатор «перегрева» созданной Достоевским реальности; недаром Н. А. Бердяеву она рисовалась заполненной *огненными вихрями*<sup>6</sup>, а Р. Лахманн дала повод говорить о тотальной ее «истеризации»<sup>7</sup>. Но если катастрофы дают количественной срез подобного «истерического дискурса», то скандалы – срез качественный. Находясь в столь же неоднозначном отношении к трагедии и карнавалу, скандалы наделены единой внутренней драматургией и единой телеологией. Собственно, такие скандалы, которые получают в произведениях Достоевского развернутое сюжетное воплощение, – величина вполне обозримая. Помимо нам уже знакомых, в «Бесах» это те *невозможные дерзости*, которые учиняет Ставрогин, впервые появившись в родном городе после темных столичных походов, а в «Идио-

те» – исповедь Ипполита и разрыв Мышкина с Аглаей, но первый из них мы обнаруживаем в «Дядюшкином сне» (1859). И на этом скандале, учитывая его парадигматическую роль, мы и остановимся чуть детальнее.

★ ★ ★

Скандал в повести – это тот кульминационный эпизод, когда в доме Марьи Александровны Москалевой, все уже, казалось бы, сделавшую для того, чтобы выдать за князя свою Зину, неожиданно соберутся мордасовские дамы, извещенные оскорбленной Настасьей Петровной, а также кипящий от мстительной злобы Мозгляков, отвергнутый искатель руки и сердца Зины. В итоге будет целиком «укомплектована» необходимая для развязывания скандала субъектная диспозиция, включающая тех, кто его инициирует, публику и – жертв. По словам Бахтина, в повести перед нами – «...скандал-катастрофа с двойным развенчанием – Москалевой и князя». И затем ученый напишет о парной к этому «с м е х о в о м у развенчанию» сцене – «т р а г и ч е с к о г о с а м о р а з в е н ч а н и я и с м е р т и»<sup>8</sup> бедного учителя Васи, несостоявшегося жениха Зины. При такой интерпретации, однако, пропущенными оказываются некоторые ключевые для повести персонажно-сюжетные звенья. Начнем с того, что бахтинский перечень «развенчиваемых» лиц не совпадает с числом главных жертв скандала, среди которых наряду с князем и Марьей Александровной должна была бы фигурировать и Зина. И последующая история со смертью Васи – эта вторая серия скандала, еще одна порция того *позора и срама*, который выпадет на долю героини. То, что она отправится утешать умирающего, будет воспринято в городе «...с самую злобною и ожесточенною радостью, – как и обыкновенно встречаем мы все всякий необыкновенный **скандал**...» [2; 389]. Но еще трагичнее участь князя, о котором в позднейшем письме М. П. Федорову (1873) Достоевский, уничтожающе оценив перед этим свою повесть, выразится так: «...мало содержания, даже в фигуре князя, – единственной серьезной фигуре во всей повести» [29-I; 303].

И действительно, если сначала князь развенчивается в качестве типично карнавального персонажа – *дурака и несчастного идиота* (как его аттестует Москалева), *идиота старикашки* (как вслед за ней назовет его и рассказчик), то затем герой умрет совершенно «всерьез». Карнавал обернется настоящим ритуальным жертвоприношением (можно сказать, вернется к своему архаическому истоку). В отличие от Марьи Александровны и ее дочери, в результате скандала окончательно потерявших

репутацию и ославленных – не без некоторого основания – *убийцами*, герой лишится жизни, но тем самым – и обретет ту подлинную субъектность<sup>9</sup>, которой он как карнавальная персона не обладал. (Отсюда ведет к князю Мышкину не только дальняя смысловая линия, но и более близкая – к одному из верных Юлии Михайловне распорядителей праздника в «Бесах», заезжему князьку, который, при всем его «унаследованном» от героя-прототипа сходстве с *деревянной куклой* и с *восковой фигурой на пружинах*, оказался в стане тех немногих, кто пытался скандалу противостать.)

Двойная смерть – князя и *учителишки* – задает повествовательную цезуру, отделяющую даже графически – чертой – главную часть *летописи* от своеобразного послесловия. Сообщив под занавес этой части об исчезновении из Мордасова семейства Москалевых, рассказчик через три года дополнит свою рукопись новым известием, поданным как бы сквозь призму взгляда Мозглякова. Очутившись с экспедицией в одном из *отдаленнейших краев* Российской империи, герой с изумлением встретит там на балу Зину, вышедшую замуж за генерал-губернатора – *старого воина, израненного в сражениях*, надменную и в бриллиантах, которая – несмотря на все старания Мозглякова – так его и не пожелает заметить, и Марию Александровну, разряженную и в окружении важных особ. Исследователи уже отметили явную параллель между сюжетом Мозглякова и Зины и сюжетом пушкинских Онегина и Татьяны<sup>10</sup> (не исключено, кстати, что и имя героини Достоевского навеяно пушкинской Зинаидой Вольской). Только параллель эта предельно шаржированная, и возможно, что именно поэтому Достоевский впоследствии столь резко выскажется о своей повести<sup>11</sup>. Зина преисполнена гордости, и потому танцует на балах лишь с генералами, а Мозгляков низведен до гоголевского поручика Пирогова: уязвленный невниманием героини, он вернется на квартиру *как будто кем-то прибитый*, долго не сможет уснуть и пр., а на следующий день, отправившись с горя в командировку, по дороге *замечается, преспокойно* погрузится в сон и пробудится свежим и с *совершенно другими мыслями*. Но еще контрастнее другое различие. Превращение Татьяны в *неприступную богиню* высшего столичного света совершается неожиданно и для читателя, и для заглавного героя, почти сверхъестественно<sup>12</sup>, и одним из косвенных условий этого превращения также служит смерть – убийство Ленского. Однако если у Пушкина героиню можно обвинить лишь в том, что она не разгадала вовремя грозного предупреждения своего сна, то у Достоевского метаморфоза Зины напрямую обусловлена смертью двух ее женихов (причем в случае



с князем всё и на самом деле обставлено как заклание жертвы), и часть вины при этом падает на героиню. Знаменательно, что «воскреснет» Зина в своем новом облике в некоем невесте где расположенном безымянном крае *нашего безбрежного отечества*, в каком-нибудь сибирском далеке, чуть ли не в потустороннем мире<sup>13</sup>.

Но у преображения Зины есть и другое условие, и оно возвращает нас к вопросу о функционировании скандала. Публика, привлеченная в дом Москалевой распущенными Настасьей Петровной слухами, – не просто зрители: «У всех на лицах было написано ожидание и какое-то дикое нетерпение. Некоторые из дам приехали с решительным намерением быть свидетельницами какого-нибудь необыкновенного скандала и очень бы расстроились, если бы пришлось разъехаться, не видя его» [2; 370]. В определенном смысле скандал и рождается из подобного сгущенного желания, и хроникер в «Бесах» облечет это в форму своего рода закона: «...всяк про себя... ожидал скандала; а если уж так его ожидали, то как мог он не осуществиться?» [10; 358]. Даже жертвы в силовом поле скандала утрачивают волю и начинают действовать под диктовку этого самопроизвольно реализующегося «по экспоненте» желания, еще больше ухудшая свое положение: Марья Александровна, по выражению рассказчика, *сама себе подгадила своей заносчивостью и поспешностью*; Зина, *сама не понимая*, что говорит, *чрезвычайно поторопилась* с признаниями; а князь, не попадая повторяя услышанное, довел сцену до завершения, до словесно-карнавального *растерзания* себя на части. Но под стать жертвам и инициаторы скандала: Мозгляков – вариант *слабого* человека – решится на свою *злейшую пакость* почти безотчетно, до последних минут не зная, что именно предпримет, а потом *как будто сам себя испугается* и столь же *исступленно, в затмении ума* пустьтис в саморазоблачения, точно для того, чтобы подлить этим масла в огонь. Неудивительно, что инициатор и жертва скандала могут совпадать у Достоевского в одном лице (случай Ипполита), да и Марья Александровна – будущая жертва – приступит к исполнению своего *смелого проекта*, будучи твердо уверенной: «...в высшем обществе почти никогда не обходится без скандалу, особенно в делах свадебных...» [2; 357].

Иными словами, скандал разыгрывается потому, что к нему по-своему готовы все его фигуранты. И созревает он задолго до того, как разразится «в лицах». В то самое время, когда Марья Александровна только взялась убеждать Зину выйти за князя (то есть до всякого посредничества Настасьи Петровны), «...по городу распространились странные слухи (о сватовстве героини. – А. Ф.). Где начались они – неизвестно, но ра-

зошлись они почти мгновенно <...> Слух разрастался и укоренялся с необыкновенным упорством» [2; 336]. И хотя рассказчик пишет подобную чудесную *проницательность* мордасовцев на особый характер провинциальной жизни, где все знают друг о друге всё, такова у Достоевского логика скандала вообще. Он представляет собой «материализацию» слухов – первых плодов жажды скандала – и слухами, в свою очередь, обрастает (напомним о том, как вводится «удваивающий» основной скандал эпизод с Васей: «...по всему городу вдруг распространился один странный и почти невероятный слух...» [2; 389]). Не зря *скандалы* и лексически соседствуют в текстах Достоевского со *слухами* и *анекдотами*, образуя словосочетания вроде *скандальных слухов* (в «Подростке») или *скандальных анекдотов* (в «Бесах»), и нередко сами обретают сугубо речевую семантику (в том же «Подростке» об отзвуках истории с выстрелом Версилова читаем: «Большого скандала... не произошло, а вышли одни слухи» [13; 448–449]). Но для того чтобы скандал достиг «критической массы» и из словесной – латентной – фазы перешел в событийную, необходимо собрать на одной сценической площадке тех, на ком фокусируется информационная энергия (жертв), и тех, кто служит ее проводниками (анонимную до этого момента публику), и готовят подобную площадку как раз инициаторы скандала.

Такое распределение ролей (при всем их возможном взаимоналожении) отличает скандал и от карнавального, и от театрального действ. Если первое из них предполагает наличие единого, не ведающего рампы «смеющегося тела», а второе требует разделения на зрительный зал и сцену (с режиссером за кулисами), то скандал – что-то среднее. Его участники «олицетворены» и функционально поляризованы (без этого скандал состояться не может), но в то же время замкнуты в одно информационно-энергетическое кольцо<sup>14</sup>. Соответственно, лишь разорвав такое кольцо, скандал и вызванные им слухи можно пресечь, и отъезд Москалевых в неизвестном направлении осуществляет это кардинально. С *любезностью благоволив* узнать на генерал-губернаторском балу Мозглякова – «агента» скандального пространства, Марья Александровна «об Мордасове не сказала ни слова, как будто его и не было на свете» [2; 398]. Словесное излучение скандала блокируется молчанием (но кроме того, впрочем, гасится – и в этом нельзя не расслышать иронического авторского предупреждения – распространением новой, благоприятной для Зины «легенды» – о том, что она была взята в жены *чрезвычайно богатой* девицей из *знатного дома* и пр.). Главное же, подобный разрыв окончательно освобождает бывшие мордасовские про-

исшествия от скандального налета, переводя их «задним числом» в трагический регистр.

\*\*\*

В «Дядюшкином сне» желание скандала – эта действующая первопричина, запускающая весь его механизм, – косвенно объясняется конкуренцией между мордасовскими дамами, притязающими на первенство в городе. Два года спустя Достоевский обратится к той же «скандальной» материи по совершенно другому поводу, но так, как если бы подспудно имел в виду свой недавний прозаический опыт. В 1860 году в «Отечественных записках» (№ 10) была опубликована статья «Литература скандалов» (приписываемая П. И. Вейнбергу), и эта заглавная формула, видимо, перекоцует в программную статью М. Н. Каткова «Несколько слов вместо “Современной летописи”», помещенную в «Русском вестнике» (1861, № 1). Достоевский откликнется на эту формулу дважды (а может быть, и трижды) – в фельетоне «Петербургские сновидения в стихах и прозе», в статье «“Свисток” и “Русский вестник”», а также в статье «Письмо Постороннего критика в редакцию нашего журнала...» (1861), числящейся по разряду *Dubia* (однако с большой долей вероятности принадлежащей – целиком или частично – Достоевскому). В статье «Отечественных записок» под *литературой скандалов* подразумевается такое не устраивающее автора направление в современной ему русской изящной словесности, когда писатели, вместо того чтобы заниматься *идеями и творческим созиданием*, выводят в своих сочинениях реальные лица, уподобляясь тем самым разносчикам *городских сплетен*. А в катковской статье в таком положении вещей и вовсе усматривается *признак бессилия и ничтожества* отечественной литературы.

В ответ на это Достоевский (вместе с безымянным Автором *письма* в редакцию), прибегая к обычной для него «эшелонированной» полемической тактике, **во-первых**, усомнится в том, можно ли считать такого рода литературную практику *скандальной*. Для Достоевского, напротив, это одно из проявлений *гласности* – приобретения русской общественной жизни последних лет: «Если... лицо не оклеветано, если оно действительно виновато, отвратительно или смешно, то оно подвержено общему суду или насмешке...» [27; 143]. Различая *скандал* и *гласность*, Достоевский различает ложное и истинное представление *лица*, и подобный жест явно симметричен тому, что в «мордасовской» повести (а затем и в других произведениях) скандал изображается как эпицентр разгула анонимной стихии слухов, получающих персональное воплощение. **Во-вторых**, Достоевский (в статье о «Русском вестнике») не захо-

чет выносить суд и самому *скандалу* и укажет на три его источника, имеющих разную природу и оцениваемых неодинаково.

С одной стороны, – и это как будто уступка Каткову – Достоевский напишет, что литературные скандалы действительно *отчасти* происходят от *бессилия и ничтожества*. Однако такая уступка загодя подрывается двойным смысловым маневром: Достоевский как бы перенацелит катковские упреки с литературы на жизнь и страницей раньше выставит первую в качестве единственной «воспитующей», «оформляющей» человека силы в ту эпоху, когда утрачены все ориентиры и *почва под ногами*. С другой стороны, Достоевский заметит, что *огромная* часть скандалов – и тут уже очевидная шпилька в адрес оппонентов – возникает за счет игры *самолюбия* всякого рода *тузов и столпов* словесности, каждый из которых «...считает себя исходным пунктом, спасением, всеобщей надеждой. Каждый лезет в триумфаторы» [19; 111]. Портрет, весьма напоминающий картину того мелочного соперничества и зависти, которые запечатлены в «Дядюшкином сне» и служат в повести питательной средой слухов и скандалов. Но всего любопытнее третий источник, который позволяет скандалы почти реабилитировать. Отталкиваясь опять-таки от своего понимания эпохи как времени всеобщей шаткости и потерянности, Достоевский превратит этот ущерб в достоинство – в манифестацию внутренней полноты, в обещание нового: «Младая кровь играет. Беспокойство, потребности жизни, потребности чего-то... – вот и скандальчики. Оно хоть и скверно, но все-таки это не признаки какого-нибудь бессилия и ничтожества» [Там же]<sup>15</sup>. Достоевский здесь чрезвычайно созвучен А. А. Григорьеву, который в письмах Е. Н. Эдельсону (1857) не раз ссылается на мысль Шеллинга о том, что *явление нового Бога* первоначально выражается в *неистовствах и вакханалиях*, и этим оправдывает *кабацкое* в своей жизни<sup>16</sup>. И такая переоценка ценностей дает неожиданную «историософскую» подсветку сюжетно-композиционной логике «Дядюшкиного сна», в котором, как впоследствии и в «Подростке», скандал разрешается – так или иначе – позитивно хотя бы для некоторых его главных участников, и прежде всего – для героев молодых, выбирающих, ищущих себя, для Зины и для Аркадия.

В целом, однако, такое откровенное «обеление» скандала будет для Достоевского нетипичным. Хроникер в «Бесах» перед началом праздника обмолвится о том, что «...непомерно веселит русского человека всякая общественная скандальная суматоха» [10; 354]. А в «Дневнике писателя за 1876 год», подхватывая (не без некоторых оговорок) рассуждения одного корреспондента о повышенной скандализирован-

ности тогдашнего русского общества, Достоевский признается: «...чуть только я попадал в большое праздничное собрание русских людей, тотчас всегда мне начинало казаться, что это они только так, а вдруг возьмут, встанут и сделают дебош...» [22; 10]. И хотя затем писатель устыдит себя за эту мысль, объявит ее не выдерживающей критики и дальнейший текст построит в иронически балансирующей на грани хвалы и хулы тональности, пафос главки в том, что обуздать подобное *дикарство* и *варварство* способно оно само, поскольку, испытывая неизъяснимое преклонение перед цивилизованными формами европейской жизни, скорее предпочтет тешиться ее *миражами*, чем терпеть такие против нее выпады. Как и в статьях 1861 года, скандалы оказываются выражением *зыбучего времени*, порождающего в человеке неуверенность в себе и провоцирующего на такое разрешенное самому себе *бесчестье* (эту формулу *право на бесчестье* писатель использует не раз, в том числе и в эпилоге «Подростка», хотя впервые вложит в уста сомнительному Кармазинову). Только теперь Достоевский склонен к историко-политической диагностике примешивать этнографическую, расширяя горизонт своего анализа с нескольких десятилетий на все послепетровское время, и полагаться не на литературу, а пусть даже на силу общественного *лицемерия*. Впрочем, Достоевский не зря, начав со *скандалов*, незаметно перейдет к *дебошам*, которые в его произведениях достаточно редки и функционируют в привычном «словарном» режиме, обозначая буянства, пьяные эксцессы и прочие им подобные «индивидуально-спонтанные» акции. До полновесных скандалов как сложных, хорошо подготовленных многофигурных и многофазовых представлений они никак не «дотягивают» и потому урегулированы могут быть сравнительно легко. И такое понижение «планки» тоже весьма показательно!

О. Э. Мандельштам в «Египетской марке», едва ли не с нарочитой – генерализующей – неточностью напишет (вспомнив затем эпизод с чтением Ипполитом своей рукописи): «Скандалом называется бес, открытый русской прозой или самой русской жизнью в сороковых, что ли, годах. Это не катастрофа, но обезьяна ее, подлое превращение, когда на плечах у человека вырастает собачья голова»<sup>17</sup>. В этом пассаже нетрудно уловить отражение идеи Вяч. Иванова о соотношении катастрофы и скандала, однако Мандельштам лишит ее диахронического измерения и максимально заострит в скандале элемент пародийности. Люди с собачьими головами – это, конечно, реализация связанных с собакой отрицательных коннотаций (ср., к примеру, такие глагольные производные,

как *собачить* – «дурить», «пакостить», «портить» и др., или *собачиться* – «ломать», «браниться», «ругаться» и др. (в толковании В. И. Даля), но это еще и превращение в языческих *бесов*, повелителей мертвецов (как известно, Анубис – египетский бог загробного царства – мог изображаться в облике человека с шакальей или собачьей головой), и Мандельштам не случайно открыто обыгрывает здесь знаменитое средневековое определение дьявола как *обезьяны Бога*. Метаморфоза, разительно отличающаяся от той, которую испытывает в «Дядюшкином сне» Зина, однако по-своему актуализирующая как раз навеваемые судьбой героини «потусторонние» ассоциации. Но прямая параллель к мандельштамовскому образу – «Бесы», в которых программа младшего Верховенского в том, в частности, и заключалась, чтобы повсюду методически *зародить цинизм и скандалы*, обратить их в орудие террора и окончательно обрушить, демонизировав, и без того пребывающее в состоянии *вечной ломки* русское общество. На таком фоне дебоши, о которых иронически размышляет Достоевский в «Дневнике писателя», выглядят вполне безобидными (если не привлекательными). Буйствуя под влиянием бродящей в нем *земляной карамазовской силы*, человек может на время потерять свой образ, но бесовская голова у него при этом все же не вырастает.

## Примечания

1 Иванов Вяч. И. Лик и личины России. М., 1995. С. 278.

2 См.: Гроссман Л. П. Поэтика Достоевского. М., 1925.

3 Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 207. Ср.: Осовский О. Е. Скандал как сюжетобразующая категория у Достоевского: интерпретация М. М. Бахтина // Филологические исследования – 2002. Саранск, 2003. С. 161–171. Там же см. заметку Е. Н. Шарановой о функции скандала в рассказах Достоевского 1860-х годов.

4 Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. М., 1997. Т. 5. С. 357.

5 Здесь и далее тексты Достоевского цитируются с указанием тома и страниц по: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972–1990.

6 См.: Бердяев Н. А. Миросозерцание Достоевского. Прага, 1923.

7 См.: Лахманн Р. «Истерический дискурс» Достоевского // Русская литература и медицина: Тело, предписания, социальные практики. М., 2006. С. 148–169.

8 Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского... С. 188–189.

9 См. глубокую мысль Ж. Батая о жертвоприношении как отрицании объектности: Батая Ж. Проклятая доля. М., 2003.

10 Ср.: *Фортунатов Н. М.* Об одной пушкинской аллюзии в повести Ф. М. Достоевского «Дядюшкин сон». Текст и претекст // *Болдинские чтения*. Н. Новгород, 2005. С. 186–194.

11 О двойственном отношении Достоевского к Пушкину как к пародируемому Богу, источнику «миметического желания» (Р. Жирар) см.: *Фаустов А. А.* Пушкинское присутствие в «Униженных и оскорбленных» Ф. М. Достоевского // *Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы*. Новосибирск, 2004. Вып. 6. С. 104–113; *Фаустов А. А.* Диалог с Пушкиным в «Вечном муже» Достоевского (в печ.).

12 Ср. сближение судьбы Татьяны с судьбой пушкинской Русалки, становящейся на дне реки, в ином мире холодной и могучей русалочьей царицей: *Ильин В. Н.* Аполлон и Дионис в творчестве Пушкина // *Пушкин в русской философской критике*. М., 1990. С. 314–315; *Фаустов А. А.* Авторское поведение Пушкина. Воронеж, 2000. С. 261–262.

13 См. о «смертельном» ореоле Сибири и ее роли в сюжете преображения-воскресения героя: *Лотман Ю. М.* Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // *Лотман Ю. М.* В школе поэтического слова. М., 1988. С. 338–341. Так вот, Зина возрождается не благодаря «Сибири», а в ней!

14 В этом смысле скандал до некоторой степени похож на ту разновидность массы, которую Э. Канетти назвал «массой как кольцом» и выразительно описал на примере людей, собравшихся на арене: им «...обещано возбуждение, но с одним решающим условием: масса должна разрядиться вовнутрь <...> Образованное ею кольцо замкнуто <...> Круг захваченных зрелищем лиц... удивительно гомогенен. Он окружает и заключает в себя все, разыгрывающееся внизу. Он притягивает, не давая никому уйти» (*Канетти Э.* Масса и власть. М., 1997. С. 33–34).

15 Ср. интерпретацию скандала у Достоевского как первоначального обнаружения пафоса личности в статье, на которую ссылался и Бахтин: *Аскольдов С. А.* Религиозно-этическое значение Достоевского // *Достоевский Ф. М.* Статьи и материалы. Пг., 1922. Сб. 1. С. 5.

16 *Григорьев А. А.* Материалы для биографии. Пг., 1917. С. 183–184, 197.

17 *Мандельштам О. Э.* Соч. В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 76.

Владимир Кантор

Москва

## Скандал как *ultima ratio* героев Достоевского

Герои в античных трагедиях *ссорились*, ссора Ахилла и Агамемнона – зачин гомеровского трагедийного эпоса, обида Ахилла оборачивалась великим *гневом* («Гнев, о богиня, воспой Ахиллеса»), *скандалили* слуги и плебс в комедиях Аристофана и Плавта. Трудно вообразить истерику Эдипа. Трагические герои, владыки мира не замечали скандалящих и жалующихся плебеев, разве чтобы побить Терсита с одобрения Гомера. Примерно то же самое видим у Шекспира: скандалят, склочничают слуги, персонажи второго плана, трагедийные герои – серьезные. И вдруг является величайший художник, у которого скандалы и предвестие трагедии, и форма, в которой эти трагедии живут. Скандалы становятся содержанием трагического искусства.

Как и почему это происходит? Разумеется, одна из причин – миновать ее нельзя – это демократизация общества, подъем третьего сословия, маячит на горизонте уже четвертое. И тут скандал находит себе почву, где и раньше находил. Но возникает, как я говорил, трагический оттенок. Однако происходит это не на Западе, хотя слово перешло в русский язык из французского. В западном искусстве, скажем, у Мольера («Мещанин во дворянстве» или «Тартюф») скандальные персонажи – предмет насмешки, беззлобной или злобной, их мелкие скандальчики забавны. Иное происходит в русской литературе. Вроде бы она тему маленького человека почерпнула в западноевропейском искусстве, – это тема дна (Хогарт, Диккенс), непонятой души одинокого мечтателя (Руссо), страдания мещаночек Гретхен или Луизы Миллер (Гете и Шиллер), переходящие в трагедию. Но поразительно – там отсутствуют скандалы, раздирающие душу человека, даже в мещанской драме «Коварство и любовь».



С легкой руки Герцена мы привычно ругаем мещанство, Герцену оно казалось концом европейского света: «Да, любезный друг, пора прийти к покойному и смиренному сознанию, что *мещанство* окончательная форма западной цивилизации, ее совершеннолетие – *état adulte*; им замыкается длинный ряд его сновидений, оканчивается эпопея роста, роман юности – все, вносившее столько поэзии и бед в жизнь народов. После всех мечтаний и стремлений... оно представляет людям скромный покой, менее тревожную жизнь и посильное довольство, не запертое ни для кого, хотя и недостаточное для большинства»<sup>1</sup>. Но не меньше его пугало и мещанство отечественное. Возмущение радикала, что кто-то может предпочесть свою частную, сытую и удобную жизнь «безумным» идеям, очевидно. С легкой руки Герцена (это тоже его влияние) понятие мещанства становится ругательным в устах радикалов вплоть до советских времен.

Стоит вспомнить реальное (социокультурное) значение этого слова *мещанство* (от польск. *mieszczanin* – горожанин) – сословие в Великом княжестве Литовском, Речи Посполитой и Российском государстве до 1917 г. В России, почти не знавшей городов в европейском смысле слова, мещанство как сословие укреплялось долго и с трудом. Быть мещанином означало для бедных слоев обрести статус хотя бы небольшой социальной независимости, которая дала бы возможность прокормить семью, отправить детей учиться и чувствовать себя самодостаточным. Такова была позиция русских разночинцев, воспевавших этот строй и стиль жизни, достаточно напомнить роман Помяловского «Мещанское счастье». Но и еще раньше об этом сказал Пушкин, искавший внутри самодержавного государства уголок частной независимости.

Вот фраза из его прозаического отрывка «Гости съезжались на дачу»: «Древнее русское дворянство <...> упало в неизвестность и составило род третьего состояния»<sup>2</sup>. Казалось бы, шаг немислимый – от родовитых и знатных в истории семей до третьего сословия, которое на Руси именовалось еще и «мещанством». Но шаг этот сделан был историей, и Пушкин осознал его всей своей судьбой.

Не офицер я, не асессор,  
Я по кресту не дворянин,  
Не академик, не профессор;  
Я просто русский мещанин.

(«Моя родословная»)

Общавшийся с царями, осознававший себя и свой род неотъемлемой частью русской истории, поэт назвал себя «русским мещанином». Это из

стихотворения «Моя родословная», где гордо обозначено при этом историческое значение рода Пушкиных: «Мой предок Рача мышцей бранной / Святому Невскому служил» («Моя родословная»). Но там же сказано и о «нижегородском мещанине» Минине, послужившем орудием спасения России. И там же является негритянский предок Пушкина – «царю наперсник, а не раб». Возникло это стихотворение после ксенофобской выходки Булгарина, назвавшего мать Пушкина «мулаткой». Но оно стало чем-то большим, нежели доказательством своей и своих предков исторической значительности. Он вдруг соглашается с пасквилянтом, окрестившим поэта «мещанином во дворянстве» (мольеровский образ). И не менее гордо, чем о своем шестисотлетнем дворянстве, громогласно заявляет: «Я сам большой: я мещанин»<sup>3</sup>. Ибо к этому слою относилось большинство любимых им французских просветителей.

Надо сказать, что герценовский приговор мещанству в общественном сознании почти отменил пушкинскую и разночинскую позицию. Правда, когда у нас говорят о героях Зощенко как о мещанах, повторяя советскую трактовку, забывают, что жизнь коммунальных квартир, описанных Зощенко, – это жизнь люмпенов, но отнюдь не мещан. Маленькие зачатки «я» в мещанстве пытались выкорчевать, заменив громким «Мы!» строителей нового общества. Статьи о мещанстве классика соцреализма М. Горького, сумасшедшая война с фикусами и канарейками – все это была борьба с символикой, уничтожив которую, хотели отменить частную жизнь советского человека. Смешно сказать, но идеологом мещанства назывался не только Зощенко, а трагический Достоевский, многие герои которого и впрямь из прослойки мещанской. Но отметим, быть может, самое здесь существенное: русское мещанство, описанное Достоевским, в отличие от западного – чрезвычайно бедно, бедность ставит его в *пограничную ситуацию*. «Проклятые вопросы», как мы знаем, задавались миру, судьбе, Богу русской интеллигенцией, которая была в центре произведений Достоевского (Ф. Степун писал, что «Достоевский, так беспощадно описавший интеллигенцию в “Бесах”, все же интеллигент. <...> Причина в том, что в жизни и творчестве Достоевского чувствуется страстная заинтересованность в вопросах социальной жизни»<sup>4</sup>). Но интеллигенция Достоевского (особенно поначалу: герой «Записок из подполья», Раскольников) живет в маленьких мещанских квартирках, где жили Девушкин и Голядкин, она тоже думает о копейках, и Раскольников очень понимает Мармеладова. По социальному статусу их порой трудно различить.

Маленькие люди – Башмачкин из «Шинели» и Евгений из «Медного всадника» – герои трагические, но никакого элемента скандала, если не

считать полубессвязной речи Евгения перед Памятником, там нет. Они не умеют, да почти и не пытаются отстаивать свою личность. Поначалу нечто похожее мы видим у Достоевского в «Бедных людях». Макар Девушкин не способен сопротивляться. Он ищет только сочувствия – у Вареньки, у читателя. Ситуация ломается в «Двойнике», когда Голядкин-старший вдруг понимает, как его опустил Голядкин-младший, а он против него бессилен, ибо двойник уже в фаворе у начальства. Впрочем, существенно отметить, что и сам Голядкин-старший несет в себе скрытые нечистые желания, которые реализует его двойник. Но в себя не верит. Скажем, самый бедный из героев Диккенса, страдающий Оливер Твист и другие, не говорю уж о героях Смоллетта, верят в свое будущее возвышение, как бы предчувствуют его. Чувство собственного достоинства – основа западного мировидения, почти каждый западный человек уверен, что он может добиться того, что добился нынешний власть имеющий. Герцен по этому поводу иронизирует: «Были трудные вопросы, были любимые мечты – все улеглось. На что вопрос о пролетариате – и тот утих. Голодные сделались ревностными поклонниками чужой собственности, в надежде приобрести свою, сделались тихими лаццарони индустрии, у которых ропот и негодование сломлены вместе со всеми остальными способностями...»<sup>5</sup> Такого социального опыта у русской разночинской бедноты не было, состояние только становилось.

Эту неуверенность в себе и жизни очень чувствовал и показывал у своих героев Достоевский. Что может его герой противопоставить давлению сильных мира сего? Уже в «Униженных и оскорбленных» это ясно: только истерику, только скандал. Как пишет современный исследователь: «Патернализм по определению провоцирует инфантилизм и истероидность»<sup>6</sup>. Великосветские скандалы из желтых хроник – это скандалы равных, они обидны, может быть, для кого-то, но по сути комичны, это то, что сегодня стало рекламой в культурном бизнесе. Скандал у Достоевского возникает на конфликте вышестоящего (*генерала* или *князя*) и маленького человека, городского обывателя, мещанина. Бедный чиновник, по сути дела мещанин, в истерике от внимания начальника («Скверный анекдот»), даже от доброжелательного внимания либерального начальника, которое оказывается ничем не лучше распекаания старорежимного Держиморды. Но здесь впервые Достоевский фиксирует исторической важности момент: трагедия из высших слоев спустилась в слой мещанский. Сюжет рассказа прост: подвыпив с другими генералами, действительный статский советник Иван Ильич Пралинский (заметим это конфетное *пралине*) не нашел своего кучера, решил де-

мократически пройтись пешком и случайно забрел на улицу, где играл свадьбу его подчиненный мелкий чиновник Пселдонимов (имени у него нет пока). Генерал решил осчастливить подчиненного, явился на свадьбу, всех смутил, еще больше напился, и, по бедности, хозяева уступили ему брачную постель, которую он же и обгадил. Новобрачных положили на стулья, которые рухнули в самом начале их семейного сожительства, так что молодые очутились на полу. Невеста, злобно визжа, убежала, а жизнь Пселдонимова на этом кончилась: «Ему было не до утешений. Он добрался до дивана и сел в угрюмейшем раздумье, так как был босой и в неоходимейшем белье. Мысли перекрещивались и путались в его голове. Порой, как бы машинально, он оглядывал кругом эту комнату, где еще так недавно бесились танцующие и где еще ходил по воздуху папиросный дым. Окурки папирос и конфетные бумажки всё еще валялись на залитом и изгаженном полу. Развалина брачного ложа и опрокинутые стулья свидетельствовали о бренности самых лучших и вернейших земных надежд и мечтаний»<sup>7</sup>. Разразившийся скандал никак не отразился на судьбе генерала, но чиновника, чтоб он не смущал его своим видом, генерал из своего учреждения удалил. Пселдонимов имени так и не приобрел. Налицо и инфантилизм (ибо никто не посмел одернуть распоясавшегося генерала), и скандальная истерика всех нижестоящих, не смевших перечить начальнику и срывавших свою униженность друг на друге.

Но окончательное открытие состоялось в романе, не оцененном современниками, хотя многие великие идеи Достоевского там уже намечены, намечена и тема скандального героя – речь о «Селе Степанчикове». Кажется, уже понятно, что скандалист вырастает из униженности, скандалом он отвоевывает свое Я, ранее забитое и униженное. Таким здесь стал Фома Опискин. «Представьте же себе человечка, самого ничтожного, самого малодушного, выкидыша из общества, никому не нужного, совершенно бесполезного, совершенно гаденького, но необъятно самолюбивого и вдобавок не одаренного решительно ничем, чем бы мог он хоть сколько-нибудь оправдать свое болезненно раздраженное самолюбие. Предупреждаю заранее: Фома Фомич есть олицетворение самолюбия самого безграничного, но вместе с тем самолюбия особенного, именно: случающегося при самом полном ничтожестве, и, как обыкновенно бывает в таком случае, самолюбия оскорбленного, подавленного тяжкими прежними неудачами, загноившегося давно-давно и с тех пор выдавливающего из себя зависть и яд при каждой встрече, при каждой чужой удаче. Нечего и говорить, что всё это приправлено самою безобразною обидчивостью, самою сумасшедшею мнительностью» (3, 11).

И разумеется, эта ущемленность несостоявшегося гения, униженность перед миром, а главное, *в своих глазах* выливается в скандальность. А человек богаче, чем кажется. Он назвал героя – *Опискиным*, фамилия, близкая фамилии Пселдонимов, Опискин – некая даже не человеческая, а канцелярская случайность. Т.е. писатель указал случайность данного человеческого существа, которое требует себе главного места. Человек лезет вперед, не имея на это права. Он литератор, как почти все герои Достоевского, но делающий себе из литературы пьедестал. Он литератор, как Гоголь, как Толстой, как Ленин. Как антихрист Соловьева. И встав на пьедестал, он управляет другими – посредством истерики. В мировой культуре вспомнить гениального мещанина и литератора Жан-Жака Руссо, перессорившегося с друзьями-энциклопедистами, но идеи которого послужили основой якобинской революции, когда скандалы и ссоры вели на гильотину вчерашних друзей. Здесь опробывался новый тип мировой трагедии.

Вот характерный пример устраиваемого Фомой скандала:

«– На кого похожи вы были до меня? А теперь я заронил в вас искру того небесного огня, который горит теперь в душе вашей. Заронил ли я в вас искру небесного огня или нет? Отвечайте: заронил я в вас искру или нет?»

Фома Фомич, по правде, и сам не знал, зачем сделал такой вопрос. Но молчание и смущение дяди тотчас же его раззадорили. Он, прежде терпеливый и забитый, теперь вспыхивал как порох при каждом малейшем противоречии. Молчание дяди показалось ему обидным, и он уже теперь настаивал на ответе. <...>

– Ей-богу, не знаю, Фома, – отвечает наконец дядя с отчаянием во взорах, – должно быть, что-нибудь есть в этом роде... Право, ты уж лучше не спрашивай, а то я соврну что-нибудь...

– Хорошо! Так, по-вашему, я так ничтожен, что даже не стою ответа, – вы это хотели сказать? Ну, пусть будет так; пусть я буду ничто» (3, 16–17).

Думаю, что прав В. Владимирцев, писавший о важности темы скандала у Достоевского: «Типичное (семиотически вычленяемое) положение в романах, повестях и рассказах Достоевского – скандал (от греческого: “западня”, “ловушка”; “соблазн, досада”), ссора, полемическая распря, разговорно-беседное противостояние, психологическое столкновение, идейная конфронтация. Это неотъемлемое свойство “скверного анекдотизма” в сочинениях писателя является универсальным художественным

приемом: “ловушкой”, которая призвана “ловить” и “соблазнять” героев, вынуждая их к полному самораскрытию через сказанное в “досаде” слово. Скандалы и ссоры творят вовсе не записные скандалисты и не патологические склочники, но стесненные обстоятельствами жизни-“ловушки” люди: стихийно, вынужденно и разрушительно/созидательно. Нервная энергия скандалов, сшибки мнений и поступков питает художественный полифонизм Достоевского-поэта»<sup>8</sup>. Но дело, однако, тут не только в полифонизме, а в открытии нового материала трагического искусства.

Характерно определение, данное творчеству Достоевского в советском литературоведении первых послереволюционных лет: «Творчество Достоевского органически связано с классом, стоящим между буржуазией и пролетариатом, с мещанством или, точнее, с одной группой мещанства – той, которую он преимущественно изображал в своих романах, с “бедными людьми”, “униженными и оскорбленными”, с бедняками большого города, стоящими на грани, где начинается пролетариат. Это не класс, спаянный чувством классовой солидарности, а распыленная масса обособленных личностей, в одиночку страдающих, в одиночку борющихся с непосильными для них условиями жизни»<sup>9</sup>.

Социологический подход к творчеству Достоевского вполне возможен, о чем и написал Степун. Но и с этой позиции стоит взглянуть не на внешнее сходство российского мещанства с западноевропейским бюргерством, а на их сущностное различие. И оно уже ведет к бытийственным вопросам, требующим самого высокого внимания. Пойдем немного по этому – социологическому – пути, чтобы он вывел нас на основную проблематику писателя. Начну с того, что западное мещанство (*бюргерство*, чтобы быть точнее) Достоевский не любил, издевался над ним (совпадая здесь с Герценом). Это внятно из «Зимних заметок о летних впечатлениях», где издевательски изображены французские буржуа – «брибри» и «мабишь». А в «Игроке» описывается тип немецкого протестантского бюргерства, где накопительство со времен Лютера и Кальвина угодно Богу. Описывается, как юный бюргер тянет с женитьбой на своей Амальхен, поскольку не скопил достаточно денег, и сочетается с ней браком, когда Амальхен – «с иссохшей грудью и красным носом». Герой восклицает саркастически: «Ну-с, как же не величественное зрелище: столетний или двухсотлетний преемственный труд, терпение, честность, твердость, расчет, аист на крыше! <...> Не хочу я быть Гоппе и Комп. чрез пять поколений. Мне деньги нужны для меня самого» (5, 226).

Протестантскую этику мещанства Достоевский не принимает, поскольку ее не знала русская культура. Русская культура знала «единое

мгновение», в которое надо разом все решить. Этим «мгновением» пронизаны все тексты Достоевского, скандал – одна из его разновидностей. Сейчас – или никогда. Показательны слова Раскольникова, что ему буржуазные копейки не нужны, а нужен «сразу весь капитал» (6, 27).

Русские накопители типа Лужина из «Преступления и наказания», Гани Иволгина из «Идиота» или Ракитина из «Братьев Карамазовых» вызывают у него презрение. В этом смысле нельзя не согласиться с Ивановым-Разумником, что «отношение Достоевского к мещанству <...> резко отрицательно»<sup>10</sup>. Мещанство в западноевропейской традиции воспринимается как нечто устойчиво-косное. Это восприятие, как и многое другое, вполне некритически было воспринято русской мыслью и перенесено на русскую почву. И это характерно для страны, в которой не было пролетариата, но произошла «пролетарская» революция. Просто западноевропейские термины надевались как маски на русские явления. Напротив, чисто русским явлением многие (думаю, что справедливо) называют русскую интеллигенцию, где иностранное слово обрело русский смысл и в этом качестве кочует сейчас по миру.

Тут я хочу напомнить, что ненависть советского режима к мещанству удивительным образом корреспондировала с ненавистью к интеллигенции. Случайно ли это? Иванов-Разумник, посвятивший свой трактат поискам различий между мещанством и интеллигенцией, в предисловии ко второму изданию делает характерную оговорку: «Мещанство, как группа, не отделено от интеллигенции непреходимой китайской стеной, интеллигенция не есть группа абсолютно антимещанская. Элементы “мещанства” <...> есть всегда и в каждом из нас»<sup>11</sup>. Разница эта существует, но вместе с тем очевидно и родовое сходство, ибо интеллигенция, прежде всего радикальная, пуще всего пеклась о собственном достоинстве.

Скажем, «новые люди» Чернышевского отвоевывали себе пространство собственного достоинства. Так, Лопухов, столкнувшись на дороге с «неким осанистым», не пожелавшим вежливо разминуться с разночинцем и обругавшим его, «взял некоего в охапку и положил в канаву»<sup>12</sup>. В «Запасах из подполья» этот эпизод повторен с зеркально-зазеркальной точностью. Героя некий офицер переставил с места, на котором он стоял, на другое, «а сам прошел как будто и не заметил» (5, 128). И герой Достоевского не ищет справедливости – у него злость на весь мир. В иерархической системе ценностей мещанин-разночинец вроде бы не имеет права на «славу» и «честь», он хочет отвоевать себе это право. И – скандалит, не имея возможности выразить себя иначе. Истерическими испо-

ведями переполнены романы Достоевского. Не скандалит из героев Достоевского только бес Петр Верховенский, готовящий убийство.

Конечно, «скандалы в благородных семействах» случались не раз. Но, во-первых, они почти не становились достоянием литературы, мещански-трагическая история «Отца Горио» Бальзака (столкновение скандальных приключений его дочерей с бюргерской идеей накопительства) не сопровождается семейной истерикой, тут работает голый материальный интерес. Отец Горио уязвлен, но не чувствует унижения, оскорбления, мысль у него не о своей душевной ране, себя он не отстаивает, мысль одна – где бы еще достать денег своим дочерям-кровопийцам.

Король Лир тоже не скандалит, он все же властелин, но преданный дочерьми и изгнанный, он требует любви «по праву», он не знает душевного «подполья», в котором с детства вырастали герои Достоевского. Стоит вспомнить одного из «отцов» Достоевского, которого внутренними созвучиями сравнивает писатель с шекспировскими королями.

Федор Павлович Карамазов, вступая в комнату-приемную старца Зосимы, сразу бросает: «Точность есть вежливость королей». На что моментально получает ответ от родственника: «Но ведь вы по крайней мере не король». И шутовски парирует это возражение: «Да, это так, не король. И представьте, Петр Александрович, ведь это я и сам знал, ей-Богу!» (14, 38). Так вот Федор Павлович, «маленький помещик», в начале своей карьеры «норовил в приживальщики» (14, 7), а приживальщик для Достоевского – это одно из обличей русского мещанина.

Именно Федор Павлович без конца провоцирует скандалы, да и вообще своим скандальным поведением создает истерическую атмосферу романа. Свое прошлое унижение он теперь срывает на других, как Фома Опискин: «Явилась, например, наглая потребность в прежнем шуте – других в шуты рядить» (14, 21). Это, однако, отнюдь не исключает в такого рода людях интереса к высшим вопросам, достаточно напомнить беседу старика Карамазова с Иваном и Алешей о Боге и бессмертии. Более того, даже черт, существо inferнальное, является к Ивану Карамазову в облике русского «приживальщика» (15, 71) с мечтами воплотиться в семипудовую купчиху и Богу свечи ставить (мещанский вроде бы идеал), да не может.

Но все попытки русского мещанства выработать чувство собственного достоинства кончаются неудачей и потому уходят в извращенность психики. Таким образом, скандал – это форма отстаивания героями Достоевского своего человеческого достоинства. Своего – не значит еще чужого. Сын – юридический – крепостного, Аркадий Долгорукий, а



на деле незаконный сын барина Версилова («Подросток») не умеет противостоять великосветским подонкам, устраивает скандал, и его просто вышвыривают за дверь. Еще раньше подобное чувство уязвленности испытал герой «Записок из подполья» вначале с офицером, потом с однокурсником Зверковым, и это чувство приводит его к бунту и против Бога, против земного устройства (ибо Бог устроил мир), и к попытке раздавить морально другого человека (проститутку Лизу).

Достоевский показывает несколько возможностей превращения вчерашнего униженного, нынешнего скандалиста – одного готового на бунт, другого – готового этот бунт возглавить. Мы видим, как минимум, два типа скандалистов. Один делает скандал, чтоб возвысить себя (это Опискин).

Другой – огрызается в слабой попытке себя защитить (это Аркадий Долгорукий, старик Ихменев из «Униженных и оскорбленных», капитан Снегирев из «Братьев Карамазовых»). Отсутствие достойных форм жизни – вот чем мучается Достоевский, он видит «всю беспорядочность и случайность» своих героев, «всё отсутствие благородного в их хотя бы семейной обстановке, отсутствие родового предания и красивых законченных форм» («Подросток», 13, 453), и это не может не привести или к катастрофе – или к Богу.

Но есть и третий тип униженного, вариант Фомы Опискина – Смердяков. Он убивает отца, устраивая тем самым общегородской, общероссийский скандал, перессоривший всю российскую публику. Он уже превзошел скандал, он руководит скандалом, направляет его. Иван спорит с Богом, а Смердяков Бога превзошел. Как у Даля в словаре: «Где смерд думал, тут Бог не был»<sup>13</sup>. Он тоже мещанин, но герой злодейского типа вроде Яго. Если трагические сюжеты переместились в мещанство, то неминуемо здесь появляются и свои злодеи.

Обычно в мещанстве скандалят от чувства душевной уязвленности. Начальник разговаривает высокомерно<sup>14</sup>, а подчиненный, если решится, может ответить только скандалом, поскольку не чувствует себя социально равным. Скандал – это последнее оружие униженных и оскорбленных. Вспомним, как скандалит с Алешей Карамазовым капитан Снегирев, которого унизил брат Митя. Через скандал проявляется свобода личности, пусть и в изуродованном виде. Эти «надрывы», как называет их Достоевский, заслуживают внимания, ибо в пределе унижения через скандал человек реализует свою независимость. Алеша готов помочь, но поразительно и очень реалистично, что помощь, в которой несчастный нуждается, которая может его спасти, о чем он долго рассуждает, взяв у Алеши двести рублей, рассказывая, как он их потратит. Но происходит другое.

«Алеша хотел было обнять его, до того он был доволен. Но, взглянув на него, он вдруг остановился: тот стоял вытянув шею, вытянув губы, с иступленным и побледневшим лицом и что-то шептал губами, как будто желая что-то выговорить; звуков не было, а он всё шептал губами, было как-то странно» (14, 192).

И тут капитан, показав ему обе радужные кредитки,

«вдруг с каким-то остервенением схватил их, смял и крепко зажал в кулаке правой руки.

– Видели-с, видели-с! – взвизгнул он Алеше, бледный и иступленный, и вдруг, подняв вверх кулак, со всего размаху бросил обе смятые кредитки на песок, – видели-с? – взвизгнул он опять, показывая на них пальцем, – ну так вот же-с!..

И вдруг, подняв правую ногу, он с дикою злобой бросился их топтать каблуком, восклицая и задыхаясь с каждым ударом ноги. <...>

– Доложите пославшим вас, что мочалка чести своей не продает-с! – вскричал он, простирая на воздух руку. Затем быстро повернулся и бросился бежать; но он не пробежал и пяти шагов, как, весь повернувшись опять, вдруг сделал Алеше ручкой. Но и опять, не пробежав пяти шагов, он в последний уже раз обернулся, на этот раз без искривленного смеха в лице, а напротив, всё оно сотрясилось слезами. Плачущею, срывающеюся, захлебывающеюся скороговоркой прокричал он:

– А что ж бы я моему мальчику-то сказал, если б у вас деньги за позор наш взял? – и, проговорив это, бросился бежать, на сей раз уже не оборачиваясь» (14, 193).

Тут и предел человеческого унижения, но и предел чувства независимости. Лучше гибель, чем унижение. Трагедия и борьба за свободу перешла в мещанское сословие. Говоря словами Лотмана, в скандале работает «логика взрыва»<sup>15</sup>. Поэтому пределом этой борьбы может быть только бунт – против Бога, против государства.

Против Бога и бунтует Иван Карамазов, а социальный бунт, т.е. великий скандал, тоже не за горами. Его возглавляет четвертый брат – Смердяков. Как пишет Михаил Эпштейн в своей книге «Скандал и народная культура нового средневековья»: «...Революция – это скандал истории. Все летит вверх тормашками. Обнажается подоплека интимной жизни общества. Начинают выворачивать друг другу карманы и задирают подолы, сначала исподтишка, а потом все более наглея, в присутствии обкраденного, попутно объясняя ему, что он сам вор. Грабь награбленное. «Этот

мое», – кричат нижние сословия и волокут собственность себе, а высшие, утратив благородную осанку, упираются и не отдают. И по мордасам, по мордасам. Сопли и кровь рекой. <...> Революция – это и есть скандал, только не семейный, а всенародный. Достоевский изобразил непонятную для европейцев любовь русских к скандалам, когда все общественные условности вдруг мигом слетают с людей, закрученных вихрем какого-то нервического припадка откровенности: режь правду-матку – и пропади ты все пропадом. Вот скандал, закипая по семьям, чинам и сословиям, и громыхнул на все общество – революцией»<sup>16</sup>.

Именно поэтому столь важна для Достоевского идея Бога. Единственное спасение от унижений души – в Боге. Комфортом неравенство не переборешь. Бунт ведет к гибели. А хочется нормального чувства собственного достоинства. Его, по мысли Достоевского, дает только Бог.

Достоевский увидел в обезбоженности мещанства или интеллигенции, стремящихся к отстаиванию своей независимости, возможность революционной катастрофы. Всё его стремление к почве, к твердости быта – это стремление горожанина-мещанина, не укорененного в русской культуре, где укорененными он считал помещиков и крестьян. Но ветер перемен дул с такой силой, что вымыл и из-под их ног почву. И уже в 1905 г. Лев Шестов пишет «Апофеоз беспочвенности», где показывает полную неудачу – духовную и материальную – попытки всех слоев определиться в красивых формах<sup>17</sup>.

Все стали униженными и оскорбленными. Но при этом агрессивная часть скандалистов себя мещанами (и интеллигентами) признавать не желала. Уязвленная, не принятая к обсуждению государственных и социальных дел, душа хотела высказаться. И окончательно перевести скандал в трагедию, но уже в общероссийском масштабе.

Со времен «Вех» существует устойчивое мнение о революционаризме русской интеллигенции. Об этом писали потом многие. Вряд ли это справедливо, веховцы были сами русской интеллигенцией. Именно интеллигенция оказалась под большевистским ударом, ибо реальный русский бес – Ленин – требовал беспощадной «борьбы против буржуазии и ее приспешников интеллигентов, лакеев буржуазии, которые считают себя мозгом нации. На самом деле они не мозги нации, они ее дерьмо»<sup>18</sup>. Слова «интеллигент» и «мещанин» надолго стали бранными кличками.

Победил не путь к Богу, а скандал, учиненный Богу и миропорядку. Победил хищный тип скандалиста, победил двойник, Смердяков и Фома Опискин. Вспомним скандалы футуристов, агрессивные и злые. Они уже через скандал навязывали свою волю, желали занять чужое место.

К власти пришел заядлый партийный скандалист, перессорившийся со всеми соратниками, кроме послушных ему пешек (типа Видоплясова, персонажа из «Села Степанчикова», которого Фома учил «французским вокабулам», подчинивший свой ум Фоме и с ума сошедший), он же и антихрист, как всякий двойник, – Ленин, литератор, как Фома Опискин, описка, случайность, ставшая судьбой страны.

Правда, надо сказать, что уже в двадцать первом веке скандал, как и Ленин, стали элементом жизни шоуменов, элементом массовой культуры. Но это другая жизнь скандала, артистическая, которая имеет свою историю и требует особого разговора. Впрочем, какое историческое превращение скандал снова может пережить, сегодня судить трудно.

### Примечания

1 Герцен А.И. Концы и начала // Герцен А.И. Собр. соч. В 30-ти тт. Т. XVI. М.: АН СССР, 1959. С. 183.

2 Пушкин А.С. Гости съезжались на дачу // Пушкин А.С. Собр. соч. В 10-ти тт. Т. 5. М.: ГИХЛ, 1960. С. 478.

3 Пушкин А.С. Моя родословная // Пушкин А.С. Собр. соч. В 10-ти тт. Т. 2. С. 332.

4 Степун Ф.А. Пролетарская революция и революционный орден русской интеллигенции // Степун Ф.А. Сочинения. Составление, вступительная статья, примечания и библиография В.К. Кантора. М.: РОССПЭН, 2000. С. 617.

5 Герцен А.И. Концы и начала. С. 189.

6 Булдаков Владимир. Quo vadis? Кризисы в России: пути переосмысления. М.: РОССПЭН, 2007. С. 27.

7 Достоевский Ф.М. Скверный анекдот // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. В 30-ти тт. Т. 5. Л.: Наука, 1978. С. 41. В дальнейшем все ссылки на это издание даны в тексте с указанием тома и страницы.

8 <http://www.mineralov.ru/vladim1.htm>

9 Фриче В.М. Ф.М. Достоевский // О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881–1931 годов. Сборник статей. М.: Книга, 1990. С. 243–244.

10 Иванов-Разумник Р.В. История русской общественной мысли. В 3-х тт. Т. 2. М.: Республика, ТЕРРА, 1997. С. 315.

11 Там же. Т. 1. С. 9.

12 Чернышевский Н.Г. Что делать? Из рассказов о новых людях. Л.: Наука, 1975. С. 147.

13 Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4-х тт. Т. 4. М.: Русский язык, 1982. С. 232.

14 Герцен, не любивший мещанства, тем не менее показал исток этой российской униженности: «Отраженный в каждом инспекторе, директоре, ректоре, дядьке, стоял Ни-

колай перед мальчиком в школе, на улице, в церкви, даже до некоторой степени в родительском доме, стоял и смотрел на него оловянными глазами без любви, и душа ребенка ныла, сохла и боялась, не заметят ли *глаза* какой-нибудь росток свободной мысли, какое-нибудь человеческое чувство. <...> Кто знает, что за химическое изменение в составе ребячьей крови и нервной пульпы делает заstraщенное чувство, остановленное слово, слово скрывшееся, чувство подавленное?» (*Герцен А.И. Лишние люди и желчевики* // *Герцен А.И. Собр. соч. В 30-ти тт. Т. XIV. С. 321.*)

15 У Лотмана это звучит обобщеннее: «Русская культура осознает себя в категории взрыва» (*Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М.: Гнозис; Прогресс, 1992. С. 269.*)

16 [http://www.emory.edu/INTELNET/mukhi\\_paut.html](http://www.emory.edu/INTELNET/mukhi_paut.html)

17 «Оседлый человек говорит: "Как можно жить без уверенности в завтрашнем дне, как можно ночевать без крова!" Но вот случай навсегда выгнал его из дому, – и он ночует в лесу. Не спится ему: он боится дикого зверя, боится своего же брата, бродяги. Но в конце концов он все-таки вверится случаю, начнет жить бродягой и даже, может быть, спать по ночам» (*Шестов Лев. Апофеоз беспочвенности. Л.: изд-во Ленинградского ун-та, 1991. С. 48.*) Появление этих бродяг означало, что бытовые скандалы уже никого не интересуют, скандал как трагедия кончился. Ибо трагедия связана с человеком, субстанционально укорененным или пытающимся укорениться в жизни.

18 Цит. по: *д'Анкос Элен Каррер. Ленин. М.: РОССПЭН, 2002. С. 323.*

Игорь Сухих

Санкт-Петербург

## Два скандала: Достоевский и Чехов

Перестаньте скандалить за вашим письменным столом и заикаться на людях. Представьте себе на мгновение, что вы скандалите на площадях и заикаетесь на бумаге.

И. Бабель. «Как это делалось в Одессе»

Чем глубже человек погружен в ту или иную сферу существования, тем сложнее объективировать ее. *Сон* легче определяется, чем *жизнь*, а «чищение» – легче, чем «переживание». Разговор о семиотике, семантике, поэтике и культуре скандала должен начинаться с предварительного его определения. У школьного, популярного С. И. Ожегова скандал: «1. Случай, происшествие, позорящее его участников; 2. Происшествие, ссора, нарушающие порядок (руганью, дракой и т. д.)». У вечного В. И. Даля (приводящего, кстати, немецкий, французский, латинский и греческий варианты) – «срам, стыд, позор; соблазн, поношение, непристойный случай, поступок».

В наших целях необходимо различать в скандале некое *событие бытия* (случай, происшествие), наряду с автомобильной аварией или научным симпозиумом, ядром которого становится *речевой жанр*, подобный светской беседе, докладу и совсем близкий *ссоре* (ссору можно определить как недоразвитый, не дошедший до кульминации скандал, хотя ссора гоголевских Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича – уже чистый скандал).

Семиотика реального бытового скандала находит в культуре двойное отражение. Во-первых, она порождает *литературный скандал* как сознательное нарушение норм и эстетических конвенций – феномен, особенно распространенный на любом крутом переломе, – при смене школы, метода, направления.

Существует книга, описывающая с такой точки зрения пушкинскую эпоху<sup>1</sup>.

О. Мандельштам в «Египетской марке» (1928) возводил эту форму литературной борьбы к следующей эпохе: «Скандалом называется бес, открытый русской прозой или самой русской жизнью в сороковых, что ли, годах. Это не катастрофа, но обезьяна ее, подлое превращение, когда на плечах у человека вырастает собачья голова. Скандал живет по засаленному просроченному паспорту, выданному литературой. Он – исчадие ее, любимое детище»<sup>2</sup>.

Для Писарева скандал был обязательной приметой именно его времени, шестидесятых годов. Он определяет и осуждает его как продукт консервативной журналистики: «Сколько мне кажется, редакция "Русского вестника" под названием литературного скандала подразумевает разные печатные разбирательства о литературных и нелитературных предметах. <...> Скандалом, на языке образованной полиции, называется, как известно, всякое происшествие, нарушающее обычный ход действия в каком-нибудь публичном месте и возбуждающее в собравшей толпе зевак какие бы то ни было толки» («Московские мыслители», 1862)<sup>3</sup>. Однако его собственная критическая деятельность подчиняется законам скандала, будь ли это нелегальная статья против Шедо-Ферроти (1862), за которую он был арестован и посажен в крепость, или написанный в заключении «Пушкин и Белинский» (1865), одна из самых скандальных статей в истории русской критики.

Скандал – нарушение обыденной, естественной логики, правил хорошего тона, однако, в свою очередь, подчиняющееся другим нормам и тем самым становящееся культурным стереотипом и речевым жанром (как война, в старом ее понимании, была нарушением норм и запретов мирной жизни, однако предполагавшим свои конвенции). Когда бытовой скандал становится предметом литературного изображения – темой, эпизодом, мотивом, приобретает сюжетное и композиционное значение, он выявляет и отражает какие-то существенные черты художественного мира.

Достоевский и Чехов в этом смысле – удобный предмет для наблюдений. Они – писатели, использующие один и тот же материал, и одновременно – при хронологической близости – в культурном сознании находящиеся едва ли не на противоположных полюсах.

Общепризнанно, что сцены скандалов имеют структурообразующее значение для Достоевского. На них построены ключевые эпизоды «Преступления и наказания», «Идиота», «Бесов», «Братьев Карамазовых». Скандал лежит в основе «Скверного анекдота», «Дядюшкиного сна», «Се-

ла Степанчикова и его обитателей». Достоевский не только изображал скандалы в романах и повестях, но и несколько раз концептуализировал понятие в любопытных контекстах. «Журнальная заметка о новых литературных органах и новых теориях» (1863) представляет скандал нарушением логических связей: «Это уже скандал, а не логика!»<sup>4</sup> Письмо, написанное жене с пушкинского праздника (27 мая 1880) связывает скандал с анекдотом: «...Войдет в анекдот, в скандал» (30, кн. 1, 165).

Чеховское изображение этого феномена не столь известно. Но в воссоздаваемой писателем универсальной картине современного мира скандалу тоже находится соответствующее место. Один из ранних чеховских рассказов так и называется: «Два скандала» (1882). На скандальных ситуациях построены сюжеты «Маски» (1884) и «Соседей» (1894). Скандал становится формой разворачивания важных эпизодов (причем всегда – в третьем действии) внешне бессобытийных чеховских пьес (ссора Треплева и Аркадиной в «Чайке», продуманная истерика Наташи в «Трех сестрах», страсти вокруг продажи дачи в «Дяде Ване», пьяный монолог нового владельца вишневого сада в последней пьесе).

Попробуем проследить логику подобных сцен более подробно.

В VIII главе первой части второй книги «Братьев Карамазовых» «Скандал» завершается сюжетный эпизод, уже намеченный в главе VI «Зачем живет такой человек!» Приехавший в монастырь для примирения с сыном старый шут Федор Павлович Карамазов начинает скандал в келье старца Зосимы и продолжает его в монастырской столовой, обвиняя уже не только сына в замысле отцеубийства, но и монахов в нарушении тайны исповеди: «Отцы святые, я вами возмущен. Исповедь есть великое таинство, пред которым и я благоговею и готов повергнуться ниц, а тут вдруг там в келье все на коленках и исповедуются вслух. Разве вслух позволено исповедываться? <...> Так ведь это скандал! Нет, отцы, с вами тут пожалуй в хлыстовщину втянешься... Я при первом же случае напишу в Синод, а сына своего Алексея домой возьму...» (14, 82)

Таким образом, оправдываются слова Дмитрия: «Батюшке нужен лишь скандал, для чего – это уж его расчет. У него всегда свой расчет. <...> Этот коварный старик созвал всех вас сюда на скандал» (14, 66).

Образная семантика скандала у Достоевского складывается из следующих элементов: *публичное пространство*, функцию которого выполняют не только привычная монастырская трапезная, но и монашеская келья – *персонаж-провокатор* – *динамика*, две фазы *скандала*, сопровождающиеся все более напряженными речевыми партиями (вызов сына на дуэль, ответное рычание Дмитрия: «Зачем живет такой человек!») и неожи-



данными жестами (земной поклон старца Зосимы Дмитрию) – *отъезд*, венчающийся «еще одной паяснической и невероятной почти сценой, восполнившей эпизод», появлением помещика Максимова: «И я, и я с вами! – выкрикивал он, подпрыгивая, смеясь мелким веселым смешком, с блаженством в лице и на все готовый, – возьмите и меня!» (14, 84).

Сцена в третьем действии «Дяди Вани» разворачивается по сходной схеме. Персонажи (члены семьи, Вафля) собираются в *публичном пространстве* (гостиная). *Инициатор-провокатор*, профессор Серебряков, излагает свое намерение продать имение. Скандальная *интрига* раскручивается *по спирали*: Войницкий переспрашивает, произносит резкий монолог, признается в ненависти к профессору, мать его обрывает; Соня поддерживает и пытается вразумить профессора; новый монолог дяди Вани усложняет ситуацию.

*Кульминацией* скандала и здесь оказывается не слово, а *жест*: неудачные выстрелы Войницкого, венчающиеся детски-парадоксальным «бац». Развязка и в данном случае связана с отъездом. Истеричная реплика Елены Андреевны: «Увезите меня отсюда! Увезите, убейте, но... я не могу здесь оставаться, не могу!» реализуется в четвертом действии.

В *изображении* скандала, его общей схеме можно найти некоторые отличия. Один персонаж-провокатор (Карамазов) действует сознательно: «Он тихо и злобно усмехнулся в минутном раздумье. Глаза его сверкнули, и даже губы затряслись. “А коль начал, так и кончить”, – решил он вдруг. Сокровеннейшее ощущение его в этот миг можно было бы выразить такими словами: “Ведь уж теперь себя не реабилитируешь, так давай-ка я им еще наплюю до бесстыдства: не стыжусь, дескать, вас, да и только!”» (14, 80). Другой (Серебряков) – скорее всего, неосознанно: «Иван Петрович, почему же я знал? Я человек не практический и ничего не понимаю»<sup>5</sup>. Архитектоника развязки у Достоевского – парадоксально-ироническая, у Чехова – ожидаемо-драматическая. Резюмирующая квалификация сцены в романе повторяется неоднократно («В происшедшем скандале мы все виноваты! – Да тут скандал; значит, не было обеда! – Скандал действительно произошел, неслыханный и неожиданный. Все произошло “по вдохновению”») и подчеркивается заголовком, в пьесе – прямо не названа ни разу, проявляясь, однако, не только в репликах, но и в жестах-ремарках (гневно – нервно, сквозь слезы – в изнеможении – ошеломлен; ей дурно – в отчаянии). Однако подобные различия не представляются принципиальными. *Логика изображения*, бытовая семантика скандала в значительной степени нивелирует индивидуальную стилистику.

Однако *интерпретация* подобных сцен обычно существенно различается.

С. А. Аскольдов в начале 1920-х годов утверждал: скандал и преступление – две стадии, две взаимосвязанные формы «пафоса личности», ее «конфликта с общепринятым и общепризнанным» (Религиозно-этическое значение Достоевского», 1922)<sup>6</sup>. М. М. Бахтин, цитируя Аскольдова, связывает скандал с жанром мениппеи и принципом карнавализации, тем самым делая его одним из доминантных понятий для понимания мира Достоевского. «Скандалы и эксцентричности разрушают эпическую и трагическую целостность мира, пробивают брешь в незыблемом, нормальном (“благообразном”) ходе человеческих дел и событий и освобождают человеческое поведение от предрешающих его норм и мотивировок»<sup>7</sup>. Разобранную нами «сцену скандала» Бахтин называет «исключительно яркой по своему карнавально-мениппейному колориту»<sup>8</sup>. В скандалах героев Достоевского видят способ обнаружения философских поисков его героев, квинтэссенцию идеологического, полифонического романа.

У Чехова подобные сцены предполагают иную, едва ли не противоположную интерпретацию. Скандалы, если оттолкнуться от только что приведенного суждения Бахтина, не «разрушают», не «пробивают брешь», не «освобождают человеческое поведение от предрешающих его норм и мотивировок», а, напротив, подтверждают незыблемость и картины мира и сложившихся отношений. «Все будет по-старому» (112), – говорит Серебрякову взбунтовавшийся Войницкий, возвращаясь в финале к безнадежно-привычному подведению итогов: «Второго февраля масла постного двадцать фунтов... Шестнадцатого февраля опять масла постного двадцать фунтов...» (115).

«Пьеса быстро восстанавливает его в прежних, внешнее горьких буднях», – замечал о Войницком один из лучших интерпретаторов чеховских пьес. И сразу же давал общую формулу чеховской драмы, в которой *скандал* оказывался величиной не постоянной, а переменной, случайной: «В протекании общей жизни сохраняется тонус обыкновенности во всем строе и ходе для всех общего и привычного порядка жизни. <...> Каждый участник ведет свою драму, но ни одна драма не останавливает общего потока жизни. Внешне все остается обыкновенным. Страдая своим особым страданием, каждый сохраняет общие привычные формы поведения, то есть участвует в общем обиходе, как все»<sup>9</sup>.

Анализ *скандального мотива* приводит, таким образом, к важному общему выводу. Художественный мир классического типа (в модернист-

тской поэтике дело может обстоять и по-другому) строится по центрист-ремительному принципу. Примерно в той же точке мы могли оказаться, сопоставляя не мотивы, а персонажей, фабулы, речевые характеристики. Разные структурные элементы подчиняются какому-то единому принципу, реализуют архетип, несут ответ целого. Общность бытовой семантики скандала неизбежно трансформируется в индивидуальность его поэтики.

### *Примечания\**

- 1 Проскурин О. А. Литературные скандалы пушкинской эпохи. М. 2000.
- 2 Мандельштам О. Э. Сочинения: В 2-х т. Т. 2. М., 1990. С. 76.
- 3 Писарев Д. И. Собрание сочинений: В 4-х т. Т. 2. М., 1955. С. 281.
- 4 Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 20. М., 1980. С. 70. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.
- 5 Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Т. 13. М., 1978. С. 101. Далее в ссылках на пьесу страница указывается в тексте.
- 6 См.: Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы. Сб. 1. М.–Л., 1922. С. 5.
- 7 Бахтин М. М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6. М., 2002. С. 133.
- 8 Там же. С. 165.
- 9 Скафтымов А. П. Нравственные искания русский писателей. М., 1970. С. 432–433.

Надежда Григорьева

Тюбинген/Констанц

## Смех и зрелище в работах Бахтина и Плесснера<sup>1</sup>

Взгляд на человеческую жизнь как на (театральное) зрелище имеет давнюю философскую традицию<sup>2</sup>. Еще Эразм Роттердамский писал в «Похвале Глупости»: «Что такое, в сущности, *человеческая жизнь*, как не *одно сплошное представление*, в котором все ходят с надетыми масками, разыгрывая каждый свою роль, пока режиссер не уведет его со сцены?» (глава XXIX). Я не собираюсь последовательно рассматривать историю разных подходов к зрелищному комизму, но мне важно отметить, что универсальный смех из «Похвалы Глупости» обернулся иронией в эпоху романтизма<sup>3</sup>: ироническая дистанция по отношению к любому, в том числе и трагическому зрелищу, основывалась на том, что зритель находился в отчужденной позиции по отношению к происходящему на сцене и оппонировал не только действию, но и тем, кто это действие разыгрывал, – актерам<sup>4</sup>. В эпоху символизма смех и зрелище становятся частью объяснительной модели социальных отношений – согласно Анри Бергсону, смешон тот, кто нарушает правила игры, установленные в обществе. Бергсон увидел в смеющемся субъекте зрителя театрального спектакля: «Люди и их реальная жизнь никогда не вызвали бы нашего смеха, если бы мы не были способны смотреть на них как на представление» (Бергсон, 1914, 70). Смеховая культура, по Бергсону, проявляется не только в жанре комедии, но и в любом драматическом действе: к примеру, «остроумие есть вообще способность смотреть на вещи *sub specie theatrī*» (там же, 154).

Радикальная философская антропология 1920–1940-х годов переработала предшествующие театральные теории и теории комического таким образом, что связь концепта *theatrum mundi* с культурой смеха оказалась весьма амбивалентной. Смех, зрелище, праздник, театр,

ритуальное действо, карнавал оказываются в центре антропологических построений Роже Кайуа, Йохана Хейзинги, Карла Кереньи и других мыслителей. В данной статье ставится задача понять отношение между зрелищем и смехом в эстетике Михаила Бахтина и в антропологии Хельмута Плеснера<sup>5</sup>.

В теории карнавала Бахтина близость смеха и зрелища обманчива: подчеркивается, что в карнавале нет актеров и зрителей – есть только участники. В книге «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса» карнавальные формы хотя и близки к «театрально-зрелищным» (Бахтин, 1965, 9), но представляют собой тем не менее совершенно особый их тип: «...карнавал не знает разделения на исполнителей и зрителей. Он не знает рамп даже в зачаточной ее форме [...] Карнавал не созерцают – в нем живут» (Бахтин, 1965, 10). В отличие от театрально-зрелищных форм, для которых рампа является конститутивным моментом, в праздниках, описываемых Бахтиным, рампа разрушила бы саму суть карнавального действия. В этом смысле можно было бы назвать смеховой мир бахтинского карнавала зрелищем, обращенным на себя, самовидящим: (театральной) игрой, разыгрываемой без зрителей, для самих «актеров», в непрерывной репрезентации коллективного «родового тела».

Особенности бахтинского карнавала становятся яснее при со-(противо)поставлении его с понятиями смеха и зрелища у Плеснера. В отличие от Бахтина, Плеснер предлагает взглянуть на мир как на зрелище, опосредованное дистанцией между актером и зрителем, не обращая внимания на то, что все люди суть соучастники этого театрального действия<sup>6</sup>. У Плеснера играющий, равно как и смеющийся, так или иначе выражает в своем поведении эксцентрическое позиционирование (*exzentrische Positionalität*), присущее в плесснеровской антропологии человеку как таковому. Человеку от природы свойственна «искусственность» (*Künstlichkeit*); он раздвоен на «биологическую» и «духовную» составляющие, а феномен смеха сигнализирует о том, что сознание более не владеет телом, и что «биологическое» вышло из-под контроля. Напротив, актерская игра манифестирует, по Плеснеру, высшую степень овладения телесностью. Таким образом, можно считать, что оба мыслителя смех и зрелище противопоставляют, но на разных основаниях: если у Бахтина смеховая культура развивается в пространстве авторефлексивного зрелища, то у Плеснера смех и актерская игра оказываются двумя полюсами изначальной эксцентричности человека<sup>7</sup>.

Человек эксцентричен и у Бахтина: гротескное тело в карнавале выходит из себя, трансgressирует в другое, чем оно само. Но эксцентричность у Плесснера и эксцентричность у Бахтина оказываются все же явлениями разного порядка. Карнавальный человек – это субъект скандала, нарушающий все общепринятые нормы поведения, разрушающий все границы, в том числе и театральный этикет: рамки сцены, зрительного зала, навязанную обществом роль. Цель его поведения – осмеяние всего мира и себя в том числе. Вразрез с этим человек-актер Плесснера – это тот, кто избегает смешного, серьезно исполняет свою роль в обществе, отказывается от себя в пользу театральной маски, стремится не к скандалу, но к тактичности, к формированию «этоса грации». Основное различие теорий смеха Плесснера и Бахтина, с моей точки зрения, проходит именно по линии размежевания этих двух полярных типов поведения: *homo ludens* Плесснера в своей политике зрелища всеми силами старается избежать осмеяния, тогда как карнавальный человек Бахтина создает такие ситуации, в которых будут осмеяны и другие, и он сам.

Концепции Бахтина и Плесснера коренным образом различаются и в своем отношении к так называемой смеховой общине. Как пишет Шамма Шахадат, «смеховой общиной» можно называть группу людей, которая в форме текстов и коллективных действий организует некий альтернативный «смеховой мир», ориентированный контрадикторно или контрарно по отношению к данному миру<sup>8</sup>. Контрадикторную ориентацию смехового мира можно обнаружить в опричнине Ивана Грозного, находящейся в отношении строгой, непроходимой дизъюнкции по отношению к земщине, тогда как Всешутейный и Всепьянейший собор Петра Первого ориентирован по отношению к русскому обществу контрарно (пародируя в согласии с православием католическую церковь). Поскольку смеющийся обладает властью над другим (опричнина), над искусством («Арзамас») или над жизнью (чинари), создание альтернативного смехового мира имеет политическое измерение (Schahadat, 2004, 141). С другой стороны, смеховые общины всегда так или иначе относятся к искусству: к театру, к пародии, к литературе. Если концепция карнавала Бахтина призывает к созданию смеховой общины на месте «серьезного» социума и ищет ее позитивные стороны<sup>9</sup>, то антропология Плесснера указывает на границы общины (в том числе и смеховой), за которыми она превращается в негативное социальное образование.

## *Скандал в антропологии*

В промежутке между двумя мировыми войнами в философской антропологии разразился скандал: Роже Кайуа, Жорж Батай, Мартин Хайдеггер, Арнольд Гелен, Адольф Портманн и другие европейские мыслители независимо друг от друга выстроили системы скандального понимания человека, внутри которых homo подвергся отрицанию как недостаточное существо. Так называемая негативная антропология<sup>10</sup> начала активно развиваться в 1920–1940-х годах, но современники, вместо того, чтобы отреагировать на «антропологический» скандал, в большинстве своем просто не заметили вызова радикальных философов<sup>11</sup>. Одной из форм отрицания в антропологии были образы человека, смеющегося над собой и теряющего в смехе самообладание. Эта форма получила развитие в тех учениях, где речь шла о человеческой эксцентричности и о шутовстве как о «второй природе» homo. Так, комичность человека оказывается одной из главных тем антропологических учений Бахтина и Пlessнера. В подобных теориях смеха антропология отражала скандальность своего объекта – провозглашенную ею же смехотворную ничтожность самосознающего существа.

В своей книге «Ступени органического и человек» (*Die Stufen des Organischen und der Mensch*, 1928) Пlessнер объявил о «ничтожестве» (*Nichtigkeit*) человека, поставленного природой в двусмысленную, эксцентрическую позицию. Тот, кто не понимает своей «эксцентрической» трагедии, выходит в мир, согласно Пlessнеру, обнаженным и беззащитным<sup>12</sup>. Такой «голый» человек не может стать ни чем иным, кроме как объектом насмешек. В работе «Смех и плач» (*Lachen und Weinen*, 1941) Пlessнер пишет, что на самом деле комичны не животные и не автоматы, а человек, поскольку он раздвоен и действует одновременно на разных уровнях бытия<sup>13</sup>. Наложение одного действия на другое и порождает комический эффект, творит неизбывную человеческую комедию. Еще Георг Зиммель в статье «*Zur Philosophie des Schauspielers*» описывал «разнообразие нашей души» (*die Vielspältigkeit unserer Seele*), в результате которого жизнь состоит из противопоставленных друг другу «слоев бытия» (Simmel, 1993, 429 ff). Согласно Зиммелю, только искусство, в частности искусство актера, позволяет объединить эти враждующие между собой «слои» в гармоническом единстве художественного произведения. Пlessнер развивает мысль Зиммеля, подчеркивая, что в безыскусной повседневности разные слои бытия составляют в сумме не столько единство, сколько комическую какофонию. Вместе с тем Пless-

нер вводит понятие театрализованного общества, в рамках которого человек может существовать, не будучи осмеянным, но сохраняя при этом «разноуровневость» своего бытия.

Согласно Плесснеру, есть только один эффективный способ уберечься от «проклятия смеха» (*der Fluch der Lächerlichkeit*): сознательный отказ от себя и присвоение маски Другого. Любопытно, что страх смеха в плесснеровском обществе воскрешает идеи раннехристианских монашеских общин, в которых было запрещено не только смеяться самому, но и провоцировать словами и жестами смех другого<sup>14</sup>. В первом христианском тексте о смехе, написанном Климентом Александрийским, смех и театральное зрелище уравниваются между собой как одинаково унижительные для христианской культуры<sup>15</sup>. Плесснер продолжает христианскую традицию борьбы со смехом, когда пишет, что «проклятие смеха» способен выдержать лишь человек, укорененный в бытии верой в Бога<sup>16</sup> и следующий в своем поведении Иисусу Христу. Так, князь Мышкин из романа Достоевского «Идиот» принадлежит к числу тех, кто не боится быть осмеянным (Plessner, 2003, 76–77). Однако эксцентричность жизненной формы человека вынуждает его сомневаться в существовании Бога, а потому смех у Плесснера оказывается своего рода стихийным явлением, против которого следует выстроить систему рациональной защиты.

Христианскому «проклятию смеха» у Плесснера противостоит языческое «заклятие смехом» (как выразился бы Хлебников) у Бахтина. Бахтин, как и Плесснер, отдавал себе отчет в том, что Христос был осмеян и унижен, и даже признавался в беседах, что «Евангелие – карнавал»<sup>17</sup>, но делал из этой, казалось бы, негативной «карнавальности» совершенно противоположные, нежели немецкий философ, выводы. У Бахтина карнавал словно магически воздействует смехом на действительность, способствуя отмиранию того, что уже было, и выкликая на карнавальной площади зарождающееся новое. В предложенных Бахтиным концепциях пародии, гротеска, иронии, комического и т. д. смех амбивалентен: он выступает в роли возрождающего начала, которое не только вводит новое, но и уничтожает данное<sup>18</sup> путем его «скандализации». Идея амбивалентного смеха заимствована Бахтиным из Ницше: для Заратустры смех служит средством разрушить старые ценности и тем самым освободить путь для усвоения новых<sup>19</sup>.

Необходимо подчеркнуть, что в системе карнавала подвергаются осмеянию не только официальная культура, но и человек как таковой: либо над ним смеются Другие, либо он осмеивает себя сам, ибо шутство,



по Бахтину, – «вторая природа» homo. Если у Бахтина эта «вторая природа» стремится выйти наружу, то у Пlessнера она подлежит сокрытию. В книге «Границы общины» (*Grenzen der Gemeinschaft*, 1924) он помогает, что нацелено на то, чтобы сделать человека видимым и невидимым в одно и то же время. Член общества, разумно соблюдающий правила игры, получает в распоряжение своего рода волшебную шапку-невидимку, позволяющую ему «находиться в центре внимания, не будучи видимым». Эта практика так называемой ирреализации служит, в частности, тому, чтобы участник подобного «общества спектакля» (как скажет позднее Ги Дебор) мог избежать риска быть смешным (*das Risiko der Lächerlichkeit*). «Невидимой» в этом случае остается истинная сущность человека, его «душа» (*Seele*), тогда как «видимая» его часть представляет собой некое Другого, ролевую маску. В таком лицедействе Пlessнер усматривает не только социальное удобство, но и антропогенный смысл. Суть игры заключается в «ирреализации» природного человека, в превращении его из биологической особи в носителя некоего «значения»: «Was aber ist der Sinn des Spieles, wenn nicht die Irrealisierung des natürlichen Menschen zur Trägerschaft irgendeiner Bedeutung, irgendeiner Rolle?» (Plessner, 2003, 94).

В статье «К антропологии актера» («Zur Anthropologie des Schauspielers», 1948) Пlessнер утверждает, что любой человек есть актер, ибо воплощает собой кого-то другого («Ein Mensch verkörpert einen anderen». Plessner, 2003a, 403). Человек театрален во всех своих проявлениях<sup>20</sup>, вплоть до ношения одежды, без которой он всего лишь «нагое существование» (*nackte Existenz*). Театральность – это попытка человека прикрыть комизм собственного «нагого существования», разыграв из себя Другого, включившись в историю, ибо «чистый аффект», непосредственное чувство, безыскусное обнажение душевного движения всегда, согласно Пlessнеру, смешны<sup>21</sup>. Сущность человека, как определяет ее Пlessнер, состоит в завуалировании таковой – в его лицедействе – в его представлении себя через другого, благодаря чему он оказывается способен защитить свою «наготу»<sup>22</sup>: «er ist nicht nackte, sondern verkörperte Existenz». Этим человек отличается от животного, которое, согласно Пlessнеру, ведет «обнаженную жизнь», где отсутствует любая попытка воплотить собой другого. В отделении человека от остального биологического мира «театральная» антропология Пlessнера противопоставляет себя многим радикальным концепциям театральности своего времени. Для мыслителей 1920–1930-х годов не только человек театрален во всех своих проявлениях: инстинкт театральности характерен также для

животных и растений, как это описывают Николай Евреинов и Роже Кай-уа<sup>23</sup>. Скажем, у Евреинова «инстинкт театральности» биологичен и как бы разлит по всей природе, театральность понимается им «как *великая жизненная сила*» (Евреинов, 2005, 299). Эксцентрическое позиционирование человека у Плеснера означает, напротив, что homo существует по ту сторону времени, пространства и собственного тела. Таким образом, немецкий антрополог отказывается от рассмотрения театральности как биологической силы, интерпретируя человека-актера в качестве разрушителя собственной биологической природы, никогда не совпадающего со своим телом и со своим «Я». Примечательно, что, несмотря на противоположные интерпретации театральности, оба мыслителя сделали театральную игру главным инструментом своих утопических планов по совершенствованию человеческого общества. Для Евреинова театральность – источник витальности, главный способ лечения от всех болезней – театротерапия; у Плеснера театральность – единственно возможный способ жизни в обществе, сознательное ролевое упрямство Я, усовершенствованная, неорганическая социальность, позволяющая приближаться к людям, сохраняя дистанцию, то есть без опасности для себя.

Что касается Бахтина, то понятие «Другого» было ключевым и для его философской антропологии, но при этом Другой понимался не столько как маска человека-актера, сколько как зритель, как наблюдающий Другой. В работах Бахтина человек склонен не столько играть в Другого, как это было у Плеснера, сколько играть *для* Другого: определять себя с внешней точки зрения, смотреть на себя чужими глазами, конструировать в воображении стороннюю оценку своей личности<sup>24</sup>. Конечно, и у Плеснера можно найти рассуждения о том, что актер играет *для* зрителя, но при этом немецкий философ подчеркивает дистанцию между играющим Я и наблюдающим игроу Другим: в статье «К антропологии актера» говорится о соблюдении отдаленности сцены от зрителей в социальной практике, благодаря чему театр можно определить как сценически опосредованную действительность (Plessner, 2003, 407). У Плеснера исполнитель роли озабочен образом, который он представляет зрителю, что в известном смысле сравнимо с понятием Я-для-Другого у Бахтина, но если у Бахтина речь идет об интимизации отношений Я и Другого<sup>25</sup>, то у Плеснера театральная дистанция не позволяет возникнуть интимной близости между актером и зрителем. Сходство между Плеснером и Бахтиным можно найти в другом аспекте: артист в концепции Плеснера ощущает себя раздвоенным («er spaltet sich selbst in sich

selbst», *ibid.*), и это постоянное внутреннее общение с самим собой можно рассматривать по аналогии с «внутренним» диалогом у Бахтина, ориентированным на реакцию Другого.

Дуализм карнавального человека у Бахтина также находит себе параллель у Пlessнера: как человек-актер, так и участник карнавальной игры инкорпорируют в себе Другого, носят маску, проживают «вторую жизнь». Смеховая культура, по Бахтину, как бы разлагала социум, вносила в него различие, «особого рода двумерность» (Бахтин, 1965, 8), согласно которой существовала официальная культура, где соблюдались все иерархии, и неофициальный, смеховой мир, в котором были отменены все границы. Этот «второй мир» (полемичный относительно символистского инобытийного) был насыщен «образами, враждебными всякой законченности и устойчивости, всякой ограниченной серьезности, всякой готовности и решенности в области мысли и мировоззрения» (Бахтин, 1965, 4). Бахтинский образ дуального существа, обладающего возможностью жить «второй жизнью» в карнавализованной реальности, оказал влияние на семиотические концепции игры. В своих работах 1960-х годов Ю. М. Лотман описывает феномен игры как «двуаспектный» так, что вводит двойственность вовнутрь лудистского поведения: «Умение играть заключается [...] в овладении [...] дуплановостью поведения» (Лотман, 1967, 134); «В игровой модели каждый ее элемент и вся она в целом, будучи самой собой, является не только собой» (там же, 135).

Как замечает Хельмут Летен, Пlessнер описал в «Границах общины» тактику формирования «холодной личины» (*kalte persona*) – по аналогии с монахом-иезуитом Грацианом, редуцировавшим мораль до тактики поведения (Lethen, 1994, 54). «Холодную личину» можно найти не только в эпоху барокко, но и в Просвещении, а именно у Дидро, который в своем «Парадоксе об актере» провозгласил величайшим лицедеем того, кто лишен «природной чувствительности» (Дидро, 1936, 575 сл.). Предвосхищая Пlessнера, Дидро отрицает ценность «нагой» жизни: «обнаженная правда, действие, лишенное прикрас, выглядело бы жалким и противоречило бы поэзии целого» (там же, 581). Дидро сравнивает театральность с благоустроенной социальностью, словно обрисовывая будущее «границы общины», которые Пlessнер захочет преодолеть: «Спектакль подобен хорошо организованному обществу, где каждый жертвует своими правами для блага всех и всего целого» (там же, 583). Под «правами» понимает Дидро здесь прежде всего «чувства», внутренний мир актера, который абсолютно иррелевантен для разыгрываемой

пьесы. Идеальным лицедеем в подобном «обществе спектакля» провозглашается существо, лишенное внутренних переживаний, – «ничто»: «Возможно, именно потому, что он [великий актер] – ничто, он отлично может быть всем» (Дидро, 1936, 600). «Ничто» у Дидро корреспондирует «ничтожности», понятой Плесснером как конститутивный признак театрального от природы *homo ludens*.

В эссе «О театре марионеток» («Über das Marionettentheater») Генрих фон Кляйст изображает танцора, который регулярно посещает кукольный театр, чтобы учиться у кукол грации движений. Как представляется, Кляйст утрирует идеи Дидро, унижая просвещенческий идеал «холодного» и рассудочного лицедея до лишенной жизни марионетки. Плесснер, в отличие от романтика Кляйста, возвращается к идеалам Просвещения, пытаясь найти в них глубокий смысл, но не повторяя их. В своей книге «Ступени органического и человек» Плесснер ясно показывает ощущение границ между животным и человеком: если первое «центрично» и не может занять метапозицию по отношению к постоянно перемещающимся границам своего тела, то второй «эксцентричен» и способен, контролируя свои границы, быть в то же время Другим, пребывать по ту сторону «здесь» и «теперь». Согласно Плесснеру, человек уступает животному в том, что он раздвоен и должен всегда считаться с неоднозначностью своих действий. Для иллюстрации этого раздвоения Плесснер ссылается на текст Кляйста, в котором рассказчик доказывает привилегированное положение марионетки по сравнению с живым актером: последний ненадежен, поскольку его душа входит в конфликт с его духом, что вредит игре (Kleist, 1990, 559). Звери обладают преимуществом марионеток, поскольку не должны постоянно учитывать двойственность, свойственную человеческой натуре; они не знают конфликта между бытием тела (*Körpersein*) и обладанием этим телом (*Körperhaben*) (Plessner, 2003, 242). «Душа» животных и кукол всегда находится в центре действия, но не за его пределами<sup>26</sup>. Так, дрессированный медведь из рассказа Кляйста побеждает человека в таком сложном упражнении, как фехтование. Марионетки грациозны: они не знают проблемы торможения (*Hemmung*), возникающей в результате конфликта «бытия» и «обладания», потому что их телом владеет другой<sup>27</sup> (Kleist, 1990, 558 ff).

Традицию Дидро в анализе смеха и зрелища продолжил в эпоху символизма Анри Бергсон, который считал, что зритель должен быть бесчувственным в момент смеха. Зритель, который хочет смеяться, не может испытывать сочувствия по отношению к происходящему, то есть должен

занимать метапозицию по отношению к осмеиваемому явлению: «Неприспособленность действующего лица к обществу и нечувствительность зрителя – вот, в общем, два существенных условия наличности комедии» (Бергсон, 1914, 176). Социально-антропологический слой своего исследования о смехе Бергсон погружает в планетарный контекст, сравнивая формирование общественного этикета с «твердой и холодной» земной корой, покрывшей «раскаленную массу кипящих металлов»: «должен был создаться для всего человеческого рода поверхностный покров чувств и понятий, которые... прикрывают внутренний жар индивидуальных страстей» (там же, 183). Драма сопоставлена у Бергсона с грезами о вулканическом взрыве, благодаря которому раскаленные металлы прорывают на время земную поверхность<sup>28</sup>. «Твердая и холодная кора» социального этикета у Бергсона как бы предвосхищает «холодную личину», значимую для европейской культуры 1920-х годов. Однако если у Бергсона драма служит прорыву жара страстей сквозь слой холода, то у Пlessнера она способствует как раз формированию защитного слоя, окружающего любого актера театрализованного общества.

Человек у Пlessнера стремится быть недостижимым (Unangreifbarkeit), разрабатывая для этой цели всевозможные «игровые» техники и церемониалы. Смысл смеха у Пlessнера – это своего рода обратный полюс гегелевского признания (Anerkennung). Хотя в книге «Границы общины» Пlessнер и пишет, повторяя Гегеля, что «некто становится кем-то лишь посредством возможного признания другими»<sup>29</sup>, проблема признания в его учении занимает второстепенную роль. Гегелевская борьба «господ» за признание оборачивается у Пlessнера попыткой отдельной личности убежать от вездесущей, безличной насмешки и этим путем обрести некую власть. Так власть становится прерогативой актера, предусмотрительно занявшего позицию Другого. Пlessнер утверждает, что только дипломат – человек-актер – является полноценным членом общества и способен делать историю. «Душа» человека, как считает Пlessнер, не может «дышать» без «холодного воздуха дипломатии» («kalte Luft der Diplomatie») (Plessner, 2003, 104).

Стоит отметить, что «холодная личина» стала предметом не только антропологии Пlessнера, но и эстетики Батина. «Холодность, как холодность льда», – таков важный признак автора полифонического романа, почерпнутый Бахтиным из дневниковой записи Чернышевского о замысле романа «Перл создания», в котором должны были звучать лишь самостоятельные голоса героев, не измененные точкой зрения «холод-

ного» автора. Таким образом, понятие «внеаходимости» отвечает во многом принципу «нечувствительности» актера у Дидро. То, что в своем описании «внеаходимости» Бахтин, возможно, скрыто ориентируется на Дидро, доказывают и его ранние рассуждения об актере. Бахтин обращается к теме человека-актера примерно в те же годы, что и Плесснер в «Границах общины», а именно в своей ранней работе «Автор и герой в эстетической деятельности», которую он писал с 1921 по 1924 год. Как для Бахтина, так и для Плесснера сущность актера состояла в его двойственности, умении находиться вне себя. У Бахтина «внеаходимый» актер оказывается в одно и то же время режиссером и зрителем:

«<...>Эстетически творит актер, когда он *извне* создает и формирует тот образ героя, в которого он потом перевоплотится, творит его как целое, притом не изолированно, а как момент целого же произведения — драмы, то есть тогда, когда он является автором, точнее, соавтором, и режиссером, и активным зрителем (здесь мы можем поставить знак равенства, за вычетом некоторых механических моментов: автор = режиссер = зритель = актер) изображаемого героя и целой пьесы, ибо актер, как и автор и режиссер, создает отдельного героя в связи с художественным целым пьесы, как момент его. Ясно, что при этом целое пьесы воспринимается уже не изнутри героя — как событие его жизни,— не как его жизненный кругозор, а с точки зрения внеаходящегося эстетически активного автора-созерцателя, как его окружение, и сюда входят моменты, трансгредивные сознанию героя. Художественный образ героя творится актером перед зеркалом, перед режиссером, на основании собственного внешнего опыта; сюда относится грим (хотя бы актер и не гримировался сам, он учитывает его как эстетически значимый момент образа), костюм, то есть создание пластически-живописного ценностного образа, манеры, оформление различных движений и положений тела по отношению к другим предметам, к фону, обработка голоса, *извне* оцениваемого, наконец, создание характера» (Бахтин, 2003, 150–151). Все эти «внешние» моменты станут, как считает Бахтин, несущественными для сознания играющего, когда актер уже перевоплотится в героя: в этот момент актер начнет переживать свое перевоплощение изнутри, а зрители воспримут его как зрелище. В конечном итоге переживание и эстетическое сопереживание будут слиты в сознании играющего воедино (там же, 152).

### *Смех: истина vs. экспрессия*

Тема «смеха» как движущей силы литературной эволюции появляется у Бахтина в работах середины 1930-х годов. В издании «Проблемы творчества Достоевского» (1929) понятия смеха еще нет<sup>30</sup>, но уже в работе «Слово в романе» (1934–1935) смех наличен, играя определенную роль в процессе «гибридизации» слова (Бахтин, 1975, 122 сл.) и в становлении диалогизма. Фигуры плута, шута, дурака рассматриваются в «смеховом» контексте. Еще ближе к смеху Бахтин подходит в работе «Формы времени и хронотопа в романе» (1937–1938), когда вводит понятие «краблезианского хронотопа».

В «Эпосе и романе» (1941) Бахтин анализирует «смеховое творчество» как гносеологическую проблему. Согласно Бахтину, смех играет решающую роль в формировании жанра романа, поскольку предмет романа – становящаяся жизнь, а сам роман – «единственный становящийся и еще не готовый жанр». Именно это становление, как считает Бахтин, провоцирует «смеховое творчество»: предметом «амбивалентного смеха», веселого и уничтожающего одновременно, всегда является настоящее. Только будущее не подлежит осмеянию, тогда как «абсолютное прошлое» богов в романе, по Бахтину, «осовременивается» и изображается в пародийном стиле, «на низком языке современности» (там же, 464). Таким образом, существенный признак романа – это дух пародии, смеха, стилизации<sup>31</sup>, при помощи которых литература входит в «зону контакта с настоящим в его незавершенности».

Смех моделируется как культурный механизм, обладающий способностью разрушать дистанцию между зрителем и зрелищем, фамелиаризовать публичное пространство и, таким образом, создавать условия для схватывания объекта насмешек: «Смех обладает замечательной силой приближать предмет, он вводит предмет в зону грубого контакта, где его можно фамелиарно ощупывать со всех сторон, переворачивать, выворачивать наизнанку, заглядывать снизу и сверху [...], обнажать и разоблачать, свободно исследовать и экспериментировать» (там же, 466). Так смех становится, согласно Бахтину, предпосылкой не только романного творчества, но и научной деятельности, поскольку его важнейшие функции суть: 1) уничтожение страха перед исследуемым и 2) приближение предмета, «вывод предмета из далекого плана» (там же). Попадая в зону смеха, объект получает особые пространственно-временные характеристики: в пространственном отношении смех создает поле максимально близкого контакта («смех – брань – побои» (там же), во временной перспективе смех выступает ору-

дием разрушения прошлого: «памяти и преданию в мире комического нечего делать; осмеивают, чтобы забыть» (там же). Смех превращает предмет в «голый объект» научных операций: «Предмет разбивают, обнажают (снижают иерархическое убранство): смешон голый объект».

В этой связи особое значение приобретает понятие игры, которая тоже оказывается признаком «современности»: «комическое разыгрывают (то есть осовременивают)» (Бахтин, 1975, 467). Содержанием смеховой игры, по Бахтину, становятся все мыслимые оппозиции: «верх» / «низ», «перед» / «зад», «прошлое» / «настоящее» и т. д. Герой литературных экспериментов с «незавершенным настоящим» – шут, воплощение «второй природы» человека.

Видимо, практически параллельно исследованию «смехового» аспекта романа Бахтин создает теорию карнавального смеха, изложенную в его диссертации «Рабле в истории реализма» и затем переработанную и опубликованную уже в 1965 году в книге «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса». Карнавальный смех, который изучает Бахтин, – это «не индивидуальная реакция на то или иное единичное [...] «смешное» явление» (Бахтин, 1965, 15). Ему присущи три качества: всенародность (смеются все), универсальность (смеются над всем) и амбивалентность (карнавальный смех и уничтожает, и возрождает одновременно). Важной характеристикой карнавала, по Бахтину, является то, что «смех направлен и на самих смеющихся» (там же). При этом Бахтин подчеркивает, что смех – это форма мировоззрения.

Смех как вид «мировоззрения» имеет не столько пассивное значение созерцания мирового спектакля, сколько активную функцию исследования. В книге о Рабле Бахтин рассказывает о греческом философе Демокрите, который, внезапно открыв, что мир смешон, с тех пор не мог удержаться от смеха, где бы он ни находился. «Безумие» Демокрита было на самом деле особой формой знания о мире, которую тонко чувствовал Бахтин. Словно подражая философу, смеявшемуся над действительностью, Бахтин попытался, в свою очередь, свести к смеху проблему гносеологии.

Смех для Бахтина является не просто реакцией, но активной точкой зрения, универсальной герменевтической оптикой, сквозь которую только и можно разглядеть «истину» о мире. Наибольшей познавательной силы смех достигает в эпоху Ренессанса: «Отношение к смеху Ренессанса можно предварительно и грубо охарактеризовать так: смех имеет глубокое мирозерцательное значение, это одна из существеннейших форм правды о мире в его целом, об истории, о человеке; это особая



универсальная точка зрения на мир, видящая мир по-иному, но не менее (если не более) существенно, чем серьезность» (Бахтин, 1965, 75). Упадок смеха начинается в XVII веке, когда он перестает быть универсальным способом добывания истины и деградирует до эстетической формы, до жанрового признака.

Согласно Бахтину, смех имеет социальную подоплеку: «народная» культура глумится над «официальной», во время карнавала безвластные поднимают на смех тех, кто обладает властью. Получается, что смех, который у Бахтина может быть направлен как на объект, так и на субъекта, – это собственность «рабов», наделенных самосознанием. Если Гегелю не приходило в голову отождествлять самосознание со смехом, то Бахтин имплицитно проделывает это в теории карнавала.

Что касается Плеснера, то в его концепции смех выступает как реактивная форма выражения, свидетельствующая не столько о наличии особого способа познания, сколько о прерывании всякого диалога с внешним миром. В предисловии ко второму изданию книги «Смех и плач» Плеснер замечает, что человеческое поведение отдифференцировано от животного тем, что человек имеет обменные отношения не только со средой, но и с самим собой (Plessner, 2003a, 209). Плеснер утверждает, что именно человек как эксцентрически организованное существо, имеющее опосредованно-непосредственное отношение к своему телу, способен плакать и смеяться (op. cit., 241 ff.). При этом человеческая «эксцентричность» осложнена двойственным отношением к телесности, которая подразделяется у Плеснера, как говорилось, на «тело» (Körper) и «плоть» (Leib): «Mit dieser Gebrochenheit ist die Unergründlichkeit im Verhältnis des Menschen zu seinem Körper bezeichnet, auf welche Erscheinungen wie Lachen und Weinen hinweisen» (ip. cit., 235). Смех и слезы не сигнализируют об особом способе (само)познания, а обозначают кризис отношения человека к своему телу. У Плеснера человек как бы ведет постоянный диалог со своим телом, но в тот момент, когда диалог прерывается и тело не получает «ответа» от своего хозяина (op. cit., 237), возникает состояние кризиса, разрешающееся в смехе или в плаче. Смех и плач, по Плеснеру, являются одним из доказательств биологической недостаточности человека<sup>32</sup>: к примеру, смех знаменует потерю власти человека над своим телом, что было бы невозможно для животного.

Плеснер говорит об амбивалентности смеха постольку, поскольку любое комическое или остроумное высказывание содержит в себе двойной смысл, между-смысл. Как утверждает Плеснер, человек реагирует смехом не на овеществление (так считал Бергсон), а именно на амбива-

лентность живого: «Auf diese Ambivalenz eines doppelten Zwischen: zwischen Wirklichkeit und Schein, zwischen Binden und Gebundensein reagiert der Mensch – mit Lachen» (Plessner, 2003a, 289). «Амбивалентность» смешного у Пlessнера, очевидно, восходит к двойному смыслу остроумного высказывания у Фрейда и при этом не имеет ничего общего с амбивалентным смехом у Бахтина.

Реактивной форме смеха Пlessнер противопоставляет активную форму «улыбки». Улыбка сигнализирует об умении человека владеть собой и ситуацией и тем самым противостоит «катастрофическому» смеху, знаменующему утрату человеком господства над собой. Как пишет Пlessнер в статье «Улыбка» (Das Lächeln, 1950), это мимическое движение отражает конститутивную «искусственность» человека: «Lächeln entfaltet somit ein symbolisches Mienenspiel, das mit senem Ausdruck spielt [...] Natur wird – Kunst. Die spontane Symbolik des Leibes wird zur Allegorie» (Plessner, 2003a, 427). По мнению Пlessнера, смех и плач не игра, не симуляция; только улыбка – образец мимического поведения, жест, обладающий продуманным значением. Однако в то же время и «активная» улыбка, и «реактивный» смех у Пlessнера, прежде всего, экспрессивны: если «неигровой» смех, как уже говорилось, знаменует собой потерю контроля над телом, человеческую «слабость», то «игровая» улыбка воплощает превосходное владение собой, силу индивида: она потенциально содержит в себе целый спектр значений и свидетельствует о суверенности человека<sup>33</sup>. Таким образом, теория смеха у Пlessнера противостоит бахтинской концепции карнавала как учение о репрезентации может противостоять гносеологии. Если человек у Бахтина открывает в смехе новую истину о мире, то смех и улыбка у Пlessнера – это разные формы экспрессии.

### *Общество скандала vs. общество такта*

Как пишет Игорь Смирнов, скандал всегда зрелищен<sup>34</sup> или, по крайней мере, наглядно представим: «Наследуя мифу, зрелищные искусства формируют особо благоприятную обстановку для скандальных происшествий»<sup>35</sup>. Скандал можно интерпретировать как зрелище, вышедшее за рамки нормы и нарушающее ожидания зрителя: скандальное действие подразумевает выход-из-себя, как сказал бы Эйзенштейн.

В книге «Der Skandal in Dostojewskijs Poetik» немецкой исследовательницы Ани Отто скандал определяется как событие, в момент которо-

го снимается «парадокс актера» и Я совпадает с собственным Другим (с разыгрываемой ролью) (Otto, 2000, 85). В «*Les jeux et les hommes*» (1958) Кайуа назвал подобное явление «разложением» игры, когда актерство и самоощущение сливаются в приступе одержимости, которую уже нельзя симулировать. В отношении скандала подобное прекращение симуляции верно лишь отчасти. Скандал – это переступание границ, выпадение из роли, как это происходит, действительно, у героев Достоевского, пребывающих вне себя, но возможна и социальная роль скандалиста (скажем, в случае русских футуристов), исполнитель которой занят как раз симуляцией скандала.

С точки зрения Ренаты Лакманн, «карнавал» Бахтина, равно как и *fete* у раннего Кайуа, представляют собой анти-праздник (Lachmann, 1990, 260). Праздник имеет ограничение во времени, он не нарушает нормального течения жизни, а гармонично входит в него, ему свойственны свобода и веселье. Между тем анти-праздник нацелен на разрушение нормального порядка. Одним из выражений анти-праздника является скандал. Карнавальное действо может обернуться скандалом в момент кульминации праздника – и в это же мгновение праздник разрушается, превращается в свою противоположность, праздничный смысл перверсируется: происходит сбрасывание масок, развенчание и т. д. Скандал – своего рода негативный апогей праздника. Стоит подчеркнуть, что этот негативный апогей – основное содержание бахтинского карнавала. Лакманн рассматривает скандал как такую знаковую операцию, которая разрушает имеющийся порядок знаков: «*Schwelle und Krise treiben den Skandal hervor, der im Gegenfest den Status eines Festakts erhält. Der Skandal wird zu derjenigen Zeichenoperation, die die vorgegebenen Zeichen verschiebt, tilgt oder umkehrt, und zwar wieder in bezug auf Raum und Zeit, innen und außen, verborgen und öffentlich. Der Skandal entzieht der decorum-orientierten Zeite und dem koordinierten Raum ihre pragmatische Dimension*» (Lachmann, 1990, 264). Понятая таким образом скандализация эквивалентна карнавализации, бахтинскому осмеянию, которое манифестирует собой способ познания через ницшеанскую «переоценку всех ценностей» (*Umwertung aller Werte*). Симптоматично, что в книге «Творчество Франсуа Рабле» слово «скандал» не встречается ни разу: очевидно, карнавал создает такую чрезвычайную ситуацию, в рамках которой понятие скандала делается иррелевантным, поскольку теряет свое собственное Другое, а именно: нормальное течение жизни. «Смеховое» понимание скандала изложено в книге Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского», где говорится, что

в основе скандалов «лежит глубокое карнавальное мироощущение» (Бахтин, 1979, 170).

На протяжении карнавала все является скандалом, если оценивать карнавальные события с точки зрения повседневности. Перманентная скандальность карнавала связана с тем, что в нем выходит наружу «родовое тело», которое партиципирует каждый участник действия. Этот грубый контакт с «родовым телом», включающий в себя, помимо осмеяния, ругательства, побои и забрасывание калом, предельно интимен. В известном смысле скандал можно было бы определить как внезапную интимизацию общественных отношений. «Община» Тённиеса, построенная по модели интимной близости между ее членами и превращенная у Бахтина в карнавал, становится у последнего зоной перманентного скандала.

В любом скандале, прерывающем ход обыденной жизни, можно обнаружить карнавальный механизм. Такие выделяемые Бахтиным «карнавальные категории», как фамильярный контакт, эксцентричность, мезальянс и профанация, являются в то же время категориями скандала. В работе «Проблемы поэтики Достоевского» «скандал» фигурирует часто рядом с «катастрофой», в момент которой рушится человеческое бытие. При анализе рассказа «Дядюшкин сон» Бахтин даже употребляет термин «скандал-катастрофа», который означает развенчание личности, полный крах избранной ею роли в обществе. Институт карнавала предусматривает необходимость такого обрушения и канализует (само)разрушительные тенденции человеческого социума. В теории Плесснера подобной катастрофой, разрушающей суверенность человека, является собственно смех. Скандал служит составной частью схемы «комического конфликта» (Plessner, 2003a, 301).

Скандальность, по Бахтину, часто характеризует и повседневный быт, к примеру, в разобранной им повести Достоевского «Игрок», где изображается жизнь «заграничных русских». Бахтин называет их людьми, оторвавшимися от своей родины и народа, не прикрепленными более к своей среде. Герои, сошедшиеся в немецком городке Рулетенбурге, оказываются карнавальным коллективом, существуют вне норм и порядка обычной жизни: «Их взаимоотношения и их поведение становятся необычными, эксцентричными и скандальными (они все время живут в атмосфере скандала)» (Бахтин, 1979, 199).

Светская гостиная в момент скандала превращается в карнавальную площадь: логика «карнавально-площадной жизни» господствует в сложной сцене в приемных покоях у Варвары Петровны Ставрогиной в «Бесах», где происходит целый ряд скандалов «с участием сумасшедшей

“хромоножки”, с выступлением ее брата капитана Лебядкина, с первым появлением “беса” Петра Верховенского, с восторженной эксцентричностью Варвары Петровны, с разоблачением и изгнанием Степана Трофимовича, истерикой и обмороком Лизы, пощечиной Шатова Ставрогину и т. д. Все здесь неожиданно, неуместно, несовместимо и недопустимо при обычном, “нормальном” ходе жизни» (Бахтин, 1979, 169).

Если следовать Бахтину, то и предельной формой диалога нужно считать скандал, ведь именно скандал позволяет раскрыться диалогическому самосознанию героя. Ни один элемент «диалогической» атмосферы не может быть нейтрален: «все должно задевать героя за живое, провоцировать, вопрошать, даже полемизировать и издеваться, все должно быть обращено к самому герою» (там же, 75). Роль скандалиста несовместима с ролью зрителя скандальной сцены: «...все должно ощущаться как [...] слово “второго”, а не “третьего” лица» (там же). В карнавализованном тексте любой актант становится скандалистом: замысел, который требует сплошной диалогизации всех элементов построения, отрицает зрелище с его разделением на актеров и наблюдателей и предполагает участие всех присутствующих в происходящем действе. Тотальное участие в событии, партиципирование коллективной интимности и создает особенность «скандальной» поэтики Достоевского в понимании Бахтина: «Отсюда и та кажущаяся нервность, крайняя издерганность и беспокойство атмосферы в романах Достоевского, которая для поверхностного взгляда закрывает тончайшую художественную рассчитанность, взвешенность и необходимость каждого тона, каждого акцента, каждого неожиданного поворота события, каждого скандала, каждой эксцентричности» (там же).

Скандал для Бахтина глубоко антропологичен – это условие раскрытия подлинного человека. Однако антропология, написанная на основе скандала, может быть лишь негативной: так, в качестве примера «подлинной» жизни Бахтин приводит фантастический рассказ Достоевского «Бобок», в котором повествуется об отношениях разлагающихся в могилах мертвецов. «Карнавализованная преисподняя “Бобка” внутренне глубоко созвучна тем сценам скандалов и катастроф, которые имеют такое существенное значение почти во всех произведениях Достоевского. Эти сцены, происходящие обычно в гостинных, конечно, гораздо сложнее, пестрее, полны карнавальных контрастов, резких мезальянсов и эксцентричностей, существенных увенчаний–развенчаний, но внутренняя сущность их аналогична: лопаются (или хотя бы ослабевают на миг) “гнилые веревки” официальной и личной лжи и обнажаются человеческие

души, страшные, как в преисподней, или, наоборот, светлые и чистые. Люди на миг оказываются вне обычных условий жизни, как на карнавальной площади или в преисподней, и раскрывается иной – более подлинный – смысл их самих и их отношений друг к другу» (Бахтин, 1979, 168–169). Таким образом, подлинный человек у Бахтина оказывается обитателем преисподней. Разлагающийся барон Клиневич в «Бобке» призывает: «Проживем эти два месяца в самой бесстыдной правде! Заголимся и обнажимся!» «Нагое существование» оказывается здесь синонимом «жизни вне жизни», которая только и может пролить свет на «подлинную» жизнь человека.

Понятие скандала у Бахтина становится жанрообразующим признаком мениппеи: «Для мениппеи очень характерны сцены скандалов, эксцентрического поведения, неуместных речей и выступлений, то есть всяческие нарушения общепринятого и обычного хода событий, установленных норм поведения и этикета, в том числе и речевого. Эти скандалы по своей художественной структуре резко отличны от эпических событий и трагических катастроф. Существенно отличаются они и от комедийных потасовок и разоблачений. Можно сказать, что в мениппее появляются новые художественные категории скандального и эксцентрического, совершенно чуждые классическому эпосу и драматическим жанрам» (там же, 135). Скандал составляет как бы часть смехового механизма культуры, благодаря которому возникает жанр романа. Как и смех, скандал демонтирует эпический стандарт поведения героев, создавая почву для «незавершенного настоящего» романного жанра: «Скандалы и эксцентрисности разрушают эпическую и трагическую целостность мира, пробивают брешь в незыблемом, нормальном (“благообразном”) ходе человеческих дел и событий и освобождают человеческое поведение от предрешающих его норм и мотивировок» (там же). Возникновение скандала может быть спровоцировано особыми дискурсивными приемами, с помощью которых нарушаются правила этикета, срываются «покровы» с «подлинной жизни». Таким приемом Бахтин считает «неуместное слово»: «неуместное или по своей цинической откровенности, или по профанирующему разоблачению священного, или по резкому нарушению этикета» (там же).

Понимание интимной общины как зоны скандала сближает русского мыслителя с Плессером, который считал скандальным «социальный радикализм» общины, основанной на кровном родстве и близости ее членов. Но если Бахтин рассматривал общество скандала как утопию, позволяющую человеку в идеале соприкоснуться с истинным бытием, то

Плеснер в «Границах общины» подверг сомнению «den ekstatischen Gefühlskommunismus allverbindender Liebe zwischen allen Menschen» (Plessner, 2003, 56) и предложил рецепт, который помог бы избежать соприкосновений с «родовым телом»: каждый должен скрыть свое приватное пространство под «холодной личиной», во всех случаях жизни не забывая о гигиене такта. В этом отношении Плеснер оказался более современен<sup>36</sup>, нежели Бахтин: американский социолог Ричард Сеннет в своей книге «Падение публичного человека» критикует «тиранию интимности», хотя и сожалеет об утрате «теплоты» в публичном пространстве<sup>37</sup>.

«Общество такта» Плеснера противостоит скандальному миру «карнавально-площадной жизни», положительно оцениваемому Бахтиным. В «Границах общины» Плеснер изображает такой тип общества, в котором человек максимально застрахован от скандальных ситуаций, от фамильярности, от риска осмеяния. «Актёрство» выгодно отличает члена общества (Gesellschaft) от члена общины (Gemeinschaft), отвергающего «гигиену такта» (die Hygiene des Taktes) и в своей непосредственности постоянно нарушающего дистанцию по отношению к Другому. Такт, по определению Плеснера, – это «недремлющее» уважение к чужой «душе»<sup>38</sup>, из чего следует важнейший признак тактичности: нежное, бережное отношение к Другому (Zartheit). Такт может включать в себя и лесть, которая представляется ложью лишь варвару. Тактичное поведение рафинировано и усложнено, как грациозный танец.

Предпосылки общества такта Плеснер видит в так называемом церемониале, уходящем корнями в ритуал<sup>39</sup>. Но если церемониал неподвижен, подчинен жесткой структуре, то современное театрализованное общество обладает более динамичными средствами защиты от скандалов. В частности, таким инструментом борьбы со смехом является «престиж». Насмешка, нежелательным образом фамильяризирующая контакт между смеющимся и его жертвой, не достигнет своей цели в том случае, если потенциальный объект смеха окружен «нимбом»: «Der etwas ist und damit eine Rolle spielt, besitzt dadurch einen gewissen psychologisch schwer beschreibbaren Nimbus» (Plessner, 2003, 84). Нимб выполняет двоякую функцию: с одной стороны, он делает человека максимально видимым на общественной сцене, а с другой – максимально надежно укрывает его раннимую «самость». Нимб помогает созданию «престижа»: вместо борьбы за признание «актеры» Плеснера ведут схватки за «престиж», который проявляет себя как нечто «внешне видимое» (das äusserlich Sichtbare). Власть, являющаяся частью престижа, оказывается, таким образом, категорией «видимости», проблемой выражения (Plessner, 2003, 89).

Первостепенную важность для общества такта имеет феномен границы. Тактичность подразумевает соблюдение подходящего расстояния по отношению к приватному пространству Другого. Gesellschaft Плесснера, соответственно, характеризуется тем, что члены общества отчуждены друг от друга и тщательно соблюдают границы «своего» и «чужого». Явление границы интересует Плесснера не только в социальном аспекте, но и с биологической точки зрения. В своей философии органического Плесснер развивает тезис о дивергенции внешнего и внутреннего в живом теле и предлагает новую форму определения витализма: «живые тела имеют являющуюся, зримую границу» (Плесснер, 2004, 106). Граница тела – это его край, которым оно соприкасается с иным, нежели оно само.

Живое тело отличается, по Плесснеру, особым характером отношений со средой. Если неорганический предмет соприкасается со средой посредством границы – чисто виртуального «промежутка», то в случае органического тела граница принадлежит ему самому. Оно *находится вне себя*, поскольку его границы не только замыкают его, но в той же мере и открывают его по отношению к среде, связывая с ней. Такая живая вещь содержит в самой себе границы, являющиеся переходом к среде. Специфическое бытие наделенного жизнью тела определяют два момента: выход тела за свои пределы и противопоставленность тела самому себе – так живое тело пребывает одновременно снаружи и внутри себя. Организованное таким образом органическое тело, заключает Плесснер, отличается от неорганического своим *позициональным характером* или своей *позициональностью* (Plessner, 2004, 128).

В работе «Смех и плач» Плесснер анализирует положение смеющегося и плачущего относительно их собственных границ<sup>40</sup>. На примере феномена щекотки Плесснер демонстрирует, как смех возникает при стимуляции границ тела. Как смех, так и слезы, пишет Плесснер, имеют экспрессивный характер. Однако в отличие от мимических гримас, которые сродни речи, смех и слезы появляются тогда, когда потеря человеком самообладания достигает высшей степени и сама по себе приобретает значение (Plessner, 2003a, 359). Дезорганизация отношения человека к своему телу не может быть передана словами и обретает определенный смысл в выразительном комплексе смеха и слез, сигнализирующих о том, что нарушен переход между «внутренним» и «внешним» телами.



### *Вместо заключения: смех и история*

Кьеркегор считал иронию «бесконечным абсолютным отрицанием», посредством которого осуществляется историческое развитие мира (Kierkegaard, 1976, 255–256). В каждый поворотный момент истории, замечает Кьеркегор, происходит двоякое движение: с одной стороны, вырывается вперед новое, с другой – вытесняется старое. Чтобы «старое» отступило, оно должно предстать несовершенным, то есть быть осмеянным: эту задачу осмеяния выполняет «ироничный субъект». Некоторое сходство концепций исторического развития Кьеркегора и Бахтина лишь оттеняет их существенное различие: народный смех у Бахтина, как это не раз подчеркивается в книге о Рабле, не знает абсолютного отрицания. Само понятие иронии чуждо Бахтину<sup>41</sup> (см.: Бахтин, 1965, 44 сл.), как чуждо выделение из народной массы «ироничного субъекта», завоевывающего себе при помощи своей иронической позиции «негативную свободу». Ирония, как считает Кьеркегор, направлена не против отдельного феномена или отдельного существования: все сущее становится чуждым иронизирующему субъекту, а он становится чуждым всему сущему. Между тем для Бахтина актуален только такой смеховой акт, который способствует партиципированию субъектом родового тела, предельному сближению индивида с коллективом.

Согласно Бахтину, историю движет смех. Ее пиком оказывается эпоха Возрождения, ибо именно тогда смех обретает свою силу<sup>42</sup>: «в эпоху Возрождения смех в его наиболее радикальной, универсальной, так сказать, мирообъемлющей и в то же время в его наиболее веселой форме один только раз в истории на какие-нибудь пятьдесят–шестьдесят лет (в разных странах в разные сроки) прорвался из народных глубин вместе с народными (“вульгарными”) языками в большую литературу и высокую идеологию» (там же, 80–81). Становящийся и обновляющийся мир Возрождения, по Бахтину, оказывается «глубоко смешным»: «Все эти образы низа – от циничного ругательства до образа преисподней – были проникнуты глубоким ощущением исторического времени, ощущением и сознанием смены эпох мировой истории» (там же, 473). Разные временные отрезки в эпоху Ренессанса трансгрессируют друг в друга, выстраиваются в истории по образцу «гротескного тела»: «Двутелость [...] прямо становится историческою двумирностью, слитостью прошлого и будущего в едином акте смерти одного и рождения другого, в едином образе глубоко смешного становящегося и обновляющегося исторического мира. Ругает – хвалит,

бьет – украшает, убивает – рождает само время, насмешливое и веселое одновременно» (там же, 474).

Помимо функции усиления историчности, смех исполняет задачи ее очеловечивания. Бахтин подчеркивает в книге о Рабле, что «народная» смеховая культура не знает «голового» отрицания. Убийственный ход истории в карнавальном освещении превращается в «веселое время»: «Образы игры, пророчества (пародийные), загадки и народно-праздничные образы объединяются в органическое целое, единое по смысловой значимости и по стилю. Их общий знаменатель – в е с е л о е в р е м я . Все они превращают мрачный эсхатологизм Средневековья в “веселое страшилище”. Они очеловечивают исторический процесс, готовят его трезвое и бесстрашное познание» (там же, 256).

Очеловечивание истории приводит к тому, что история смеха понимается как развивающееся самосознание человека, причем вершина этого развития приходится на эпоху Ренессанса: «средневековый смех на ренессансной ступени своего развития стал выражением нового свободного и критического и с т о р и ч е с к о г о сознания эпохи». В книге «Bakhtin, Lukács and the Ideas of Their Time» Галин Тиханов замечает, что Бахтин в своей истории смеха на самом деле перетолковывает гегелевскую Феноменологию Духа. При этом гегелевский Geist и бахтинский «смех» оказываются сопоставимыми лишь отчасти: смех у Бахтина формирует новые духовные ценности и тем самым творит историю, с другой же стороны, он телесен и потому сопротивляется историзации (Tihonov, 2000, 271 ff).

Тиханов противопоставляет «историю смеха» Бахтина «аисторической» теории смеха Плесснера, который якобы интересовался, в первую очередь, «телесностью» смеющегося человека. Однако такая интерпретация кажется односторонней. Представляется, что, инкриминируя Плесснеру «биологическую» теорию смеха, Тиханов странным образом не учитывает идейный контекст эпохи. Обращение к такому объекту, как смех, у Плесснера может быть интерпретировано скорее как борьба с биологизмом<sup>43</sup>. Для Плесснера, противника биологизма, смех не только не биологичен – он сигнализирует, как говорилось выше, о разрыве с биологическим.

Как пишет Джорджио Агамбен в «Номо сасег», в основе государственности первой половины XX века находился не свободный политический субъект, но его «нагая жизнь», его биологическое тело (Agamben, 2002, 137). Именно «нагая жизнь» (и вместе с ней тоталитарная quasi-община) и составляла объект, с которым боролся в своей философской

антропологии Пlessнер. Биологическое тело – то, от чего отдалается человек в своем эксцентрическом позиционировании. Вне всяких сомнений, теории смеха как Пlessнера, так и Бахтина, каждая по-своему, противостояли пафосу биополитики, которым были проникнуты тоталитарные режимы.

Во многом противоположные идейные системы Бахтина и Пlessнера ставят парадоксальным образом один и тот же вопрос: как избежать тоталитарной угрозы? При этом оба мыслителя прибегают в борьбе с ней к одному и тому же понятийному орудю – к игре. Если карнавальный человек разрушает при помощи смеха все существующие иерархии и тем самым противостоит «авторитарному человеку» официальной культуры, то «актер» у Пlessнера отрицает в своей «эксцентричности» конформистский и транспарентный авторитарный характер. Попытки представить карнавальную теорию Бахтина как аналог террора (Groys, 1989; Рыклин, 1990; Бонецкая, 1998) игнорируют не только неофициальный пафос его творчества, но и традицию, к которой оно примыкает. Бахтин ищет альтернативную форму общества, подобную той, которую Шиллер («Über die ästhetische Erziehung des Menschen...») и Хейзинга («Homo ludens», 1938) нашли в игровой культуре. Карнавализованный «скандал» у Бахтина имеет, на самом деле, ту же цель, что и театрализованное «общество такта» у Пlessнера: сдвинуть стрелку истории с опасной точки и развернуть ее в сторону утопии – другой, чем тоталитарная.

### Примечания

1 Статья написана при финансовой поддержке фонда Тиссена (Fritz Thyssen Stiftung, BRD).

2 Варианты топоса *theatrum mundi* в европейской культуре подробно исследованы в книге Линды Кристиан *Theatrum mundi*. Кристиан считает, что этот топос представлял собой вид мировоззрения (*Weltanschauung*) см.: Christian, 1987, 194.

3 Ср.: Schlegel, 1980, 132.

4 Обзор литературы на тему иронии в театре см.: Rapp, 1973, 239 ff.

5 Развитие понятий «театральности» и «смеха» в русской культуре подробно описано в книге Шаммы Шахадат «Das Leben zur Kunst machen. Lebenskunst in Russland vom 16. bis zum 20. Jahrhundert» (2004). Обсуждение понятия «зрелище» у Пlessнера и Сартра см.: Stahlhut, 2005, *passim*. Сравнительный анализ антропологических учений Пlessнера и Бахтина см. также в моей статье «Историческая антропология: подходы Пlessнера и Бахтина». Тезисы к этой статье были опубликованы в: Григорьева, 2006.

6 «Freilich will dieses Spiel nicht darstellen, es kennt nur Mit-Spieler, das heißt Mit-Menschen, und die Last des Bildentwurfs für unsere soziale Rolle ist uns durch die Tradition, in die wir hineingeboren werden, abgenommen. Trotzdem müssen wir, als virtuelle Zuschauer unserer selbst und der Welt, die Welt als Szene sehen» (Plessner, 2003a, 411).

7 Различие между игрой и смехом является для Пlessнера основополагающим. Как считает Ханс-Петер Крюгер, оригинальный вклад Пlessнера в философскую антропологию заключается в том, что тот обрисовал границы игрового поведения человека: «In der Philosophischen Anthropologie beruht das lebendige Verhalten von Menschen elementar auf einem Spielen in und mit der Körper-Leib-Differenz, die "am Bilde des Schauspielers" positiv zum Spiel im Spiel entfaltet und gleichzeitig negativ vom ungespielten Weinen und ungespielten Lachen her begrenzt wird. In dieser gleichzeitigen Entfaltung und Begrenzung des Spielansatzes besteht die originäre und bisher nicht wieder erreichte Leistung der philosophischen Anthropologie Plessners» (Krüger, 2000, 299). Таким образом, если «театральность» повседневной жизни обнаруживает у Пlessнера в каждом человеке его собственного двойника – актера, то «неигровые» смех и плач сигнализируют о границах игрового поведения.

8 «Lachgemeinschaft meint eine Gruppe, die in Form von Texten und Aktionen eine Lachwelt erfindet und in Szene setzt. Diese Lachwelt hat in Bezug zur offiziellen, ersten Welt den Status einer alternativen Welt, die kontradiktorisch oder konträr angelegt sein kann» (Schahadat, 2004, 141).

9 Следует указать, что современные теории «смеховой общины» сфокусированы скорее на «позитивном» толковании этого вида социальности. Смех обладает функцией перформативной актуализации социального единства: по словам составителей сборника «Смеховые общества» (Lachgemeinschaften), совместный смех утверждает свободу, сохраняет идентичность и при этом перформативно разрешает конфликты внутри группы. Смеховой скандал обладает, таким образом, интегративно-социализующей функцией (см. Röcke, Velten, 2005, XIV ff).

10 Понятие «негативной антропологии» вводит Игорь Смирнов в своей книге «Homo homini philosophus» (см. Смирнов, 1999).

11 Много позднее Деррида объявил о том, что он скандализован чтением текстов Батая, но при этом французский постмодернист прошел мимо главного содержания этого скандала, прельстившись метафорой «скольжения»: «Le philosophe s'aveugle au texte de Bataille parce qu'il n'est philosophe que par ce désir indestructible de tenir, de *maintenir* contre le glissement la certitude de soi et la sécurité du concept. Pour lui, le texte de Bataille est piégé: au sens premier du mot, un *scandale*» (Derrida, 1967, 393). Любопытно, что понятие «скольжения» нередко употреблялось в качестве метафоры смеха. Деррида употребляет здесь слово «скольжение» вслед за Батаем, который во «Внутреннем опыте» описывал соскальзывание в озаренную смехом глубину: «Il est dans les choses divines une transparence si grande qu'on glisse au fond illuminé du rire...» (Bataille, 1973, 45). Батай, в свою очередь, интертекстуально отсылал к Бергсону, искавшему метафору для отображения сущности смеха и связанной с ним драматизации поведения: «Il y a toujours au fond du comique... la tendance à se laisser glisser le long d'une pente facile» (Bergson, 1983, 149). Это соскальзывание синонимично утрате контроля над своим телом, которое лежит, по Пlessнеру, в основе смеха. В концепции Пlessнера смех возникает тогда же, когда появляется способность к прямохождению, а вместе с ней страх падения, основанный на отстоянии от собственного тела.

12 Размышления Пlessнера о «голом человеке» восходят, по крайней мере отчасти, к «Естественной истории» Плиния, который делал из того факта, что человек родится с неприкрытыми половыми органами, пессимистический вывод о слабости человеческого рода. Этот фрагмент из Плиния анализирует Бахтин в книге «Творчество Франсуа Рабле...», но солидаризируется с ревизирующим его толкованием: Панург – «ренессансный человек» из «Гаргантюа и Пантагрюэля» – считает, что неприкрытость половых органов демонстрирует величие человека и способствует его более непосредственному господству над миром.

13 «Eigentlich komisch ist nur der Mensch, weil er mehreren Ebenen des Daseins zugleich angehört» (Plessner, 2003a, 299).

14 См. об этом книгу Жака ле Гофа «Смех в Средневековье»: Le Goff, 2004, 58 ff.

15 Ibid.

16 О возможностях религиозного сознания философ пишет также в кн.: «Ступени органического и человека».

17 Цит. по: Бонецкая, 1998, 130.

18 Некоторые бахтиноведы обвиняют Бахтина в том, что он изобразил в своем карнавале не просто языческое действо, но преисподнюю, в которой разрушается человеческий мир (см. Groys, 1989; Бонецкая, 1998; Косиков, 1997). С точки зрения Бонецкой, Бахтин подвергает бытие деобъективации, десакрализации и десубстанциализации (Бонецкая, 1998, 118). Карнавал в этой концепции выступает как «разновидность сатанизированной действительности», сущность которой – смех. Смех этот имеет, согласно Бонецкой, сугубо негативную природу: «Дьявол – онтологическая обезьяна Бога, не способная породить своих форм и содержаний, а потому занятая пародированием реальных, имеющих свой исток в Боге. Именно это и совершает “карнавальная смех”» (там же, 142).

19 Анализ категории смеха у Ницше см.: Kunnas, 1982 *passim*. Куннас видит сходство смеха Заратустры с иронией у Шлегеля (Kunnas, 1982, 44).

20 Игра, формирующая у Пlessнера человека, театральна *sui generis*. Подобно русско-му теоретику театральности Николаю Евреинову, Пlessнер готов рассматривать ее как качество, присущее человеку изначально и определяющее все его проявления. Именно театральность ответственна за категорию Другого, именно театральность превращает человека из «нагого существа» в того, кто преодолел свою наготу, придав своему телу образ. Если Бахтин, без сомнения, читал Евреинова, то Пlessнер и не слышал об этом авторе. Между тем как раз у Пlessнера много точек схождения с Евреиновым, вплоть до консервативно-утопической идеализации «театрального» XVIII века во Франции, что Евреинов предпринял в «Театре как таковом» (1912), а Пlessнер – в «Границах общины» (1924) и в «Опоздавшей нации» (1935). «Счастливое» театральное общество подверглось вначале критике у Руссо, а затем было ниспровергнуто в новой форме театральности у Тальма: обоих «реформаторов» Евреинов уничтожительно называет «бывшими лакеями» (см. Евреинов, 2002, 54 сл.).

21 «Der pure Affekt, das Sich-los-lassen der Seele in den Ausdruck hinein, die Unmittelbarkeit der Äußerung, die wahrhafte Rückhaltlosigkeit in der Manifestation der Urteile ebenso wie der Handlungen oder des Mienenspiels wirkt – vielleicht nicht notwendig, aber immer möglicherweise – lächerlich» (Plessner, 2003, 70).

22 Словно споря с Пlessнером, Д. С. Лихачев в книге «Смеховой мир Древней Руси» анализирует оппозиции смеха и негативности, смеха и наготы. У Пlessнера «нагота» имеет сугубо отрицательное значение. Девиз «retournons à la nature», стремление

жить «обнаженной» жизнью, – все это, согласно Плесснеру, содержит риск стать смешным (*das Risiko der Lächerlichkeit*) (Plessner, 2003, 70 ff). Между тем Лихачев вслед за Бахтиным оценивает «голую жизнь» положительно. «Функция смеха, – пишет Лихачев, – обнажать, обнаруживать правду, раздевать реальность от покровов этикета, церемониальности, искусственного неравенства, от всей сложной знаковой системы данного общества. Обнажение уравнивает всех людей» (Лихачев, 1984, 16). Понятие, на котором сходятся концепции смеха Плесснера, Бахтина и Лихачева, – это «раздвоенность» смехового жеста. Лихачев указывает, что «существо смеха связано с раздвоением»: «смеховая работа» «делит мир, создает бесчисленные пары, дублирует явления и объекты и тем самым “механизирует” и оглушает мир» (там же, 38). Смех в Древней Руси, как считает Лихачев, был связан с театрализацией, при этом развитие смехового мира достигало и той степени, при которой «утрачивалось само смеховое начало» (там же): зрелище во многом переставало быть смешным в карнавальных явлениях типа опричины.

23 См. об этом подробнее мою статью «Зоософия в антропологических теориях Евреинова, Плесснера и Кайуа» (в печати).

24 В статье «Проблема Другого в философской антропологии Бахтина» Гуревич противопоставляет позицию Бахтина экзистенциалистскому направлению философии, в которой «Другой» был враждебен миру индивида: скажем, если у Сартра проект человеческого существования заключается в том, чтобы добиться полноты «бытия-для-себя», то личность у Бахтина, в обратном порядке, может лишь в Другом найти импульс для своего развития (Гуревич, 1992, 89–90). Только в подобном «диалоге» герой антропологии Бахтина и может обрести истину, соприкоснуться с бытием (иную точку зрения на отношения Я и Другого у Бахтина и у Сартра см.: Хаардт, 2002, 129–146. Хаардт различает позиции Другого в «жизни» и в «литературе»: если в «жизни» позиции Другого «фиктивны» как у Сартра, так и у Бахтина, то в «литературе» бахтинский «автор» становится зависимым от категории Другого).

Позиция Бахтина оказывается, по Гуревичу (таково же мнение и многих других бахтиноведов), наиболее близка философии диалога Мартина Бубера. Именно у Бубера диалог представлен как альтернатива и индивидуализму, и коллективизму, как некая область «между», где встречаются друг с другом Я и Ты. В этой связи Гуревич не может обойти вниманием бахтинскую концепцию карнавала, которая как бы выламывается из схемы «диалога» Я и Другого. С точки зрения Гуревича, в теории карнавала «диалог мыслится и без суверенного человека, как “двумирность” самой культуры, внутри которой происходит бесконечное травестирование противостоящих друг другу полюсов» (указ. соч., 95). Несмотря на это противоречие между карнавалом и диалогом, в работе о Рабле, как считает Гуревич, Бахтин не покидает философскую антропологию, и переход в его творческой эволюции от «человекоцентризма» к «культуроцентризму» следует считать лишь кажущимся. С моей точки зрения, в работе о Рабле происходит не столько переход к культурологии, сколько «космезия» человека в духе негативной антропологии.

25 Бонецкая считает, что понятия Я и Другой настолько сближены в философии Бахтина, что «диалог» между этими инстанциями следует рассматривать как «что-то вроде философского эвфемизма глубоко оккультного “андрогина”» (Бонецкая, 1998, 145).

26 «...Denn Ziererei erscheint ... wenn sich die Seele (vis motrix) in irgend einem andern Punkte befindet, als in dem Schwerpunkt der Bewegung» (Kleist, 1990, 559).

27 В «Аллегориях чтения» Поль де Ман обратился к рассказу Кляйста, увидев в нем, прежде всего, крах шиллеровского «эстетического государства» (de Man, 1988, 232). Де Ман анализирует апологию «танца», появляющуюся у Шиллера в «Письмах об эстетическом воспитании человека», и то, как танец деградирует до движений марионеток у Кляйста. Пlessнер, возможно, спорит с Кляйстом, апологетизируя, вслед за Шиллером, «танцующее» общество и восхваляя «этос грации».

28 «Но существуют вулканические извержения. И если бы земля была живым существом [...] то [...] она, мирно покаясь, любила бы грезить об этих внезапных взрывах, во время которых она вдруг снова овладевала бы собою до самых глубин. Такого рода удовольствие доставляет нам драма» (Бергсон, 1914, 183).

29 «Jemand ist nur etwas in der möglichen Anerkennung durch andere» (Plessner, 2003, 83).

30 Понятие смеха всплывает лишь в четвертой главе переработанной книги «Проблемы поэтики Достоевского» (1963).

31 Косиков считает, что роман в теории Бахтина «позволяет выставить напоказ их [языков] неподлинность, свести (как на “базарной площади”) между собой, с одинаковым злорадством высмеив все их вместе и каждый в отдельности» (Косиков, 1997, 14).

32 «Verglichen mit Sprache, Gesten und mimischen Ausdrucksbewegungen dokumentieren Lachen und Weinen eine unübersehbare Emanzipiertheit des körperlichen Geschehens von der Person» (Plessner, 2003a, 236).

33 О том, что улыбка, согласно Пlessнеру, оказывается характерной гримасой суверена, см. статью Андреаса Кульмана «Souverän im Ausdruck»: Kuhlmann, 1991, 699 ff.

34 «Зрелищность» скандала доказывают и исследования по психопатологии. Помимо «театральности» истериков, подобная зрелищность проявляется и в других типах невротического поведения. В статье по «медицинской антропологии» «Der Einzelne und der Zuschauer» (1913) Эмиль фон Гебсаттель сделал следующее заключение: человеческая натура такова, что стремление показать себя с лучшей стороны часто сочетается у человека с противоположным желанием – быть опозоренным (Gebattel, 1954, 265). В качестве одного из примеров подобной «двузначности тщеславия» («Zweideutigkeit des Geltungsstrebens») Гебсаттель приводит Настасью Филипповну из романа Достоевского «Идиот». Гебсаттель описывает патологические формы, которые принимает самосознание человека, ощущающего себя видимым. Оказавшийся в публичном месте невротик чувствует себя объектом насмешек. Подобная «эксцентричность самоощущения» («Exzentrität des Selbstgefühls») базируется на двойственной «потребности привлечь внимание» (*Beachtungstrieb*), то есть на «эксгибиционистском» желании человека стать объектом наблюдения для некоего зрителя, что реализуется как в позитивном, так и в негативном позиционировании себя в обществе (Gebattel, 1954, 249). Желание привлечь внимание Другого часто коррелирует у субъекта со страхом быть смешным.

35 См. статью «Изнанка чуда» в настоящем сборнике.

36 В современных культурологических науках театральность, понятая в смысле Пlessнера, имеет первостепенное значение: именно она определяет социальное поведение человека-актера у Эрвинга Гофмана («The Presentation of Self in Everyday Life», 1959), Стивена Гринблата («Renaissance Self-fashioning», 1980) и Виктора Тернера («From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play», 1982). Джудит Батлер пытается размышлять о действии в «театральном смысле» (theatrical sense) (Butler, 1990, 270), устанавливая барьер между биологической природой человека и его социальной ген-

дерной маской. Раздвоенность человека между «внутренним» и «внешним» телом анализируется в гендерных исследованиях для интерпретации *drag performance*. См. об этом: Stahlhut, 2005, 18.

37 Летен обратил внимание на взаимосвязь современной американской социологии и «*Neue Sachlichkeit*» 1920-х годов (Lethen 1994, 79).

38 «*Takt ist der ewig wache Respekt vor der anderen Seele*» (Plessner 2003, 107).

39 Понятия «церемониала» и «этикета» сближают антропологию Пlessнера с культурологией Норберта Элиаса, который рассматривал церемониальное поведение как основу цивилизации (Elias, 1997, *passim*). Летен отмечает аналогию между «холодным» типом поведения в *Gesellschaft* Пlessнера и дистанцированной формой существования (*Dasein in der Distanzierung*) в «придворном обществе» у Элиаса (Lethen, 1994, 129 ff.). Элиас, а параллельно ему и Вернер Краусс, Эрих Ауэрбах, Эрнст Канторович и другие исследователи «придворного общества» открывают, по словам Летена, новые «горизонты гуманизма», ищут выхода из духовного тупика, возникшего в Германии 1920–1940-х годов.

40 Бахтин также представляет феномен смеха на фоне нарушения всех границ. Гротескное тело, вызывающее смех, снимает понятие границы и характеризуется трансгрессивным слиянием разнообразных тел. Карнавал определяет не только телесную и языковую трансгрессию, но также опрокидывание границ культуры. В частности, во время карнавала теряет свою автономию и осмеивается «официальная культура».

41 Петер Альберг Йенсен рассматривает иронию как своего рода «слепое пятно» в творчестве Бахтина. Как считает Йенсен, попытка Бахтина игнорировать иронию (в пользу диалога) приводила к противоречиям в текстах философа: Йенсен, 2001, 271.

42 Идею исключительности ренессансной эпохи Бахтин заимствовал из «Антихриста» Ницше. Однако та же идея сближает Бахтина с Евреиновым: в книге «Театр для себя» (1915–1917) тот писал: «Эпоха Возрождения явилась, помимо прочего, не только эпохой возрождения языческого театра, но [...] эпохой возрождения той идеи главенства театра в судьбах человеческих, которой без риска можно придать характер театроратического начала человеческой жизни» (Евреинов, 2002, 123).

43 Противоположную точку зрения в отношении философской антропологии Пlessнера занимает Штальхут, считающий, что «театрализованная» антропология Пlessнера не только не биологична, но и ущербна в своей недооценке биологических факторов, будучи зависимой в первую очередь от политических убеждений философа. Исключением Штальхут называет книгу «Власть и человеческая натура» (*Macht und menschliche Natur*, 1931), в которой человеческая «театральность» ставится под сомнение (Stahlhut, 2005, 25).

## Литература

Бахтин, 1975 – Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975

Бахтин, 1979 – Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979.

Бахтин, 2003 – Бахтин М. Собр. соч. Т. 1. Философская эстетика 1920-х гг. М., 2003.

Бахтин, 1997 – Бахтин М. Собр. соч. Т. 5. Работы 1940-х – начала 1960-х гг. М., 1997.

Бахтин, 1965 – Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.



- Бергсон, 1914 – *Бергсон А.* Смех. Пер. с франц. И. Гольденберга // *Бергсон А.* Собр. соч. Т. 5. СПб. С. 96–206.
- Бонецкая, 1998 – *Бонецкая Н. К.* Бахтин глазами метафизика // *Диалог. Карнавал. Хронотоп.* № 1. С. 103–155.
- Волошинов, 1929 – *Волошинов В.* Марксизм и философия языка. Ленинград.
- Григорьева, 2006 – *Григорьева Н.* Историческая антропология: подходы Пlessнера и Бахтина // *Философская традиция как понятие и предмет историко-философской науки: материалы межвузовской конференции.* Москва, 5–6 декабря 2006 г. М. С. 23–32.
- Гуревич, 1992 – *Гуревич П.* Проблема Другого в философской антропологии М. М. Бахтина // *М. М. Бахтин как философ.* М. С. 83–96.
- Дидро, 1936 – *Дидро Д.* Парадокс об актере. Пер. с франц. Р. И. Линцер // *Дидро Д.* Собрание сочинений в 10 тт. Т. 5. М. – Л. С. 567–636.
- Йенсен, 2001 – *Йенсен П. А.* Ирония и диалог: дилемма Бахтина? К постановке вопроса // *Frank S., Greber E., Schahadat S., Smirnov I. (Hg.) Gedächtnis und Phantasma. Festschrift für Renate Lachmann.* München, pp. 253–274.
- Косиков, 1997 – *Косиков Г. К.* От «вненаходимости» к «бунту». Анкета «ДКХ» // *Диалог. Карнавал. Хронотоп.* № 1. С. 8–19.
- Лихачев, 1984 – *Лихачев Д. С.* Смеховой мир Древней Руси. Ленинград.
- Лотман, 1967 – *Лотман Ю.* Тезисы к проблеме «Искусство в ряду моделирующих систем» // *Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 198.* С. 130–145. (Труды по знаковым системам. [Т.] 3.)
- Смирнов, 1999 – *Смирнов И. П.* Homo homini philosophus. СПб.
- Смирнов, 2007 – *Смирнов И.* Изнанка чуда // *настоящий сборник.*
- Хаардт, 2002 – *Хаардт А.* Другой и его визави: интерперсональные отношения в литературе и в мире жизни у Бахтина и у Сартра // *Рыклин М., Уффельман Д., Штедке К. (ред.) Ускользающий контекст. Русская философия в постсоветских условиях.* М. С. 129–146.
- Bataille, 1973 – *Bataille G. Œuvres complètes.* T. V. Paris.
- Bergson, 1983 – *Bergson H. Le rire.* Paris.
- Butler, 1990 – *Butler J. Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory* // *Sue Ellen Case (Hg.). Performing Feminismus.* Baltimore, pp. 270–282.
- Derrida, 1967 – *Derrida J. L'écriture et la différence.* Paris.
- Elias, 1997 – *Elias N. Über den Prozeß der Zivilisation.* Frankfurt a.M.
- Gardiner, 1993 – *Gardiner M. Bakhtin's Carnival: Utopia as Critique* // *Bakhtin: Carnival and Other Subjects.* Ed. by David Shepherd. Amsterdam, pp. 20–47.
- Groys, 1989 – *Groys B. Gausamer Karneval: Michail Bachtins «ästhetische Rechtfertigung» des Stalinismus* // *Frankfurter Allgemeiner Zeitung, Juni, 21 (N 140), p. 3.*
- Kierkegaard, 1976 – *Kierkegaard S. Über den Begriff der Ironie.* Frankfurt a.M.
- Krüger, 2000 – *Krüger H.-P. Das Spiel zwischen Leibsein und Körperhaben. Helmuth Plessners Philosophische Anthropologie* // *Deutsche Zeitschrift für Philosophie, 48 (2000) 2,* 289–317.
- Kuhlmann, 1991 – *Kuhlmann A. Souverän im Ausdruck. Helmuth Plessner und die «Neue Anthropologie»* // *Merkur, H. 8, August,* pp. 691–702.
- Kunna, 1982 – *Kunna T. Nietzsches Lachen. Eine Studie über das Komische in Nietzsches Werken.* München.
- Lachmann, 1995 – *Lachmann R. Bachtin und das Konzept der Karnevalskultur* // *Bachtin M. Rabelais und seine Welt: Volkskultur als Gegenkultur.* Frankfurt a.M.

Lachmann, 1990 – *Lachmann R.* Die karnevaleske Schreibweise: Dostojewskijs Gegenfeste. // *Lachmann R.* Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt a.M., pp. 254–279.

Lukács, 1973 – *Lukács G.* Aristokratische und demokratische Weltanschauung (1946) // *Schriften zur Ideologie und Politik.* Darmstadt, pp. 404–433.

Otto, 2000 – *Otto A.* Der Skandal in Dostoevskijs Poetik. Am Beispiel des Romans «Die Dämonen». Frankfurt a.M.u.a.

Plessner, 2003c – *Plessner H.* Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus (1924) // *Ders.* Gesammelte Schriften. Bd. V. Frankfurt a.M., pp. 7–135.

Plessner, 2003 – *Plessner H.* Lachen und Weinen. Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens (1941) // *Ders.* Gesammelte Schriften. Bd. VII. Frankfurt a.M., pp. 201–389.

Plessner, 2003a – *Plessner H.* Die Deutung des mimischen Ausdrucks. Ein Beitrag zur Lehre vom Bewusstsein des anderen Ichs (1925) // *Ders.* Gesammelte Schriften. Bd. VII. Frankfurt a.M., pp. 67–131.

Plessner, 2003b – *Plessner H.* Zur Anthropologie des Schauspielers (1948) // *Ders.* Gesammelte Schriften. Bd. VII. Frankfurt a.M., pp. 399–419.

Röcke, Velten, 2005 – *Lachgemeinschaften.* Kulturelle Inszenierungen und soziale Wirkungen von Gelächter im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit. Hg. von W. Röcke und H. R. Velten. Berlin.

Schahadat, Sch., 2004 – *Das Leben zur Kunst machen.* Lebenskunst in Russland vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. München.

Scheler, 1991 – *Scheler M.* Die Stellung des Menschen im Kosmos (1928). Bonn.

Schlegel, 1980 – *Schlegel F.* Literarische Notizen. Frankfurt a.M. / Berlin / Wien.

Simmel, 1993 – *Simmel G.* Zur Philosophie des Schauspielers // *Simmel G.* Aufsätze und Abhandlungen. 1901–1908. Bd. II (Gesamtausgabe, Bd. 8). Frankfurt a.M., pp. 424–432.

Stahlhut, 2005 – *Stahlhut M.* Schauspieler ihrer selbst. Das Performative, Sartre, Plessner. Wien.

## IV

Моделирующие свойства скандала

Magnus Ljunggren

Göteborg

## The missing link in *Peterburg*

Central on the political level in *Peterburg* is the theme of provocation – the terrorist leader Lippančenko's treachery and duplicity. It is he who from the wings directs events in Petersburg in 1905. With an invisible hand he masterminds the patricide that is to be the spark igniting revolution. At the same time he works for the secret police. His ultimate goal is destruction and chaos. He is physically repellant, clinging, hypnotic and despotic, sentimental and slippery, as well as sexually ambiguous. Eventually his double role is revealed, at which point the terrorist Dudkin brutally murders him in revenge.

As has often been pointed out, including by Belyj himself, here the novel parallels terrorist organizer Evno Azeff's ideological treachery<sup>1</sup>, and both internally and externally, Lippančenko strongly resembles Azeff. To put it drastically, the terrorists are Symbolists in disguise. That particular shift in narrative technique presented itself all the more readily in that the Symbolists to a considerable extent had sympathized with terrorism, and several of the bomb-throwers had dreamed of becoming writers. In 1906 Belyj had had plans of joining the Socialist Revolutionaries' so called Combat Organization, which under Azeff's leadership lay behind the terror, and he had formulated an ideological justification for his faith in the good that the bomb would wreak. Boris Savinkov, who was especially close to Azeff, had to some degree been trained as a writer by Zinaida Gippius, and at some point Belyj had passed on his poems to the Symbolist journal *Zolotoe runo*<sup>2</sup>. The important denotation symbolism in the novel has a metaphysical-satirical dimension: the explosiveness of the bomb seems in perverted form to point to the destruction and dissolution of the physical world and the transformation of reality for which the Symbolists yearned.

Between the two planes of the novel – the political and the religious-existential ones – there is a link that has thus far not received any attention. The Symbolists had an ideological charlatan in their own ranks by the name of Valentin Svencickij who was to some extent in sympathy with terrorism. His treachery was discovered at almost exactly the same time as Azef's. A closer examination of Lippančenko reveals that he also has certain features in common with this Svencickij as well. It seems obvious that Svencickij made it easier for Belyj in his autobiographically colored depiction of the revolution in the fall of 1905 to establish a connection between Symbolism and socialism, between terrorist activism and the dream of mystical transformation. During these hectic years Svencickij was in fact practically Belyj's shadow.

The unmasking of Azef around the turn of the year 1908–09 caused a change of mentality in Russia. It marked the definitive end of the dreams from 1905 of the radical social transformation that had briefly seemed to the Symbolists to embody their vision of a national spiritual regeneration. Now idealism yielded to resignation, open cynicism, and ideological confusion. It was in this situation that Belyj began his first novel *Serebrjanyj golub'*. His prose may even be viewed as being born out of the Azef affair. It would lay bare a basic theme that had in fact been present from the outset in his writing: treachery, charlatanism, ideological bluffing. In *Serebrjanyj golub'* the Symbolists are transformed by the same slight shift of autobiographical background into religious sectarians, Flagellants (*chlysty*). Their leader anticipates Lippančenko, and his intentions are just as darkly destructive.

Svencickij's unmasking, of course, did not have the same consequences nationally, but it deeply impacted people around him. Mark Višnjak writes in his memoirs that some of them – among them Višnjak himself – never recovered from the shock<sup>3</sup>. There are hints of Svencickij already in the diabolic sectarian leader Kudejarov in *Serebrjanyj golub'*; in his memoirs Belyj intimates that from the outset he sensed the traits of a sectarian leader in his friend<sup>4</sup>. Kudejarov is also somewhat reminiscent of another lesser Symbolist charlatan – theosophist Michail Ertel', whom Belyj himself was about to unmask; in 1910 he finally did so in a newspaper article entitled «Velikij lgun.»<sup>5</sup> This was in fact a time in which many charlatans were exposed<sup>6</sup>. Significantly enough, appearing almost simultaneously with Belyj's article – and with the publication of his novel in book form – were the first articles in the Russian press accusing Grigorij Rasputin of being an erotomaniac fraud with connections to the Flagellant movement and

denouncing him for the harm he had brought to Russia. They were written by Michail Novoselov, who was close to the Symbolists and knew Svencickij well besides<sup>7</sup>.

From the outset, duplicity was a trait of Belyj's lyrical self: on the one hand, he aroused great expectations, bestowing upon himself features of a world redeemer, while on the other he was unmasked as a false prophet and made to wear a fool's cap. The motif is a recurring one in his prose-poem symphonies, and in his first poetry collection *Zoloto v lazuri* the lyrical subject is transformed in a number of poems into «lžechrist», a fool, a dunce. He persuaded himself that he was «a new savior», but this was merely hubris. His real role was that of the false Messiah, the usurper<sup>8</sup>. He was «ne tot», which is also the title of one of the best known poems in the collection. Belyj later confessed that Valentin Svencickij, with whom he became acquainted in December 1903 just before he made his literary debut, took particular note of the work<sup>9</sup>.

After this meeting both men moved consistently in the same Symbolist circles. Svencickij came to Sunday receptions at Belyj's home. They both attended Professor of Philosophy Lev Lopatin's seminars. They were active in the philosophical seminar initiated at Moscow University in the fall of 1904 by Professor Sergej Trubeckoj. They met at Margarita Morozova's intellectual gatherings, where politicians and the writers of the new age confronted each other. Their mystical expectations were equally maximalistic and had the same sources in Dostoevskij, Vladimir Solov'ev, and Ibsen. Svencickij was especially close to two fellow students with similar interests – Vladimir Ern and Pavel Florenskij. In January 1905, when the revolutionary turbulence began in Petersburg, Belyj was there. He now became personally acquainted with Aleksandr Blok. Immediately after the disaster of Bloody Sunday Svencickij (accompanied by Ern) also appeared in the capital; significantly enough, he arranged to go along with Belyj to meet Blok the same day that Grand Prince Sergej, the governor-general of Moscow, was blown to pieces by a bomb<sup>10</sup>. Svencickij's visit to Petersburg had a very specific purpose. Together with Ern he founded the so called Christian Combat Brotherhood, an organization that was to spread revolution to the narrow-minded church and, to put it briefly, to alloy Orthodoxy with a combination of anarcho-socialism and Solovyovianism. Speculations on how man could become God-man (Bogočelovek) mixed in with discussions of trade-union rights. As Belyj phrased it, this was a time when people were radicalized not over time but from hour to hour<sup>11</sup>. Now Svencickij came into contact with Dmitrij Merežkovskij and Zinaida Gippius's Religious-

Philosophical Society in Petersburg, which for the most part aspired to effect the same fundamental change in the church. The ultimate goal of his and Ern's trip was to appeal to the Russian bishops and try to bring their revolutionary agenda all the way to the Holy Synod, which was governed by the arch-reactionary Pobedonoscev. This was in fact the first attempt ever to formulate a socio-political doctrine within the Orthodox church, and it was even noted by Lenin in Switzerland in his newspaper *Vpered*.

During the revolution of 1905–06 Svencickij became feverishly active. He gave fiery speeches, he set up an illegal printing press, he spread proclamations, leaflets, and appeals (always bearing a black cross, the symbol of the Christian Brotherhood), he threw himself into debates. Those who knew him attest to his exceptional charisma. Several observers have noted his hypnotic power over others, using terms such as «magnetism» and «magic»<sup>12</sup> to describe the allure that emanated from his fiery gaze, but also from his suggestively soft voice. He enchanted his listeners and was soon surrounded by a growing band of proselytes. In 1906 he founded a Religious-Philosophical Society in Moscow. The topic he especially emphasized in his speeches and articles was the question of love and violence, how to reconcile Christian belief with the need for political violence in the struggle to liberate the people. He wrote prayers for executed assassins. He canonized bombers as saints and expiated ambiguously and fuzzily upon «terror and immortality.»<sup>13</sup> He thought it legitimate to resort to violence, at least in strikes, to «restrain the greed» of oppressors and exploiters<sup>14</sup>. He seemed to conquer all his opponents with his intelligence, his rhetorical fervor, and his uncompromising moralism (Višnjak, who was a political activist at the time and later a prominent émigré intellectual, calls him in his memoirs «edva li ne samyj talantlivyj ot prirody čelovek, kotorogo mne dovelos' vstretit'»<sup>15</sup>). He was implacable in his repudiation and condemnation of priests and theologians whose course differed from his own. He ordained self-mortification and a strict «Eastern Christian» asceticism, and himself lived like a monk in a simple cell with a cross on the wall. Once when Višnjak and Belyj both happened to visit him they discovered that he was keeping dynamite or weapons in his spartanly furnished room<sup>16</sup>. Belyj even reports in his memoirs that Svencickij was preparing to assassinate a prominent tsarist functionary with a bomb, but that he did not manage to complete the mission<sup>17</sup>.

At this time Svencickij was ubiquitous. He held forth among writers and philosophers at the Religious-Philosophical Society, where he also attempted to found what was called «a free theological university.» He

appeared with the Symbolists at the Society for Free Aesthetics and was a member together with Belyj on the board of the Literary-Artistic Circle. He contributed to Nikolaj Berdjaev and Sergej Bulgakov's journal *Voprosy žizni*. Together with Ern he sponsored and wrote for journals such as *Voprosy religii*, *Živaja žizn'*, and *Vek*. He contributed to the Symbolist anthology *Svobodnaja sovest'*. He started several short-lived publications that were closed by the authorities. He initiated a popular series of booklets on religious and political issues. He published pamphlets with the anarchist house Trud i volja.

Belyj paints a colorful portrait of Svencickij in his memoirs. He constantly associates him in these years with the cross and the bomb. Svencickij is reported to have spoken of fire from the heavens as a bomb that the great prophets attempted to bring down to earth, the very synthesis of original Christianity's radicalism and social protest à la Aleksandr Gercen. Now the historic moment had come for it to explode. Just as for Belyj, the bomb took on symbolic dimensions for Svencickij. The idea in Belyj's own neo-Kantian hair-splitting was that the bomb created new values by dissipating the stagnation and inertia of life<sup>19</sup>. Not until *Peterburg* would Belyj take a close look at this political instrument: a greasy mechanism designed to blow human bodies to pieces. The protagonist Nikolaj Ableuchov, who has pledged to execute Lippančenko's plan to assassinate his powerful, Pobononoscev-like father and thereby hasten the advent of the new world, is both attracted to and repelled by the disgusting engine of destruction.

An entire generation of Russian intellectuals had come to idealize bomb-throwing and its resultant death and destruction. There were over 4000 attacks on persons of authority in the space of four years<sup>20</sup>. In early 1907 Svencickij delivered an overwrought lecture at the Religious-Philosophical Society about Ibsen's Brand and his maximalism, which he held up as a necessary model for Russians<sup>21</sup>. Soon, however, he was overcome by remorse and misgivings, and the ideological retreat began. In December the same year Svencickij suddenly published his Dostoevskian novel *Antichrist*, whose subtitle «Zapiski strannogo čeloveka» and autobiographical allusions provide a clear glimpse of the double balance sheet he had been keeping and his secret betrayal of everything for which he had so fanatically agitated. Fear of death rules the hero of the novel. He feels he is serving the Antichrist, that he harbors the devil within himself. Christ he considers to be a lie, a false superstructure erected on humanity's collective dread of dying. He repeats Svencickij's political evolution, urging the



bishops to become active politically and founding an underground Christian combat organization. He mercilessly condemns the weak in spirit, but his uncompromising moralizing is shown to issue from his own anxiety. He abandons his pious female consort to indulge in sexual excesses with a peasant girl. His former companion is accidentally shot to death during political disturbances, a reference to the revolutionary events of the fall of 1905, and the hero takes refuge in a bordello. *Antichrist* belongs to the candidly cynical literature of retribution that was typical of the period; it has features in common, for example, with Michail Arcybašev's markedly nihilistic novel *Sanin*.

After the novel, of course, Svencickij's position was no longer the same. In November 1908 he was expelled from the Religious-Philosophical Society he himself had founded. In precisely the same month the radical journalist Vladimir Burcev began to unravel Azef's double-dealing, and a few weeks later he made his findings public<sup>22</sup>. Svencickij had not been in the service of the tsarist police in his political activities, and he had revealed his duplicity himself, openly admitting its autobiographical background in a foreword to the second edition of his novel. Azef's betrayal was obviously greater and, as was previously noted, had quite different consequences. Otherwise, however, they were kindred chameleons who behind their heroic public personae above all sought to satisfy their own desires and needs. It is remarkable that their charisma was so powerful that those who were most directly affected by their duplicity were not fully capable of exposing it. The religious philosopher Sergej Bulgakov, who for a time belonged to Svencickij's Combat Brotherhood and was entirely captivated by him, expressed remorse and hesitation after the expulsion<sup>23</sup>. Boris Savinkov appeared almost incapable of understanding how Azef had deceived him over the years.

Both Svencickij and Azef were professional liars. They knew how to use their almost hypnotic powers of persuasion to play on the feelings of others. Witnesses unanimously agree that they seemed able to cry at will, and they were cunningly skillful at interlarding their tyrannical stratagems with unctuous self-pity. As has been suggested by various observers, both may have been spiritually empty and devoid of an authentic personal identity.

What was it, then, that was revealed about Svencickij and that was to some extent evident already in *Antichrist*? At the same time that he was parading his extreme asceticism and showering those around him with curses, he was wallowing in sexual debauchery, both on the nearby estate and in his own cell. There were rumors of erotic orgies. It was known that

he had seduced young admirers one after the other. He also got three of them pregnant. The story has it that the three remained good friends, as in the recent American group-sex sects we have heard about. He betrayed and deceived everyone around him. On one occasion he was solemnly seen off and cheered at a Moscow train station as he departed for Macedonia to join a group of young rebels fighting the Ottoman Empire. But it was all just theater – he never arrived there, and the incident occurs in his novel as well<sup>24</sup>. The ascetic was an erotomaniac who took what he wanted; the revolutionary, the prophet who wanted to bring the fires of heaven down to the earth, was an egotistic hedonist who went out into the countryside instead of leading the struggle in Macedonia to demonstrate Orthodox solidarity. It was as though all four of the brothers Karamazov were living within him. Sergej Bulgakov in fact commented on this with a paraphrase of Mitja Karamazov's conversation with Aleša:

Sliškom složen čelovek, ja by uprostit...»<sup>25</sup>

Unlike Azef, however, Svencickij had many lives. After a cleverly orchestrated flight to France, in 1909 he reappeared in a new guise. Among other contexts in a polemic with Vasilij Rozanov, he proclaimed that sin and deceit were the inescapable precondition for penance and salvation, the only path to deeper self-knowledge<sup>26</sup>. Here there is an argument that clearly resembles the Flagellants' notion of the orgiastic path to spirituality, an idea that was being illustrated at exactly this time in *Serebrjanyj golub'*. Svencickij now also turned to Ibsen's theme of living a lie in two connected dramas – *Smert'* and *Pastor Relling*. The latter play, which contains direct allusions to Ibsen, was staged by Pavel Orlov at his own theater. The hero in both, the young priest (not the doctor) Relling, is obsessed with his fear of death and his sexuality – his superior seduction techniques – and is driven to suicide.

The resurrected Svencickij lay behind the formation of a new group, the so called Golgotha Christians. Their ideology had much in common with that of the 1905 Combat Brotherhood. They advocated the same national rebirth, but now with even more emphasis on the cross and Golgotha. They similarly aspired to integrate Heaven and Earth, Orthodoxy and Socialism, the intelligentsia and the people, and to make the early Christian idea of brotherhood a social reality. They founded a journal first titled *Novaja Zemlja* and then *Novoe Vino*. At the same time Svencickij published *Intelligencija*, another self-examination in dramatic form that reflected his new commitments; in it, a writer rejects the falsehood of his revolutionary plans for liberation and embarks on a spiritual quest out into the depths of

the people<sup>27</sup>. At this point Svencickij was no longer collaborating with Ern, Florenskij, and Bulgakov, but with the defrocked priest Iona Brichničev, who had been involved earlier as well as the representative of the Combat Brotherhood in Tiflis. Brichničev is interesting not least in view of the fact that among his fellow students at the seminary there was no less a figure than Iosif Džugašvili<sup>28</sup>. In poems in their own newspapers Brichničev praised Svencickij as the herald of a new age. Ten years later – after secularizing his dream of resurrection and becoming a propagandist of atheism, he took Džugašvili as his inspiration, writing grandiloquent letters addressed to Iosif Stalin in the Kremlin vowing his commitment to the new society<sup>29</sup>.

Thus when Belyj began writing *Peterburg* in the fall of 1911, Azef was no longer on the scene, whereas Svencickij had returned in a new role. Belyj combines the two of them – with their similar traits – in his portrait of the repulsive Lippančenko in what is simultaneously a self-examination and a critique of a generation. Thus it is ultimately himself and his ideological indiscretions that he is scourging in this portrait. The boundaries between the heroes are vague, and they blend into each other. Lippančenko is a part of Nikolaj Ableuchov's and Aleksandr Dudkin's identities, their shadowy and subconscious dark side. Dudkin ends up killing Lippančenko. His murder is to some extent modeled on the Socialist Revolutionaries' bloody retaliation in 1906 against the unmasked tsarist agent Father Gapon, who had led the crowd of demonstrating workers on Bloody Sunday.

An examination of Svencickij in *Načalo veka* and the portrait of Lippančenko in the novel offers striking similarities between the two. Yet a word of caution is in order. None of Belyj's prose works unambiguously belongs to any genre. His works in various genres constantly interpenetrate each other. Both the imagery and style of the memoirs are clearly influenced by *Peterburg*. Svencickij in *Načalo veka* also unmistakably reflects Lippančenko. We may have to content ourselves with pointing out how closely connected the two figures are and listing the parallels between them. Both are dirty and physically repellant. They are for natural reasons high-strung. Their eyes are hypnotic, they switch instantaneously between aggressively derisive diatribes and maudlin sentimentality and have mastered various strategies for manipulating others<sup>30</sup>. They are portrayed as hirsute and beastlike and sexually insatiable. Both are associated in various ways with growing; it is this expansion that connects Lippančenko with the menacingly ticking bomb that invades the characters, stretching and compressing their personalities<sup>31</sup>. It is worth noting that both are associ-

ated with the adverb «suddenly», and their actions are often initiated in a dramatic and startling fashion. This feature, of course, harks back to Dostoevskij's *Prestuplenie i nakazanie*.

Belyj claims in his memoirs that he tended to see through Svencickij from the outset, and that early on he was nauseated by the filth and smuttiness in his appearance, which seemed to betray an inner treacherousness. This is probably not the whole truth. We have seen that the two men were constantly in contact with each other. The culmination of the relationship came in the late summer of 1908 in Petersburg, when Belyj dedicated a new poem, «Rodina», to Svencickij. Appearing in his 1909 collection *Pepel*, it is among his most important such works, and contains the subsequently famous stanza «Rokovaja strana, ledjanaja, / Proklataja železnoj sud'boj – / Mat' Rossija, o rodina zlaja / Kto že tak podšutil nad tobjo?» Thus this took place shortly before Svencickij was unmasked. At the same time, it is a fact – not a detail added by Belyj – that Svencickij, like Rasputin, was not very attentive to his personal hygiene. Mark Vižnjak, who even 50 years later in his memoirs admits Svencickij's enormous influence on him and for the most part expresses respect for him, writes that from his school years and on through adult life the charlatan always had dirty black fingernails<sup>32</sup>. Lippančenko's are said to bear «dark traces of brown dye.»

Peterburg is a literary echo chamber. Lippančenko has a number of predecessors in Russian literature in both Gogol' and Dostoevskij. Among others, he is related to the wizard in Gogol's «Strašnaja mest'», the devil figure in Gogol's «Portret», the black magician Murin in Dostoevskij's «Chozjajka» and the series of Doppelgangers in Dostoevskij's great novels: besides Svidrigajlov – who has often been mentioned – Verchovenskij in *Besy* and Smerdjakov in *Brat'ja Karamazovy*. There is no escaping the fact that charlatans are a particularly frequent theme in Russian literature. The chief precursor, of course, was Gogol', and even before Belyj Mere kovskij had shown in his monograph how Gogol' had struggled with his false roles and how his innate diabolism seems to have crushed him as he was working on *Mertvyje duši*. As Mere kovskij points out, Chlestakov and Čičikov are affected nonentities, false savior figures, satanic usurpers<sup>33</sup>. The greatest usurper of them all, the Antichrist, had moreover been cast in Vladimir Solov'ev's turn-of-the-century prophecies as the real threat in the near future in Russia. This vision of disaster left a deep imprint on Belyj's early works<sup>34</sup>. It was of course no coincidence that Svencickij, influenced as he was by Solov'ev, should have made the Antichrist his hero in his partial self-revelation.

The usurper theme may be particularly viable in Russian culture and Russian history. That history, after all, contains a series of self-appointed pretenders to the throne culminating in the false Dmitrijs during the Time of Troubles. Symptomatically enough, two of Puškin's most important works – the drama *Boris Godunov* and the short novel *Kapitanskaja dočka* – center on this theme. We also know that Rasputin's charlatanism would set its stamp on tsarist Russia in her death-throes. Belyj seems more than anyone else to have intuited this. In the anthology *Kak my pišem* (1933), in which he reveals his secrets, he regrets not having conflated *Serebrjanyj golub'* and *Peterburg*, parts of a projected trilogy, into a single work in which the diabolical sectarian leader would operate near the court in the imperial capital: in that case the prophecy about Rasputin would have been clearer<sup>35</sup>. It is in a way built into the two novels nonetheless – through the insights provided by Svencickij's and Azef's treachery.

Svencickij's remaining life has a tragic-heroic dimension to it. In 1915 he published *Graždane neba*, a book resulting from his journey to anchorite monks in the Caucasus. A few weeks before the October Revolution he was ordained a priest. He is said to have retained much of his remarkable charisma, and his sermons attracted large crowds. In 1922–25 he was exiled. Now once again he paradoxically began advocating a violent Christianity in the struggle with the Soviet state. Thus he did exactly the opposite of his erstwhile companion Bricničev, who demonstrated a capacity for survival. Svencickij was arrested again in 1928 and died in a Siberian prison in 1931<sup>36</sup>.

Svencickij, I submit, is an important key to *Peterburg*. As a model for Lippančenko, he demonstrates how Symbolism and socialism, mysticism and politics, were intermixed in the novel. Belyj was a crosser of boundaries. He consistently altered proportions and shifted symbols. The underlying Svencickij theme was of help to him in structuring *Peterburg*.

## Notes

1 The second, unfinished part of Belyj's *Meždu dvuch revoljucij*, ed. by A. V. Lavrov (Moscow, 1990), 435–436.

2 *Vospominanija ob A. A. Bloke*, in *Andrej Belyj o Bloke*, ed. by A. V. Lavrov (Moscow, 1997), 214.

3 See M. Višnjak, *Dan' prošlomu* (New York, 1954), 170.

4 Belyj, *Načalo veka* (Moscow, 1990), 156.

5 Ibid., 81–87. «Velikij Igun» was published in *Utro Rossii* on 12/25 September 1910.

6 In his memoirs Belyj also describes as a charlatan another theosophist in the Moscow Symbolist circle who was more important to him. This was Anna Minclova, who disappeared without a trace in 1910 when her many prophecies were to be tested (*Meždu dvuch revolucij*, 331). There are certain correspondences between Lippančenko and Belyj's memoir portrait of her. In a letter of 20 March 1910 Vladimir Ern drew a marked parallel between Minclova and Svencickij (*Vzyskujuščie Grada*, ed. by V. Kejdan (Moscow, 1997), 254).

7 Novoselov's articles bore titles such as «Prošloe Grigorija Rasputina», «Duchovnyj gas-troler Grigorij Rasputin», and «Ešče nečto o Grigorii Rasputine.» Writing in retrospect, Višnjak emphasizes the hypnotic powers of both Svencickij and Rasputin (see A. Etkind, *Chlyst. Sekty, literatura i revoljucija* (Moscow, 1998), 246).

8 Prophets with false pretensions also occur in Belyj's prose works just after 1905. His furious polemic at this time with his self-projection in the so called mystical anarchists also foregrounds the charlatan theme.

9 Belyj, *Načalo veka*, 303.

10 Belyj, *Vospominanija ob A. A. Bloke*, 168.

11 Belyj, *Načalo veka*, 460.

12 Višnjak, *Dan' prošlomu*, 3, 169. See also V. Ternavcev's description of him in «K 50-letiju končiny svaščennika A. El'čaninova <Iz dnevnika> (1.3.1881–24.8.1934)», publ. by N. A. Struve, *Vestnik RChD* 142 (1984), 66.

13 V. Svencickij, «Terror i bessmertie», *Voprosy religii* 2 (1908).

14 V. Svencickij, «Christianskoe otnoenie k vlasti i nasiliju», *Voprosy religii* 1 (1906).

15 Višnjak, *Dan' prošlomu*, 32. Cf. also Ern's excited description of Svencickij after their first meeting in a letter to Aleksandr El'čaninov of 9 October 1903: «Bog poslal mne sčast'e sblizit'sja s nim. Eto čelovek neobyknovenij. V ego prisutstvii čuvstvues' svoju meločnost', ograničennost' i pošlost', tak že, kak čuvstvues' sebja v cerkvi. Vozbuždaetsja strastnoe želanie očistit'sja, podnjat'sja – a k nemu čuvstvues' blagogovenie, vostorg. Eto užasno sil'naja, bogato odarennaja ličnost' vo vsech otnošenijach: prežde vsego brosaetsja v glaza ego gromadnaja umstvennaja sila – Zatim porazitel'na ego nnavstvennaja sila. Na vseh okružajuščich on dejstvuet pereroždajuščim obrazom. Ot nego ischodit kakajato sila, i kto popadaet v krug ego dejstvija – tot odnositsja k nemu s trogatel'noj ljubov'ju. – On obladaet gromadnym darom slova; ja ne slyšal nikogda, čtoby govorili tak sil'no i krasivo – i krome togo nedžužinnym – na moj vzgljad – chudožestvennym darovanien.» (*Vzyskujuščie Grada*, 60–61.)

16 Višnjak, *Dan' prošlomu*, 40.

17 Belyj, *Načalo veka*, 304.

18 Ibid., 300–304.

19 See Belyj, *Vospominanija ob A. A. Bloke*, 227, 233–34.

20 G. Hosking, *Russia and the Russians from Earliest Times to 2001* (London, 2002), 360.

21 V. Svencickij, «V zaščitu maksimalizma Branda», *Živaja žizn'* 2 (1907). It was presumably this lecture that the young Nikolaj Arsen'ev attended and described in a draft memoir as downright hysterical, indicating that something with the speaker was not quite right («Gody junosti v Moskve», *Mosty* 3 (Munich, 1959), 370).

- 22 Several memoirists have compared Svencickij to Azef. Not least Višnjak returns to the theme on a number of occasions (*Dan' prošlomu*, 32–33, 166, 169).
- 23 See Bulgakov's letter of 22 November 1909 to Ern (*Vzyskujuščie Grada*, 214).
- 24 Belyj, *Načalo veka*, 304. The hero of Antichrist reveals that he never arrived in the Macedonia he had so solemnly set out for.
- 25 Bulgakov's letter of 15 May 1908 to Aleksandr Glinka (*Vzyskujuščie Grada*, 164). Mitja Karamazov's exact words were «Širok russkij čelovek. Ja by s'uzil.»
- 26 V. Svencickij, «Christianskaja askeza», *Russkaja mysl'* 5 (1909).
- 27 It is symptomatic that just now in 1912 Nikolaj Kljuev (who had a sectarian background) published a second poetry collection, *Bratskie pesni*, with the Golgotha Christians that carried an exhortative foreword by Svencickij.
- 28 *Vzyskujuščie Grada*, 95.
- 29 Ibid., 96 (note).
- 30 Significantly enough, Lippančenko emphasizes to Dudkin that the police agent's arsenal includes the ability to cry at will, and even to believe his own tears (Belyj, *Peterburg*, ed. by L. K. Dolgoplov (Leningrad, 1983), 283).
- 31 See also «Gogol's "Strašnaja mest'" and *Peterburg*» in this volume.
- 32 Višnjak, *Dan' prošlomu*, 30.
- 33 D. S. Merežkovskij, *Gogol' i čert* (St. Petersburg, 1906). Cf. also Dostoevskij's satirical «portrait» of Gogol' as the charlatan Foma Opiskin in *Selo Stepančikovo i ego obitateli*.
- 34 Belyj in fact sometimes praised himself for being first with the Antichrist theme in the draft of a play in 1898. It deserves to be noted that for a time he contemplated calling his planned novel trilogy, in which Peterburg would be the second volume, *Antichrist* (see his letter of 26 December 1912 to Emilij Metner, «Iz pisem A. Belogo», *Peterburg*, 512).
- 35 Belyj's contribution to *Kak my pišem* (Leningrad, 1930), 12.
- 36 See Deacon Leonid Kalinin's foreword to *Protoierej Valentin Svencickij, Dialogi* (Moscow, 1995), 13–14, and also V. P. Svencickij, *Predsmertnye pis'ma* (published by R. Kreps), *Minuvšee. Istoričeskij almanach* 1 (Moscow, 1990).

## Перформативные скандалы в «Петербурге» Андрея Белого

### *Слово и дело*

Бахтин описывал скандал в литературном произведении как сцены «эксцентрического поведения, неуместных речей и выступлений, то есть всяческие нарушения общепринятого и обычного хода событий, установленных норм поведения и этикета, в том числе и речевого»<sup>1</sup>. Речевые скандалы, спровоцированные необычным использованием языка в речи литературных героев, имеют свои особенности, однако их смысл, так же, как скандалов идеологических или психологических, состоит в том, что, по определению Бахтина, «люди на миг оказываются вне обычных условий жизни, как на карнавальной площади или в преисподней, и раскрывается иной – более подлинный – смысл их самих и их отношений друг к другу»<sup>2</sup>.

«Петербург» Андрея Белого полон скандалов, и в том числе скандалов, связанных с эксцентрическим поведением языка. Своеобразная природа скандала в «Петербурге» отчасти проясняется рассуждением повествователя на эту тему:

Человек способен понять человеческую измену, преступление, человеческий даже позор; ведь понять – значит, уж почти найти оправдание; но как себе, например, объяснить поступок светского и, казалось бы, вполне честного человека, если этому светскому и вполне честному человеку придет дикая совершенно фантазия: стать на карачки у порога одной светской гостиной, помахивая фалдами фрака? Это будет, замечу я, уже совершенную мерзостью<sup>3</sup>.



Примечательно, что со скандалом публичного вставания на карачки повествователь «Петербурга» сближает не другие оскорбления общественных приличий действием, а словесные жесты – «кошунство» и «богохульство»: «Непонятность, бесцельность той мерзости не может иметь никаких оправданий, как не может иметь никаких оправданий кошунство, богохульство и всякие бесцельные издевательства» (160). Эта параллель обретает особый смысл, если иметь в виду, что в сюжетной системе «Петербурга» речевые действия героев семантически уравнены с их физическими действиями, то есть имеют статус поступков. Благодаря этому свойству текста кошунство и богохульство могут выступать языковыми эквивалентами стояния на карачках, «праздная мысль» – порождать пространственно-временные образы и последствия<sup>4</sup>, комбинирование фоном (например, «шишнарфнэ») – складываться в персидского подданного, а обещание отцеубийства – уподобляться физическому отцеубийству.

Этот механизм образования значений, задействованный в «Петербурге», требует для целей анализа обращения к понятию перформативности. Сам феномен перформативности речи был теоретически осмыслен гораздо позднее периода творчества Белого, который опередил в своих литературных нововведениях многие интеллектуальные открытия XX века. Некоторые особенности его поэтики могут быть наилучшим образом осмыслены с помощью позднейших теоретических концепций, поэтому в данном случае необходим краткий экскурс в теорию перформативной речи, созданную в 50-х годах Джоном Остином и развитую различными деятелями структурализма и постмодернизма.

Долгое время все возможные случаи использования дискурса привычно воспринимались философами как миметические описания реальности, разнящиеся друг от друга только в категориях «истинно – ложно». Такое положение существовало до тех пор, пока в эту область кажущейся очевидности не вторгся со своими псевдонаивными вопросами Джон Остин, родоначальник теории речевых актов («speech acts theory»), нарушивший инерцию восприятия заявлением: «It was for too long the assumption of philosophers that the business of a 'statement' can only be to 'describe' some state of affairs, or to 'state some fact', which it must do either truly or falsely»<sup>5</sup>. Присвоив фразам, к которым могут быть применены характеристики «истинно» или «ложно» («правда» или «неправда») название *констативных*, Остин показал, что существует множество высказываний, по отношению к которым категории истинности или ложности попросту неприменимы, так как их функция не состоит в сообщении фактов или описании существующей реальности.

Противопоставив констативным предложениям определенные высказывания, несущие другую функцию, Остин ввел для обозначения последних термин *перформативные фразы* (performative sentences), или *перформативы* (performatives), таким образом возводя этимологию термина к выражению «performing an action» (совершение действия). В применении к поэтике «Петербурга» в теории перформатива существенно следующее: функция перформативной фразы состоит не в сообщении субъектом о совершении им некоего действия и не в описании совершаемого им действия, а собственно в совершении действия посредством произнесения данной фразы. По Остину, при произнесении таких фраз, как «я обещаю (сделать то-то и то-то)», «я клянусь...», «я беру в жены...», «я приказываю...», «я дарю...», «я завещаю...», «я поздравляю вас...», «я советую вам...», «я заключаю пари...», «я прошу прощения...», субъект высказывания не просто сообщает о том, что он берет кого-то в жены, что он обещает сделать нечто или дарит принадлежащую ему вещь, – он в процессе произнесения данной формулы совершает акт заключения брака, акт обещания, акт дарения, акт заключения пари и так далее<sup>6</sup>.

Следует сказать, что проблема восприятия речевого действия состоит в трудности его осознания именно как полноценного действия. Сама формула «речевое действие» («speech act») кажется оксюмороном. Сознание предполагает некоторый временной зазор между «словом» и «делом», между произнесением заявления о действии и собственно действием, подразумевает последовательность, в которой слово или предшествует делу, или следует за ним, но отнюдь не становится само на его место. Иными словами, сознанию трудно предоставить высказыванию о поступке статус поступка, примириться с тем, что в некоторых случаях произнесение нескольких слов – это уже *самодостаточное* действие.

А между тем речевой акт представляет собой совершение полноправного действия и рождение конкретного события. Кроме самодостаточности, речевой акт характеризуется еще целым рядом свойств. По словам Шошаны Фелман, одной из наиболее интересных продолжателей теории перформативности, субъект уже по мере высказывания перформативного предложения «is effectively accomplishing the speech acts that he is naming»<sup>7</sup>. До конца произнесенное перформативное высказывание, таким образом, представляет собой *законченное* действие.

Разделяя два названных типа дискурса, Фелман пишет: «According the cognitive view <...> language is an instrument for transmitting *truth*, that is, an instrument of knowledge, a means of *knowing* reality»<sup>8</sup>. Таким образом устанавливается когнитивная функция констативной речи, ко-

торой и противопоставляется *креативная* функция перформативной речи: «Saying <...> is in no case tantamount to knowing, but rather to *doing*: *acting* <...>, modifying the situation and the interplay of forces within it»<sup>9</sup>. К этому для осмысления перформативности необходимо добавить, что перформативное высказывание, не являясь по преимуществу средством передачи информации о реальности, служит, подобно любому другому действию, способом модификации реальности или создания новой реальности. Джонатан Каллер пишет в этой связи, что «перформатив – это риторическая операция, языковой акт, использующий лингвистические категории дескриптива для создания чего-то нового, не для описания мира, а для его реорганизации»<sup>10</sup>.

Существенно также свойство *необратимости*, присущее речевому действию. Успешными или неуспешными оказываются последствия перформативного заявления, сам акт вербального совершения действия не может быть ни оспорен, ни отменен. Как подчеркивает Джудит Батлер в рассуждении о перформативном речевом акте, «the name performs *itself*, and in the course of that performing becomes a thing done»<sup>11</sup>.

Эмил Бенвенист, осмысливая феномен перформатива в семиотических терминах, полагал, что означаемое перформативного высказывания одновременно является и его референтом, и поэтому такое высказывание *самореферентно*<sup>12</sup>. Можно сказать, что перформативное высказывание ни в какой вне-лингвистической реальности (то есть ни в какой реальности, кроме себя самого) для совершения действия не нуждается: оно само создает новую реальность и именно к ней отсылает семиотически – отсылает к самому себе.

Итак, если коротко суммировать то существенное, что может быть сказано о перформативной речи, окажется, что перформативное высказывание представляет собой действие – и как действие оно креативно, самодостаточно, законченно, необратимо, самореферентно.

## Словесный жест

Одно из излюбленных понятий Белого – «словесный жест». «Словесные жесты» Белого – словесные действия. Они имеют много общего с тем, что теория перформативной речи позже назовет речевыми актами. Словесные действия совершает Белый, создавая новую реальность своих романов, совершает повествователь «Петербурга», выпуская из своей головы разнообразных героев «Петербурга», совершают, наконец, ино-

гда и сами герои «Петербурга», выделяя из своего мозга лингвистическую эманацию, тут же отвердевающую в факты романной реальности: «Раз мозг его [Аполлона, Аполлоновича] разыгрался таинственным незнакомцем, незнакомец тот – есть, действительно есть: не исчезнет он с петербургских проспектов, пока существует сенатор с подобными мыслями, потому что и мысль – существует»<sup>13</sup> (65). Мысль, будучи хотя и невысказанной, но словесно оформленной, может быть «словесным жестом» с таким же успехом, как любое устное перформативное высказывание.

Такой мысленный «словесный жест» совершает, например, «незнакомец», Александр Иванович Дудкин, делая незначительное грамматическое приращение к услышанным на Невском проспекте обрывкам чужой речи («Собираются...», «Бросить...», «Абл...»):

Провокация изменила смысл всех слышанных слов: <...> «обл...ейка» она превратила в черт знает что:

– В Абл...

И незнакомец подумал:

– В Аблеухова.

Просто он от себя присоединил предлог *ве*, *ер*: присоединением буквы *ве* и *твердого знака* изменился невинный словесный обрывок в обрывок ужасного содержания <...> (30–31).

Непроизвольным присоединением предлога «въ» к невинному «обл...ейка», актом внутренней вербализации значения: «В Аблеухова», – Дудкин порождает новую, эксцентрическую и скандальную реальность «ужасного содержания», реальность, обретающую затем в тексте вполне самостоятельное существование террористического акта против сенатора Аблеухова. Кроме того, что словесный жест Дудкина отвечает всем основным определениям теоретического «перформативного акта», этот жест героя Белого позволяет понять сущность и специфику перформативного акта «по Белому», индивидуального феномена, представляющего собой *особенное* воплощение *общей* идеи перформатива.

В семантической системе «Петербурга» перформативны не всякие словесные самовыражения его персонажей, а, как показывает приведенный эпизод, моменты непроизвольной вербализации героем некоего неведомого ему самому элемента его внутренней психической жизни. Именно в такой момент и показан незнакомец: «<...> И что главное: присоединил предлог незнакомец. Провокация, стало быть, в нем сидела самом; а он от нее убегал: убегал – от себя» (31). Незнакомец-Дуд-

кин скандализован тем, что его собственный лингвистический импульс в результате вербализации выходит из него, Дудкина, осмысленным словосочетанием и становится внешней реальностью «ужасного содержания».

Уже этот короткий эпизод демонстрирует прием Белого – его эффатическое использование перформативных возможностей языка. Переходя из состояния неясного языкового импульса, дремлющего в психике героя, в состояние значимого высказывания, образовавшаяся перформативная фраза не просто объективирует этот импульс в новую реальность, но и овнешняет его как самостоятельное явление (а иногда даже олицетворяет как одушевленное существо) и помещает «вне» героя.

В «Петербурге» в момент перформативного акта происходит расщепление субъекта, взаимное отчуждение его прежних составляющих и взаимный «разгляд» этих автономизировавшихся составляющих. В субъекте объективируется нечто, до этого момента скрытое от него самого, и обретает отдельное бытие. Примечательно, что появление слова «скандал» на страницах романа связано именно с моментами «выхода из себя» того или иного героя. Так скандал происходит во сне Аполлона Аполлоновича:

Тут случился скандал: ветер высвистнул сознание Аполлона Аполлоновича из Аполлона Аполлоновича <...> Это сознание теперь обернулось назад, выпустив из себя только два ощущения: <...> они ощутили какую-то форму (напоминающую форму ванны), до краев налитую липкою и вонючею скверною; ощущения, как руки заполоскались в ванне; то же, чем ванна была налита, Аполлон Аполлонович мог сравнить лишь с навозной водой, в которой полоскался отвратительный бегемот <...>. Миг – ощущения приросли уж к сосуду, который, как сказали мы, наполнен был до краев срамотой; сознание Аполлона Аполлоновича рвалось прочь, в пространство, но ощущения за сознанием этим тащили тяжелое что-то. У сознания открылись глаза, и сознание увидало то самое, в чем оно обитает: увидало желтого старичка, напоминающего оципанного куренка (171).

Одна часть расщепленного Аполлона Аполлоновича обнаруживает в другой части Аполлона Аполлоновича неведомые ей до того в Аполлоне Аполлоновиче «скверну» и «срамоту». В другом случае описан скандал в главке, так и названной «Скандал» и повествующей о бале у Цукатовых. По прочтении записки, напомнившей ему о данном им роковом обещании уничтожить отца-сенатора, «мимо масок и кавалеров стреми-

тельно пролетел Николай Аполлонович <...> и кровавый атлас за ним влекся на лаковых плитах паркета» (204). Потрясенный Николай Аполлонович, столкнувшись с собственным перформативным актом обещания, вырывается из Николая Аполлоновича – «красного шута», давшего это обещание. Впрочем, который из Николаев Аполлоновичей является основной величиной, а который – величиной производной, поначалу сказать трудно. Лишь в конце замечает повествователь: «"Шут" не был маскою, маской был "Николай Аполлонович"» (408). Расщепление Николая Аполлоновича происходит на глазах присутствующих на балу и оценивается ими соответственно – как скандал:

Это бегство красного домино с приподнятой на лоб маской, под которой вперед выдавалось лицо Николая Аполлоновича, произвело настоящий скандал <...> Николай Аполлонович, как затравленный зверь, как-то жалко оскалился сумасшедшим лицом, сияясь смеяться, но улыбка не вышла; Николай Аполлонович, вырвав рукав, скрылся в дверях <...>. В танцевальном зале гуляла зараза догадок, треволнений и слухов по поводу странного, весьма странного, чрезвычайно странного поведения сенаторского сына (204–205).

Константой скандалов в «Петербурге» становится выход героев за свои пределы, выход «вне себя». Если в первом случае «ветер высвистнул сознание Аполлона Аполлоновича из Аполлона Аполлоновича», то в данной сцене скандала теперь уже Николай Аполлонович вырывается не просто из парадного зала, но вырывается и из самого себя. Как говорится в тексте позднее, «этот ветхий, скудельный сосуд должен был разорваться: и он разрывался» (409).

Акт обещания – один из самых типичных примеров речи в действии, это – перформативность в чистом виде<sup>14</sup>. Герои «Петербурга» наперебой обещают, обязуются, клянутся, дают слово – самим себе, друг другу, партии. «Петербург» – история многочисленных данных и несдержанных обещаний.

Николай Аполлонович дает обещание Лихутину не нарушать покоя жены его, Софьи Петровны. Обещание то Аблеухов не сдерживает: «Обещание дал, и – нарушил» (399). Вместо того, чтобы забыть об ангеле Пери, Николай Аполлонович продолжает к нему (ангелу) вожделеть и его (ангела) преследовать в облике красного домино. Аполлон Аполлонович дает себе обещание решительно поговорить с сыном о том, что скрывается за его странным поведением. Обещание это он не выполняет. «Муж, офицер» Сергей Сергеевич Лихутин дает честное офицерское

слово себе самому и своей жене, Софье Петровне, что не пустит ее обратно в дом, если она поедет на бал к Цукатовым, чтобы увидеться с домино-Аблеуховым. Однако от исполнения своего честного слова Сергей Сергеевич уклоняется: сконфуженный своим «недоповешением», он впускает жену и примиряется с ней: «Остается одно: со стыдом открыть дверь, поскорей примириться с женою, Софьей Петровной» (241). Анна Петровна, неверная жена Аполлона Аполлоновича, дает себе обещание никогда больше не возвращаться в лакированный дом. Но обещание не сдерживает и возвращается в дом мужа: «Дала обещание: но – вернулась» (493).

Ни один из героев, совершивших речевое действие обещания, не сдерживает его, за исключением Дудкина, обещавшего Николаю Аполлоновичу избавить его от «гадкой козни» (313) и поплатившегося за исполнение обещания безумием. Тем не менее сам акт обещания всякий раз оказывается поворотным в судьбе героев романа. После этого акта сознание каждого из них начинает вращаться вокруг собственного обещания. Постоянное кружение сознания вокруг данного слова не прекращается, несмотря на стремления от него уклониться. Каждый из героев оказывается в одной и той же ситуации, когда ни выполнить обещание, ни забыть о нем невозможно, так как, давая обещание, каждый из них «лицом к лицу» сталкивается в самом себе с тем, чего боится и от чего не может отказаться – со своим желанием.

### *Бесплотная речевая игра*

Наиболее детально такой раскол сознания показан в истории «ужасного обещания» Николая Аполлоновича «одной легкомысленной партии» уничтожить своего отца-сенатора. Собственно «Петербург» и повествует об отрезке жизни Николая Аполлоновича, который знаменуется его принятием на себя этого обязательства, и завершается моментом его самопроизвольного разрешения. В романе резко подан контраст между точечным действием героя – актом обещания, и его последующим протяженным бездействием – длительной рефлексией по поводу обещания. Обещание Николая Аполлоновича с самого начала представлено как действие, событие, поступок: «Вот тогда-то созрел у него необдуманый план: дать ужасное обещание одной легкомысленной партии. Вспоминая теперь этот свой неудачный **поступок**, Николай Аполлонович неприятнейшим образом улыбался» (54) [здесь и далее выделено мной. – М. Л.-П.].

Получив на балу записку с требованием выполнить его обязательство перед партией, Николай Аполлонович повторно переживает свой акт обещания и на глазах у потрясенного общества буквально выходит из себя. В этот момент и затем всякий раз при повторяющемся заново переживании своего обещания (в момент стояния над жестяницей «ужасного содержания», в моменты созерцания отца, в момент прикосновения к отцу) Николай Аполлонович переживает скандал: оказывается вне себя, «вне тела» (319). Как он объясняет Дудкину: «Я же чувствовал себя *вне себя* совершенно телесно, физиологически, что ли». Недоумения Николая Аполлоновича по поводу его выхода «вне себя» складываются во вполне закономерное в ситуации скандала предположение: «А уклады-то, биения, пульсы – поймите вы! – очертили собственный контур мой – за пределами тела, вне кожи <...> Выскочил мозг?» (319).

С того момента, как мозг Николая Аполлоновича «выскакивает» в обещание, он:

И ел, не как все, и любил, не как все; не как все испытывал вожделение: сны бывали тяжелые и тупые; а пища казалась безвкусной <...> И опять-таки: отца – ненавидел. Что-то было такое, что тянулось за ним, что бросало особенный свет на отправление всех его функций <...> Это *что-то* не было фактом, но факт оставался; факт этот – в *что-то*.

В чем *что-то*?

В обещании партии? <...>

Итак, в обещании (407).

«Что-то» Николая Аполлоновича – его бессознательное желание отцеубийства. В момент «ужасного обещания» это бессознательное желание частично переходит в область сознания, вербализируется и становится высказыванием – выходит из Николая Аполлоновича «вовне». Позже он много раз возвращается к этому своему непоправимому поступку: «Он, Николай Аполлонович... Или не он? Нет, он – он: он им, кажется, тогда **говорил**, что постылого старика ненавидит он; что постылый старик <...> просто-напросто есть отпетый мошенник... Или это он все говорил про себя? Нет – им, им!..» (272).

С детства запало в бессознательное Николая Аполлоновича желание отцеубийства, но кружение бессознательного дискурса вокруг желания не могло привести к выражению этой запретной «вещи». О жизни бессознательного – стремящегося к значению и одновременно уклоняющегося от него дискурса, симулирующего языковой процесс, – Лакан говорит:



«L'inconscient est structure comme un langage». В тексте Белого такое кружение бессознательного желания можно увидеть, например, в метафорическом круговращении Коленьки во льдах: «Холод запал еще с детства, когда его, Коленьку, называли не Коленькой, а – отцовским отродьем <...> Свой позор порождения перенес он и на виновника своего позора: на отца <...> Так его душевная теплота отождествлялась с необозримыми льдами, с Антарктикой, что ли; он же – Пирри, Нансен, Амундсен – круговращался там в льдах» (408). Только в момент обещания это бессознательное кружение обретает окончательную лингвистическую форму и выходит наружу в виде перформативного скандала: «Он свою, родную плоть – ненавидел <...> Так из самого раннего детства он в себе вынашивал личинки чудовищ: а когда созрели они, то повылезли в двадцать четыре часа и обстали – фактами ужасного содержания» (408).

В терминах лакановского лингвистического психоанализа можно было бы сказать, что семиотический процесс, до этого вхолостую протекавший в бессознательном (беготня означающих друг за другом, в отрыве от означаемых), внезапно реализуется в соединении нужного означающего с отцеубийственным означаемым в знаке, в значении, и отчуждается от субъекта, становясь фактом символического языка – «языка другого». Однако это было бы некоторым упрощением, так как реализация бессознательного семиотического процесса в значении и его овнешнение в языке еще не исчерпывает происходящего с Николаем Аполлоновичем. Патрицидное желание Николая Аполлоновича действительно выходит из бессознательного во «вне» в том смысле, что оно сочетает означающее с означаемым и достигает, по крайней мере частичного, выражения в языке. Но в отличие от нормально функционирующего знака обещание Николая Аполлоновича, это новорожденное высказывание-действие указывает в качестве референта не на какую-либо существующую реальность, а только на себя самое: обозначая себя в процессе речевого выражения, оно создает новую реальность.

В разговоре с Дудкиным Николай Аполлонович «пробалтывается»: отрицая факт ранее данного им обещания, он невольно восстанавливает механизм перехода своей неоформленной мысли в речь:

– Обещание это не от вас исходило? <...> И к *такому* убийству, стало быть, непричастны вы мыслью <...>.

– Нет же, нет... то есть... – спохватился Николай Аполлонович о каком-то своем **подозрительном мысленном ходе**; <...> и – стал объясняться:

– То есть я отца не любил... И, кажется, я не раз **выражался**... <...> (308).

Чуть позднее Николай Аполлонович сознается себе в том, что то были не просто речи – то было действие. Он осознает произведенный им перформативный скандал – выход наружу его «гадости» и «подлости» в миг обещания:

И ему стало ясно: **самый тот миг**, когда Николай Аполлонович героически **обрекал** себя быть исполнителем казни – казни во *имя идеи* (так думал он), этот миг, а не что иное, явился **создателем** вот такого вот плана <...> К отцеубийству присоединялась тут ложь, присоединялась и трусость; но, что главное, – подлость (406–407).

Сказанное им слово оказывается делом. Скандалы, изображенные в «Петербурге» как выход «вне себя» того или иного героя, – перформативные скандалы. Речевой акт обещания, совершаемый героем, – креативен, самодостаточен, закончен, необратим, самореферентен. Он превращает бессознательные «личинки чудовищ» в «факты ужасного содержания».

В тексте Белого психический и одновременно лингвистический акт выхода бессознательной семиотической цепочки на поверхность сознания в виде значимого высказывания не только «материализуется в слове» героя и создает новую реальность, но и олицетворяется художественными средствами<sup>15</sup>. Такой речевой акт объективируется в «Петербурге» как самостоятельное начало – либо в виде одушевленного «пространственно-временного образа»<sup>16</sup>, либо в виде неосозаемой, но наделенной сверхличной волей и имманентной логикой перформативной силы.

Такой перформативной силой становится выпущенный из себя Александром Ивановичем Дудкиным словесный террористический акт; такой перформативной силой становится выпущенное из себя Николаем Аполлоновичем Аблеуховым словесное отцеубийство. Долгое время «ужасное содержание души Николая Аполлоновича беспокойно вертелось (там, в месте сердца)» (294). Выделившись из Николая Аполлоновича в словесном жесте, его бессознательное условно становится самостоятельной и деятельной силой, которая уже самопроизвольно продолжает осуществлять выраженное им желание. Скандал не заканчивается на произнесении Николаем Аполлоновичем отцеубийственного обещания, он продолжается в действиях этого перформативного начала.

Повествователь в определенный момент замечает: «Бомба, ставши умственной, описала правильный круг» (305). Не столько о веществен-

ной бомбе-сардиннице, сколько о порожденном им начале, о речевой «умственной бомбе» говорит Николай Аполлонович, когда исповедуется Дудкину: «Наверное копошилась там жизнь, как я привел ее в действие: была, так себе, мертвой...» (316).

Приведенное в действие умозрительное начало не только заставляет Николая Аполлоновича раз за разом заново воспроизводить акт обещания – выскакивать вне себя («он выскочил в коридор с прежнею тошнотой и с течением гадливых мыслей: эти пальцы, эта шейка и два оттопыренных уха станут – кровавою слякотью» 284–285), оно также оказывается основным двигателем сюжета. Эта речевая субстанция, объективировавшаяся в момент обещания Николая Аполлоновича, всецело детерминирует дальнейшее развитие событий и действия многочисленных лиц: она вдохновляет Липпанченко организовать «провокацию», она заставляет Дудкина доставить Николаю Аполлоновичу узелок с жестяницей, она велит Софье Петровне вручить ему записку с уведомлением об «ужасном» содержимом узелка, она толкает агента Морковина потребовать от сенаторского сына немедленного исполнения казни. Далее, эта сила необратимого речевого действия принуждает Николая Аполлоновича завести механизм бомбы:

Заклучил металлический ключик меж пальцев; оттого ли, что дрогнули пальцы, оттого ли, что Николай Аполлонович, почувствовав головокружение, свалился в ту самую бездну, которую он хотел всею силой души избежать – только, только: ключик медленно повернулся на час, потом повернулся на два часа (286–287).

Более того, она же – его собственное порождение – иронически заставляет Николая Аполлоновича почувствовать ее оплотнившуюся власть над ним:

– Пальцы сами собой протянулись к ней; и – так себе: повернули сами собой как-то ключик <...> Понимаете ли, скривила мне рожу?..

– Жестяница?

– <...> Понимаете ли, – мне осмелилась что-то такое тиликать?.. А?.. (316–317).

Эта сила убивает в Николае Аполлоновиче волю к противодействию: «Странная слабость, дремота одолевали ужасно» (287). Эта сила заменяет его волю своей злой волей: заставляет хранить в доме заведенную бомбу, несмотря на то, что практически ничто не мешает ему исполнить его собственное решение и совет Дудкина бросить ее в Неву. Она, наконец, все-

ляется в саму жертву, в Аполлона Аполлоновича и заставляет его натолкнуться на жестяницу и в рассеянности отнести бомбу к себе самому в кабинет: «Мы напомним читателю: Аполлон Аполлонович рассеянно в кабинет к себе из комнаты сына занес сардинницу; да и забыл о ней вовсе; разумеется, был он в неведение о содержании сардинницы» (512).

Таким насмешливым трюком доставив бомбу по назначению («в самом деле: подшутила судьба» 486), эта сила уже не позволяет Николаю Аполлоновичу, тщетно разыскивающему бомбу, повернуть ход событий. Она доводит тиканье бомбы до разрешения: «Грохнуло» (511).

Олицетворив речевой акт обещания и растянув его действия на многие дни, повествование приводит этот перформативный скандал в прямом и переносном смысле к взрыву, в момент которого все «на миг оказываются вне обычных условий жизни, как на карнавальной площади или в преисподней» (Бахтин). Скандал «бесплодной мозговой игры» и бесплотного речевого действия в конце романа снижается и опредмечивается – символически переходит в «настоящий скандал» для площадной толпы: «Если бы заглянули на улицу, то увидели бы: собиралась толпа; городской оттискивал ее с тротуара; а ротозеи смотрели, закинувши головы, как из черных оконных провалов да из перерезавшей трещины зловещие желтовато-лимонные клубы выбивали наружу» (512).

Кульминация скандала как будто налицо. Перформативное начало как будто торжествует, и отцеубийственный бессознательный комплекс как будто окончательно воплощается. Однако вопреки всем ожиданиям обещание отцеубийства (при всей своей накопившейся на протяжении романа «материальности») осуществляет не физическое, а чисто ментальное отцеубийство. Аполлон Аполлонович Аблеухов в результате разорвавшейся в его жизни бомбы не погибает, а превращается в живой труп. Многочисленные атрибуты кульминации служат созданию псевдокульминации.

Причина этого, по крайней мере отчасти, в сложной природе перформатива, которую Белый не сводит к единичному и однозначному проявлению, а сохраняет во всей ее сложности до конца романа. Действие (индивидуальный акт произнесения заявления) и последствие действия (социальная и физическая реализация или нереализация заявления) – два связанных между собой, но отдельных феномена. Отношение между речевым действием и его последствием может варьироваться от разных степеней подобия до полной противоположности. Обещание может быть выполнено – в этом случае оно создает референтную реальность, подлежащую констативному описанию; обещание может быть на-

рушено – и в таком случае оно навсегда остается в состоянии самореферентного и непереходного перформативного акта. Белый играет на конфликте этих двух возможностей, представляя его как противоречие между двумя проявлениями бессознательного комплекса.

Отцеубийственное желание, образовавшееся в бессознательном Николая Аполлоновича во время его раннего – доязыкового – детства, в момент его высказывания осознается лишь частично. В результате образуются две конфликтующие между собой тенденции: аспект бессознательного комплекса, который вербализуется в перформативе, то есть реализуется – в речевом действии, и другой, принципиально невербализуемый аспект комплекса, который продолжает стремиться к реализации – в практическом действии отцеубийства. Этот конфликт приводит к усложнению перформативного скандала – к скандалу между перформативной логикой, исчерпывающей себя в речевом действии, и констативной логикой, требующей для себя реального референта, то есть социального и физического воплощения речевого действия.

Обещание отцеубийства – самореферентный акт. Произнося обещание, Николай Аполлонович уже совершает свой перформативный поступок – языковое покушение на отца, создает вне себя небывшую до того лингвистическую реальность. Однако констативная логика «остатка» его невыраженного бессознательного продолжает стремиться к сверхлингвистическому референту: Николай Аполлонович неуклонно приближается к реальному исполнению обещания. Констативная логика социума, со своей стороны, тоже ожидает практического последствия этого речевого действия: Лихутин и Дудкин опасаются, а Липпанченко и Морковин с нетерпением ждут – исполнения Николаем Аполлоновичем его обещания.

Противоречивое отношение между реализовавшимся в перформативе бессознательным импульсом и бессознательным импульсом, ищущим своего констативного разрешения, так же, как их обоюдную мимику, Белый символически выражает в соединении двух импульсов в *смешанной* композиции «умственной бомбы», движущего сюжет умозрительно-го начала. Дело в том, что, олицетворив это лингвистическое начало чисто *перформативного* происхождения и характера, Белый придает его действиям еще и *констативное* стремление к сверхлингвистическому референту реального отцеубийства. Эта амбивалентность «умственной бомбы» позволяет поддерживать на протяжении большей части текста динамику скандала между перформативом и констативом, обещающую некое семантическое разрешение.

Однако автор не позволяет констативной логике реализоваться до конца. В момент взрыва перформатив и констатив, до этого условно существовавшие в сложносоставном одушевленном начале, оказываются разъединены. Автор возвращает их к изначальному аутентичному бытию двух автономных семиотических тенденций: констатив – к бытию психического феномена, который остается потенциально отцеубийственным и референтно продуктивным, но безысходно запертым в бессознательном, перформатив – к бытию лингвистического феномена, который остается самореферентным и потому способен разрушить дух, но не тело отца-сенатора.

Белый изображает в своем романе, как перформативно сказанное героем слово становится делом. Выполнит ли герой данное им обещание или нарушит слово, никоим образом не повлияет ретроспективно на тот факт, что акт произнесения обещания был им совершен: обещание дано – действие произведено. Текст романа демонстрирует, что нарушение обещания уже не отменит этот совершившийся факт, так же, как выполнение обещания не прибавит ему реальности.

Осмысливая самореферентность перформатива, Джудит Батлер пишет: «Of such an act, one cannot reasonably ask for a 'referent', since the effect of the act of speech is not to refer beyond itself, but to perform itself, producing a strange enactment of linguistic immanence»<sup>17</sup>. Проведя обещание отцеубийства через соблазн физического отцеубийства – соблазн бомбы разорвать тело сенатора на клочки – соблазн референта, Белый в конце наглядно убеждает читателя в лингвистической имманентности перформативного действия. Перформативная сила уклоняется от создания референтной реальности и остается в границах самореферентного и непереходного акта.

Можно сказать, что в «Петербурге» две развязки. На уровне фабулы – вместо того, чтобы в момент взрыва разрешиться в окончательном единстве значения, – скандал бьет мимо цели, проходит по касательной. Стечение событий и конфликт характеров оказываются в состоянии апории – промежуточного, неразрешенного и неразрешаемого соотношения разнонаправленных сил. В то же время семиотический сюжет достигает своеобразного катарсиса. Скандал двух семиотических тенденций – самореферентной и референтной, перформатива и констатива – разрешается в значении. Перформатив проходит испытание на самореферентность. Мозговая игра остается бесплодной, речевая игра – бесплотной.

### Примечания

- 1 Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., Советская Россия, 1979. С. 135.
- 2 Там же. С. 168–169.
- 3 Белый Андрей. Петербург. Киев, 1990. С. 159–160. Далее при цитировании страницы будут указываться в тексте в скобках.
- 4 «Лучше бы Аполлон Аполлонович не откидывал от себя ни одной праздной мысли, продолжая и праздные мысли носить в своей голове <...> Аполлон Аполлонович был в известном смысле как Зевс: из его головы вытекали боги, богини и гении» (38).
- 5 Austin J. L. *How to Do Things with Words*. Cambridge, Harvard UP, 1962. P. 1.
- 6 Остин формулирует свою идею перформативности следующим образом: «To utter the sentence (in, of course, the appropriate circumstances) is not to *describe* my doing of what I should be said in so uttering to be doing or to state that I am doing it: it is to do it» (ibid., p. 6). Категории истинности и ложности в применении к речевому действию (speech act) заменяются Остином на категории *успешности* и *неуспешности* (felicity – infelicity). Ведь очевидно, что в зависимости от того, завершается ли предпринятое действие, в том числе и речевое, успехом или провалом, ведет ли оно к желательным последствиям или к нежелательным, это действие окажется соответственно успешным или неуспешным, но не истинным или ложным.
- 7 Felman Shoshana. *The Scandal of the Speaking Body*. Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages. Stanford, Stanford UP, 2002. P. 17.
- 8 Ibid., p. 13.
- 9 Ibid., p. 14.
- 10 Каллер Джонатан. Перформативный язык // Теория литературы. М., Астрель, 2006. С. 115.
- 11 Butler Judith, *Excitable Speech*. A Politics of the Performative. NY, Routledge, 1997. P. 44.
- 12 «Cela conduit à reconnaître au performatif une propriété singulière, celle d'être *sui-référentiel*, de se référer à une réalité qu'il constitue lui-même <...> De là vient qu'il est à la fois manifestation linguistique, puisqu'il doit être prononcé, et fait de réalité, en tant qu'accomplissement d'acte. L'acte s'identifie donc avec l'énoncé de l'acte. Le signifié est identique au référent» (Benveniste Emile. *Problèmes de linguistique général*, 1. Paris, Gallimard, 1966, pp. 273–274).
- 13 Ср. с «Cogito ergo sum» Декарта («Я мыслю, значит, я существую»). Своеобразная перформативность Декарта, самореферентное утверждение своего существования мыслящим субъектом в «Петербурге» становится перформативностью, уходящей в бесконечность: «<...> Незнакомец с черными усиками, возникая как образ, забытийствовал далее прямо уже в желтоватых невских пространствах, утверждая, что вышел он – из них именно: не из сенаторской головы; праздные мысли оказались и у этого незнакомца; и те праздные мысли обладали все теми же свойствами» (38). У Белого мыслящий субъект Декарта распадается. Мысль отделяется от мыслящего ее субъекта и, отказываясь утверждать его существование, утверждает свое существование взамен – посредством порождения собственной мысли, которая в свою очередь отделяется и заново воспроизводит эту перформативную операцию.

Ср. также с концепцией существования «третьего мира» объективных идей Карла Поппера (*Popper Karl. Objective Knowledge: an Evolutionary Approach. Oxford, Oxford UP, 1979*).

14 Поэтому именно акт обещания часто рассматривается исследователями перформативной речи в их работах как наиболее представительный образец перформатива. Джон Сирл, один из основных теоретиков речевых актов, заявляет: «I shall take promising as my initial quarry <...> It has more than local interest, and many of the lessons to be learned from it are of general application» (*Searle John R. Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language. Cambridge, Cambridge UP, 1969, p. 54*). Шошана Фелман считает, что обещание – «the exemplary model of speech acts in general» (*The Scandal of the Speaking Body, p. 3*).

15 В статье Ольги Матич о детективных приемах Белого, вне специальной связи с его использованием перформативности дискурса, есть наблюдение о частном случае олицетворения части речи в «Петербурге» – наречия «вдруг»: «Belyj nominalizes 'suddenly'. The embodiment of a part of speech <...> is one of the many remarkable linguistic displacements in the novel <...> The shadowy 'suddenly' is dissatisfied with its humble adverbial role» (*Matich Olga. Backs, Suddenly, and Surveillance in Andrej Belyj's 'Petersburg' // Russian Literature. LVIII–I/II, 1 July – 15 August 2005. Amsterdam, 2005. P. 157*).

О подобных случаях олицетворения слов у Достоевского см. в работах В. Н. Топорова о Достоевском, в кн.: Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М, Прогресс, 1995; и в кн.: *Карякин Юрий. Достоевский и канун XXI века. М., Советский писатель, 1989*.

16 О «праздных мыслях» говорится в первой главе: «Каждая праздная мысль развивалась упорно в пространственно-временной образ, продолжая свои – теперь уже бесконтрольные – действия» (38). Способность «мозговой игры» в «Петербурге» к материальному воплощению рассматривает – в сугубо теософском аспекте – Мария Карлсон: «The cerebral play of the author and the characters is not idle, for it generates 'mysle-obrazy' (or 'myslennye obrazy' [thought-forms]) and these thought-forms are capable of assuming material being. 'Thought-forms' are a well-known Theosophical concept» (*Carlson Maria. Theosophy and History in Andrej Belyj's Petersburg: Life in the Astral Cit. // Russian Literature. LVIII–I/II, 1 July – 15 August 2005. Amsterdam, 2005. P. 33*).

17 *Butler Judith. Excitable Speech. P. 44*.



Ольга Сконечная

*Москва*

## Скандал и бред о конце света: В.Брюсов и А.Белый

Где люди – там скандал...

*Ф. Сологуб*

Есть культурные эпохи, в которых событие может состояться только как скандал. Событие должно быть нарушением границы – условностей, традиций, вкуса. Нарушением громким и показным, при свете дня и без маски. Очевидно, что к таким эпохам относится начало века и русский символизм.

Множество значений слова «скандал» как современных, так и исторических, вписывается в ницшеанскую теорию дионисийства, столь повлиявшую на символистское мироощущение<sup>1</sup>. По Ницше, дионисийское состояние есть состояние ужаса и восторга, которое охватывает человека, переживающего разрыв в потоке становления, или эмпирической реальности<sup>2</sup>. Дионисийское начало есть выход за пределы индивидуального существования и возвращение в неизменную и единую стихию природы, не знающую законов времени, пространства и причинности. Познание тайной сущности вещей, вещей до явлений, только и возможно, согласно Ницше, через преодоление чар индивидуации, через преступление естественного порядка. «...Мудрость есть противоестественная скверна <...> мудрость – преступное действие по отношению к природе» (Ницше, 1990: 90). Преступным мудрецом был Эдип, убивший отца и женившийся на матери, обратив вспять время и отменив причинность. Преступником был и отнявший огонь у богов Прометей. Ницше видит в этих мифах начало героической арийской традиции, в котором разоблачающее покро-

вы деяние есть дерзновение, но не грех. «Благородный человек не соглашается <...> пусть от его действий гибнут всякий закон, всякий естественный порядок и даже нравственный мир – этими действиями очерчивается более высокий круг явлений, создающий на развалинах сокрушенного мира мир новый» (Ницше, 1990: 89). Не то состоящий с ним в родстве, женственный, в противоположность мужественному, арийскому, «семитический» миф о грехопадении, с его идеей искушения и вины как источника зла.

Символистская скандальность существует между двумя полюсами: нарушение как дерзновение или – как вина и позор. (В последнем случае слово «скандал» сближается со значением, в котором оно выступает в библейских текстах: «соблазн», «искушение».) На том и другом полюсе скандал связан с познанием через разоблачение данности как порядка. На первом – через возможность отмены его, проникновения в тайны бытия и перехода к сверхчеловеческому. На втором – через демонстрацию прорывающего сквозь иллюзорный порядок дьявольского хаоса, который может быть преодолен только вместе с маскирующим этот хаос мироустройством. Характерно, что здесь и там открывается одно из ранних, восходящих к греческому значений слова «скандал». Скандал как «западня», «ловушка», «сеть» (Фасмер, 1987)<sup>3</sup>. Ибо герой греческой трагедии, по Ницше, опутан сетью данности. Точнее, он переживает данность как сеть, когда освобождается от успокоительной иллюзии отдельного существования. Пространственные и временные границы являются ему ловушкой, из которой он пытается выскочить ценой рассудка и жизни. Скандал в связи с мотивами сети и ловушки часто возникает в символистских текстах, в особенности у Брюсова, Сологуба и А. Белого.

Вместе с тем, глобальное нарушение миропорядка, его абсолютная отмена обещаны в наводняющей символизм идее конца света. Эта идея часто предстает как бред, который может быть ее мотивацией. Но символистская гибель мира не сводима к бредовой грезе. Распад мироустройства есть некий объективированный бред, бред, пробившийся в быль. Подчеркнем, что символистский статус конца света не равен статусу эсхатологической темы в клиническом бреде параноика. У последнего, по Фрейду, гибель мира – «проекция катастрофы, которая произошла в его душе» (Фрейд, 2006: 134), бессознательное навязывание реальности распавшихся внутренних связей. В символизме конец света – подлинное настоящее и, вместе, грядущее состояние мира, а бред – его индивидуальное или коллективное переживание, предвидение, угадывание, констатация. При этом мотивы нарушения или отмены миропорядка в пара-

нойяльном бреду и символистских текстах близки и сопоставимы. Символисты, как известно, часто искали художественный материал в трудах по психопатологии.

Обратимся к знаменитой книге Даниэля Пауля Шребера «Мемуары нервнобольного» (1903), породившей большую традицию психоаналитических и философских интерпретаций и теперь уже ставшую объектом внимания исследователей русского символизма<sup>4</sup>. Напомним, что Шребер описывает свою грезу как космический катаклизм, в котором гибнут люди, Земля, планеты и звезды. «...Отныне я оставался единственным настоящим, в действительности выжившим человеком...» (Schreber, 1975: 72). Вселенная исчезает, растворяясь в нем самом. Его тело становится ловушкой для душ и планет, одновременно и сам он, нарушенный вторжением чужих сущностей, попадает в сеть мирового пространства. Время то уже остановилось, то претерпевает невероятные скачки, то отсчитывает последние часы. Особые изменения происходят с причинностью. Причинность не то что отменяется, она проблематизируется, гипертрофируется, принимает особые формы<sup>5</sup>.

На уровне языка причинность проявляет себя в навязчивых каузальных конструкциях, которыми голоса донимают больного. Голоса галдят: «Почему потому что», «почему потому что я...» Все это, по словам Шребера, обязывает его добираться до причины «каждого факта, каждого ощущения», задаваться вопросом «почти обо всех естественных феноменах, почти всех возможных проявлениях человеческой деятельности...» (Schreber 1975: 189–190). (Заметим, что в книгах по психиатрии конца XIX начала XX века этот симптом подробно описывался и после Гринингера был назван «Grübelnsucht» – «копаньем в мелочах, бесплодным мудрствованием». Сообщалось о случаях, когда «мышление совершалось постоянно в форме вопросов, вследствие чего больные неотступно занимались разными проблемами и приставали с вопросами к окружающим»<sup>6</sup>.)

Галлюцинаторное «почему», возникающее извне, соседствует с бредовыми построениями Шребера о генезисе Вселенной и причинах ее конца. Среди них называются стихийные бедствия, эпидемии, а также вырождение человечества, моральная дегенерация, нарастание «нервности». Наиболее законченной, «последовательной», согласующейся с общей концепцией заговора Бога против Шребера является его теория «наспех сделанного», «спонтанного поколения», поколения без родителей, внезапно произведенного по воле Божьей, «в непосредственном соседстве» от него. «...Они рождаются специально, чтобы помешать мне ус-

нуть» (Schreber, 1975: 199). В этой формуле причинность изменяется в цель: созданы специально из-за меня, чтобы воздействовать на меня. В ней отменяется время: созданы спонтанно, только что, не имеют предшественников. Пространство же сводится к телу Шребера – находятся рядом, чтобы досаждают ему, погубить его, занять его место.

Размышления о причине, *causa prima*, изначальном основании зла соотносятся с темой носителей зла, фигурой или, скорее, фигурами преследователей. Ими оказываются не только Бог и лечащий врач, но некое множество – вредоносные лучи, из которых состоит тот же Бог и врач и также группа, связанная различного рода каузальными связями: нации, родства, профессии, корпоративного братства.

Самый документальный, языковой уровень бреда, первичный и важнейший, согласно лингвистической концепции психоза, демонстрирует, как каузальность вторгается в акт именования, вставляет свое «почему» вместо «кто». Один из отрывков книги Шребера, может быть, ярче иных демонстрирует лакановскую идею распада субъекта при психозе как нарушения называния, символизации. Представление, произнесение имени тут же вызывает бойкое «почему» голосов: «Вот господин Шнейдер...» «Почему же?» Вопрос о причине действительно странный, в этом случае схватывает мои нервы в нечто вроде механического сцепления, и те истощаются в бесконечных повторениях, пока случайно я не нахожу способа произвести нечто вроде диверсии...» «Ну хорошо, этого человека зовут Шнейдер, потому что его отца тоже зовут Шнейдер»... И тут организуется целый ход рассуждений об основаниях и причинах мужских имен, о разнообразных формах, которые они обретают в зависимости от народа и эпохи и о различных видах отношений (клан, узы родства, физические характеристики), которые они обозначают в первую очередь» (Schreber, 1975: 191).

Здесь, возможно, корень возникновения столь характерной для паранойи темы тайного общества, ордена, союза. Союз как носитель заговора есть воплощенная сверхпричинность, разрывающая действующих лиц в «наспех созданные» подобию людей – членов корпорации, теневых братьев, принадлежащих неопределенному множеству.

Согласно Фрейду, крушение мира параноика происходит в тишине. Шумный, скандальный период болезни, сопровождаемый галлюцинациями, спорами с голосами, воем, агрессивным поведением в отношении других больных и персонала, это своеобразная попытка выздоровления (Фрейд, 2006: 134–135). Как замечает В. Мазин, «мир собирается заново, и в первую очередь это означает, что он строится на других причинных

основаниях. Пересмотру подвергаются именно причинно-следственные связи. 25 мая 1897 года в рукописи, отправленной Флиссу, Фрейд указывает на то, что *смещению* при паранойе подвергается каузальный порядок...» (Мазин, 2006: 214).

В ницшеанско-дионисийской традиции скандальное поведение также предстает как гипертрофия, искажение или смещение каузального порядка, но это смещение имеет целью его полную отмену, направлено либо к абсолютному ничто, либо к построению новой целостности, лежащей по ту сторону времени, пространства и причинности.

Рассмотрим некоторые символистские произведения, в которых ситуация скандала сопряжена с темой бреда и конца света. В сборник «Земная ось» Валерий Брюсов включил тексты, объединенные мыслью «о том, что нет определенной границы между "сном" и "явью", "жизнью" и "фантазией"» (Брюсов, 1911: 7).

В рассказе «Республика Южного Креста» описывается психическая эпидемия, охватившая столицу искусственно созданного государства. Жители «Звездного города» один за другим заражаются «*mania contradi-sens*», манией противоречия, термин, как замечают исследователи, восходящий к рассказу Эдгара По «Бес противоречия»<sup>7</sup>. Болезнь начинается «преимущественно в форме своеобразной афазии. Заболевший вместо "да" говорит "нет", желая сказать ласковые слова, осыпает собеседника бранью, и т.д. Большей частью одновременно с этим больной начинает противоречить себе и своими поступками: намереваясь идти влево, поворачивает вправо, думая поднять шляпу, нахлобучивает ее себе на глаза и т.д.» (Брюсов, 1911: 67). Мотив и действие, связанные шопенгауэровским законом достаточного основания, оказываются здесь решительно рассоединенными. Человек говорит и поступает вопреки собственному мотиву, подчиняясь чему-то лежащему за ним (темному началу мировой воли, дионисийскому беззаконию).

Занятно, что индивидуальность у Брюсова подменяется профессией. Люди совершают нелепые, преступные и, одновременно, антипрофессиональные деяния: «заболевший конструктор метрополитена вместо того чтобы получать деньги с пассажиров, сам платил им <...>, врач, заболевший "противоречием", прописал одной девушке средство, безусловно смертельное для нее <...>, две няньки в городском детском саду <...> перерезали горло сорок одному ребенку» (с. 68). (Фантазия Брюсова отчасти перекликается с описанными П. Жане «профессиональными фобиями», герой одной из них, нотариус, не мог подписать своих бумаг [Жане, 1911: 131].)

Нарушение профессиональной мотивации ведет к распадению пространства. Звездный город связан с окружающим миром железнодорожными путями. Машинисты, сляясь довести свои поезда до пункта назначения, неудержимо сталкивают их с рельс. Как в случае Шребера, пространство делается пожирающей ловушкой: пассажиры тонут в железнодорожной сети.

Вместе с тем в рассказе Брюсова дезорганизация мира отчетливо восходит к его изначальной искусственной сверхупорядоченности. Республика создана объединением трестов, волей корпорации, которая задает и контролирует ее устройство и поведение граждан. Скандал, мания нарушения акцентирует противоестественность, умышленность этого устройства. Хаос проступает предательской изнанкой навязанного порядка. Если параноидальная фантазия мирится с умыслом или заговором как первопричиной, то брюсовский текст, принимая относительную реальность этого умысла, хочет от него освободиться.

Драма «Земля», помещенная в том же сборнике, также запечатлевает прекращение человеческого бытия, только здесь идет речь о конце человечества в целом, о гибели планеты. Идея замыкающегося цикла развития Земли обнажает иллюзорность самого становления как «липкой паутины» множественности, «заткавшей» цельность не знающего разделенности небытия. Обреченное на позорное вымирание человечество пытается спасти Орден Освободителей. Цель его – уничтожение ближнего, вызволение его, а затем и себя из бессмысленной череды оставшихся воспроизведений и перевоплощений, погони за призрачными целями. Члены Ордена есть некое промежуточное звено между цельным небытием и раздельным существованием. Следуя своему кодексу, они подменяют естественные связи: по вертикали – между поколениями, по горизонтали – между гражданами, друзьями, любовниками – их извращенной изнанкой – законом преследования и взаимоистребления. Жена по каплям добавляет яд в еду мужа, и тот, слепо веря в ее любовь, умирает<sup>8</sup>, сестра убивает брата, мать – сына. Члены Ордена становятся теневыми образованиями, которые, подобно бредовым персонажам Шребера, не имеют предыстории, возникают из ничего (так как отрицают время) и существуют только затем, чтобы изъять из жизненного пространства соседа и затем – исчезнуть.

Но, как говорилось выше, скандал это не только нарушение порядка, но демонстрация нарушения, показательные выступления, крики на сцене. Скандал рассчитан на привлечение внимания, в нем есть момент кликушества, рекламы и агитки. Уже сами действия последних людей у Брюсова, подпавших мании противоречия или взаимоистребления, де-

монстративны. Они сигнализируют о космической катастрофе, разыгрывают в лицах, разоблачают, предвещают и, вместе, – ускоряют ее.

Но скандал не сводится к действию, это также – известие, догадка, предупреждение. Скандальное разоблачение может явиться и открытием истины, и – клеветой, провокацией. В кризисном символистском восприятии скандал – свидетельство искажения мира, утверждение этого искажения, провокация хаоса и абсурда и – одновременно – преддверие их отмены, перехода во что-то иное.

Через весь эсхатологический текст символизма проходит тема искаженного Благовестия, или Вести об Антихристе. Высший Голос, откровение разбивается в многоголосице сплетен, слухов, обезличивается и обесмысливается в них. Скандал вырастает из стихии безличного, «безглавого», по выражению Белого, абсурдного и угрожающего слова.

У Брюсова, Сологуба, А. Белого есть эфемерные персонажи-голоса, переносчики сплетни и скандала. Они отсылаются на ницшеанскую идею греческого хора и профанируют ее. По существу, они противоположны ей. Греческий хор, по Ницше, «драматический первофеномен», в котором преодолевается разделение на субъект и объект: «здесь налицо отказ от своей индивидуальности <...> и объединение ее с изначальным бытием» (Ницше, 1990: 86). Символистский хор сплетников – это хор, в котором бессубъектность есть апофеоз безличия, присущего именно данному, разделенному на индивидуумы бытию.

Но в обоих случаях оторванное от носителя, отчужденное слово вступает на территорию безумия или граничит с ней. Символистский хор сродни галлюцинации, и часто он и является ею. Это голоса, звучащие извне и внутри, навязчивые и угрожающие.

Угроза – обещание конца света – сплетается из бессмыслицы голосов брюсовской «Земли», звучит вестью об Антихристе в сологубовском «Мелком бесе», «Тяжелых снах», в романах Белого, в драмах Блока.

Сплетне и скандалу родственна тема шума, ударов, тиканья, мерного боя. Символистский шум соединяет идею конца времени, последних часов и мигнов с идеей отчужденной, расколотой речи. В «Земле» «непрерывному говору» толпы вторит «возрастающий гул» перводвигателей, отворяющих купол, под которым ютятся остатки человечества, и открытое небо вот-вот поразит его.

В «Мелком бесе» сплетня и угроза конца света, живущая вокруг Передонова и в нем самом, оркеструется стуком топоров на площади<sup>9</sup>.

В блоковской драме «Король на площади» тот же мерный стук топоров созвучен шепоту «красных слухов».

Шум, удары часто присутствуют в слуховых галлюцинациях наряду с голосами. В бреде Шребера голоса возвещают о «затухании мировых часов», и при этом он чувствует каждое слово, которое к нему адресуют как удар по голове. Тема вбивания, вколачивания слов, слова как удара чрезвычайно распространена в бредовых свидетельствах, которые приводятся у Р. Крафт-Эбинга, С.С. Корсакова, В.Х. Кандинского и др.

Наиболее глубокое художественное решение она обретает в творчестве Андрея Белого. Его «Петербург» лепечет, стрекочет, пульсирует и тикает. И также – барабанит по голове полусумасшедших героев: «в барабанную перепонку долго, томительно барабанные палки выбивали мелкую дробь» (Белый, 1981: 257). Барабан, как и тиканье, символизирует грядущий взрыв, угрозу взрыва – времени (сын, взрывающий отца и, вместе, всю мировую историю), пространства (тела сенатора, Петербурга, России, Вселенной). Удары и стуки разоблачают преступные намерения героев, становятся симптомами и уликами. И здесь «Петербург» перекликается с рассказом Э. По «Сердце-разоблачитель», в котором убийца слышит биение сердца спрятанной им жертвы. Он оглушен этой громогласной барабанной дробью и вынужден сдать полицию. Удары в рассказе По галлюцинаторны – звучат внутри, но кажется, что приходят извне, являются как свидетельские показания и приговор.

Но барабанная дробь у Белого доносит и подлинную музыку безумия. Речь идет о клинической фантазии, зафиксированной в книге В.Х. Кандинского «О псевдогаллюцинациях», знакомой Белому и упомянутой им в романе. Вымышленный пациент Кандинского, альтер-эго автора, военный врач Долинин страдает *paranoïa hallucinatoria*. Как и герои Белого, он – участник заговора, «средоточие партии заговорщиков», действия которых разворачиваются одновременно в его мозгу и в пространстве Петербурга, который есть не что иное, как столица Срединной империи, Пекин. В одном из фрагментов бреда Долинин движется по улицам этого странного города под аккомпанемент угрожающих и клеветнических голосов и при этом слышит мерный шум шагов по мостовой и барабанный бой. Из этого боя рождается марш: «Долинин начинает в такт слышимым им шагам напевать собственного сочинения марш, действуя шагообразно своими ногами» (Кандинский, 2001: 93). У Белого барабанная дробь разыгрывается многоножкой громозвучного Невского.

Барабанная дробь – знак надвигающейся катастрофы, глобального распада и при этом – образ множасьейся, дробящейся речи, которая разоблачает и провоцирует. Отметим, что одно из значений «барабанить», приведенных Далем, – «сплетничать». Барабан – скандальная сплетня,



дошедшая до стадии бредовой и грозной бессмыслицы, которая, по Белому, есть стадия существования «я» индивидуального и «я» мирового. Но, согласно Белому, разлетающийся мир должен обрести новое единство в слиянии с Высшим «я» и претворении осколков слова в Слово Божье. Преодолев кризис и бред, мир должен прийти к подлинному смыслу, лежащему по другую сторону дробности. А скандал, вселенский шум – не только угроза, но и обещание.

Так, в романе «Москва» происходит развитие барабанной темы. Собственно, тема удара в последнем романе Белого есть продолжение и трансформация петербургского взрыва. Барабан засел навязчивой цитатой в мозгу профессора Коробкина: «Не бил барабан перед смутным полком...» Этот траурный марш звучит в коробкинской голове, когда он хоронит своего пса. Но пес – не пес, а эзотерический символ. Пес – низшее «я», или душа профессора, живущий в нем «малый зверь». Вслед за псом принимает удар сам профессор, попавший под оглоблю<sup>10</sup>. Его «абстрактное» «я», светлое «я» ученого-математика, теряет свою ясную целостность, дробится, его преследует шум в ушах и бесконечное «др», которым рокошет «Москва», «др», воплотившееся в его недруге Мандро. Профессору открылось: «"Ман" – манило, а "др" – ? Наносило удар» (Белый, 1989: 191). Но профессор должен пройти через шум и преследование «др» как кризисное проявление законов этого мира. Он должен «избыть карму», свергнуть свое индивидуальное «я» («нет собственности у сознания, "я" эту собственность – сбросило!»), впасть в безумие, пройти сквозь смерть и воскреснуть в Духе. Барабан отбивает тему коробкинских страстей, его шествие на муку, возвращение в свой дом на извозчике в сопровождении переодетого в нищего Мандро. Сквозь случайные и тревожные голоса улицы проступают слова Евангелия.

«– Не его, но Варр...

– Варвар...

– Распни!

Так слагалось из криков.

...

Кричали же:

– Вали!..

– Далеко!..

– На Варварку!..

– Раз...два!

– Пни его!..

Покрывало все:

– Барин, –со мной!...<...>

– Бар...бар...

Наконец перед самым домом – скопление людей, “скандал или... <...> пожарище” и – тут же: “взворкотался ребеночек (т.е. новорожденный дух. – О.С.<sup>11</sup>): взлаял большой барабан: –

– джирбамбан!”» (Белый, 1989: 333; 335)

«Москва» говорит диковатым языком звукоподражаний, неологизмов, диалектных слов, макаронизмов. «Джирбамбан», вероятно, образован от татарского «джирит» – «бросковое или метное копье» (Даль, 1882) и соединен с шумом, ударом, барабаном. На эту этимологию наводит лающий (подобно псу, или душе Коробкина) «большой барабан», крымско-татарское «balaban», которое считалось источником русского слова «барабан» (Фасмер, 1987).

Копье вместе с ударом вновь, теперь уже скрытым образом, возносит Коробкина к теме страстей Христовых: «Но один из воинов копьем пронзил ему ребра, и тотчас истекла кровь и вода» (Иоан.19,34). Воспоминание о бичевании и пытке Христа предваряют удары и пытку огнем, что чинит над профессором Мандро. Принятие страдания и муки, превозмогание смерти и безумия соединяют индивидуальный опыт с великой Христовой жертвой. Коробкин, переживший самый громкий в истории скандал распятия, оказывается «за гранью разбитых миров» и восходит, по словам Белого, «к Интеллекту Христову». «Не умер, но жив», – сказано о Коробкине. Пожертвовав ясностью посюстороннего причинно-следственного мышления, приблизился к ясности иного порядка.

Но восстановление нового единства «я» есть для Белого и восстановление раздробленной и бессмысленной речи в Символе – подобию Божьего Слова. В одной из ранних статей он писал о том, что безумие в узком, клиническом смысле, есть неспособность «справиться с оценкой явлений на нескольких языках души» (Белый, 1910: 28). Безумец – тот, кто выйдя из-под спасительного, но иллюзорного покрова индивидуации, переживания своего отдельного существования в потоке становления, познал истину дробности, одержим ею, преследуем временем и пространством. Он потерялся в стихии разъятия и скандала, в стихии «др», удара, клеветы, бреда и разрушения. Такими безумцами были брюсовские герои (собратом которых оказывается роковой Мандро, увлеченный «Землей» и Орденом Спасителей), декаденты – вообще, сам Брюсов. Гениальным

безумцем остался Ницше, пытаюсь найти выход из дробности в Сверхчеловеке, третьем Дионисе, или – Антихристе. Он же, Белый, хочет получить перевод – с языка разъятой данности – на язык символа. Так, его барабан, пройдя через шум безумия, «др», «бар», «бам», возвращает миру вечную истину Христовой жертвы, претворяет скандал в Весть о Новом Пришествии.

### *Примечания*

1 Об этом: Хансен-Леве, 1992: 322–337

2 О соотносённости понятия «скандал» со становлением см. идеи И.П. Смирнова, повлиявшие на замысел данной статьи (Смирнов, 1999: 217–224).

3 Ницше напоминает об одной из ипостасей Диониса: Дионис-Загрей – Великий Ловчий.

4 См.: Ljunggren, 1982; Géry, 2006.

5 О психотическом времени и пространстве см.: Руднев, 2004: 81–100; о причинности при паранойе: Niederland, 1984: 32.

6 См.: Крафт-Эбинг, 1881: 61.

7 См.: Лавров, Гречишкин, 1987: 321.

8 Этот сюжетный ход воспроизведен в «Серебряном голубе» Андрея Белого, в котором роль «Ордена Освободителей» отдана «секте голубей».

9 «На площади поднялась пыль. Стучали, – слышалось Передонову, – топоры. Еле видная сквозь пыль, подымалась, росла деревянная стена. Рубили крепость. Мелькали мужики в красных рубахах, свирепые и молчаливые» (Сологуб, 2004: 183). Эта сцена возводится к «Истории одного города Салтыкова-Щедрина» (Пустыгина, 1989: 131). Любопытно отметить, что она как бы вырастает из слов, которые, проникнув в сознание Передонова, затем воплощаются в бредовой реальности. «Рубили» возникает из фамилии подполковника Рубовского, которого как-то посетил Передонов. Рубовский тогда же, по случайному поводу, произносит напугавшее Передонова слово «крепость»: «Ему казалось, что Рубовский намекает на то, что может посадить Передонова в крепость» (С.59). Так, шум топоров сопровождает бредовую трансформацию речи, распадение одних смыслов и рождение других.

10 Об этом в комментарии Белого к собственному роману в письме Р. Иванову-Разумнику: Белый–Разумник, 1998: 379–384.

11 Интерпретация принадлежит самому Белому: Белый–Разумник, 1998: 382.

## Литература

- Белый А. Критицизм и символизм // Белый А. Символизм. Книга статей. М.: Мусaget, 1910.
- Белый А. Петербург. М.: Наука, 1981.
- Белый А. Москва. М.: Советская Россия, 1989.
- Белый Андрей, Иванов-Разумник. Переписка. СПб.: Феникс, Atheneum, 1998.
- Брюсов В. Земная ось. Рассказы и драматические сцены. М.: Скорпион, 1911. С. 7.
- Брюсов В. Дневники 1891–1910. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1927.
- Гречишкин С.С., Лавров А.В. Примечания // В.Я. Брюсов. Повести и рассказы. Свердловск: Издательство Уральского университета, 1987.
- Даль В. Толковый словарь Великорусского языка. СПб., М.: изд. книгопродавца-типографа М.О. Вольфа, 1882.
- Жане П. Неврозы. М.: Космос, 1911.
- Кандинский В. Х. О псевдогаллюцинациях. М.: Изд. НГМА, 2001.
- Крафт-Эбинг Р. Учебник психиатрии в 3-х тт. Т.1. СПб: К. Риккер, 1881.
- Мазин В. Между доктором Шребером и доктором Фрейдом // Фрейд З. Собр. соч. в 26 тт. Т.3. СПб: Изд. Восточно-Европейский Институт Психоанализа, 2006. С. 209–227.
- Ницше Ф. Рождение трагедии, или эллинизм и пессимизм // Ницше Ф. Соч. в двух тт. Т.1. М.: Мысль, 1990. С. 47–158.
- Пустыгина Н. Г. Символика огня в романе Федора Сологуба «Мелкий бес» // Блоковский сборник IX: Памяти Д.Е. Максимова. (Ученые записки Тартуского гос. ун-та; Вып. 857.) Тарту, 1989. С. 124–137.
- Руднев В. Тайна Курочки Рябы. Безумие и успех в культуре. М.: Класс, 2004.
- Смирнов И. П. Человек человеку – философ. СПб: Алетея, 1999.
- Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. М.: Прогресс, 1987.
- Фрейд З. Психоаналитические заметки об одном случае паранойи (dementia paranoïdes), описанном в автобиографии // Фрейд Ф. Собр. соч. в 26 томах. Т.3. Одержимость дьяволом. Паранойя. СПб.: Изд. Восточно-Европейский Институт Психоанализа, 2006. С 71–147.
- Хансен-Леве А.А. Поэтика ужаса и теория «большого искусства» в русском символизме // Сб. ст. К 70-летию проф. Ю.М. Лотмана. Тарту, 1992. С. 322–337.
- Géry C. Une histoire de la folie à l'Age d'argent (Le Démon mesquin de Fedor Sologoub). Доклад на конференции L'Age d'argent dans la culture russe. (Directeur J.-C. Lanne, Université Jean Moulin Lyon 3, 21–24 juin 2006.)
- Lacan J. Le Séminaire. Livre 3. Les Psychoses. Paris: Editions du Seuil, 1981.
- Ljunggren M. The Dream of Rebirth: A Study of Andrej Belyj's Novel *Petersburg*. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1982.
- Niederland W.G. The Schreber Case. London: The Analytic Press, 1984.
- Schreber D.P. Mémoires d'un névropathe. Paris: Editions du Seuil, 1975.

Леона Токер

*Иерусалим*

## О торможении скандала в «Египетской марке» Мандельштама<sup>1</sup>

Здесь уместно немного поговорить о понятии так называемой культуры и задаться вопросом, так ли уж бесспорно поэтическая речь целиком укладывается в содержание культуры, которая есть не что иное, как соотносительное приличие задержанных в своем развитии и оставленных в пассивном понимании исторических формаций.

Осип Мандельштам. *Заметки и черновики к «Разговору о Данте»* (454)

По воспоминаниям Эммы Герштейн, Осип Мандельштам планировал сопротивляться высылке из Москвы при помощи скандала: «Сегодня утром приходил милиционер и требует моего выезда из Москвы в течение 24 часов. Надя пошла в город... шуметь... собирать деньги... А мы с вами вот что сейчас сделаем. Мы выйдем на лестницу, и я упаду в припадке. Вы подымете крик, выбежите на улицу, будете стоять перед нашим подъездом и сзывать народ: “Безобразие! Поэта выкидывают из квартиры!! Больного поэта высылают из Москвы!!!” Я буду биться тут же в подъезде. В это время появится уже Надя... Ну, идем»<sup>2</sup>.

Герштейн, разумеется, отказалась принять участие в этой «политической симуляции» – нежелание протестовать против распоряжений Советской власти в 1937 году тут явно совпало с интеллигентски-щепетильной поведенческой нормой. Мандельштам же верил в право на скандал.

В ретроспективе, и в прагматическом плане, эту веру разделил Солженицын. «Как потом в лагерях жгло, – пишет он в первой главе книги “Архипелаг ГУЛАГ”, – а что, если бы каждый оперативник, идя ночью аресто-

вывать, не был бы уверен, вернется ли он живым, и прощался бы со своей семьей. ...Органы быстро бы не досчитались сотрудников и подвижного состава, и, несмотря на всю жажду Сталина – остановилась бы проклятая машина!»<sup>3</sup> Но даже в отсутствии вооруженного сопротивления при аресте близких («с топорами, молотками, кочергами, с чем придется»<sup>4</sup>) – близких в соседском или в библейском смысле, – во время собственного ареста надо было бы кричать, протестовать, скандалить: «И вот – вас *ведут*... сквозь толпу между сотнями таких же невинных и обреченных. И рот ваш не заткнут. И вам можно и непременно надо было КРИЧАТЬ! Кричать, что вы арестованы! Что переодетые злодеи ловят людей! Что хватают по ложным доносам! Что идет глухая расправа над миллионами! И слыша такие выкрики много раз на день и во всех частях города, может быть, сограждане наши ошетинились бы, может, аресты не стали бы так легки?»<sup>5</sup> Синтаксис и эмоциональный надрыв этой диатрибы воспроизводят интонации публичного скандала, не поднятого при аресте. На следующих двух страницах Солженицын ведет читателя по всем станциям своего пути – от польского города Бродницы до московской Лубянки (куда, забыв уроки Ивана Сусанина, он сам привел своих провинциальных конвоиров), каюсь и вспоминая доводы, почему он нигде не крикнул и не взмахнул руками «на Голгофской Лубянской площади»<sup>6</sup>.

Мелкие скандалы – в очередях, в семейных стычках, всюду, где на карту ставилось немного, но невроз физического или эмоционального голода изменял пропорции желаемого и ненавистного, – были частью советского быта. Их уродливая повседневность оттесняла из виду философскую значительность скандала. Скандал – это явление карнавально-порядка, Бахтин отмечает его как характерную черту менипповой сатиры – жанр, через (или поверх) которого свободолобивый дух карнавала передался из народных форм и Сократовых диалогов в определенный модус современного художественного повествования.

Для мениппеи очень характерны сцены скандалов, эксцентрического поведения, неуместных речей и выступлений, то есть всяческого нарушения общепринятого и обычного хода событий, установленных норм поведения и этикета, в том числе и речевого. Эти скандалы по своей художественной структуре резко отличны от эпических событий и трагических катастроф. Существенно отличаются они и от комедийных потасовок и разоблачений. Можно сказать, что в мениппее появляются новые художественные категории скандального и эксцентричного, совершенно чуждые классическому эпосу и драма-

тическим жанрам. ...Скандалы и эксцентричности разрушают эпическую и трагическую целостность мира, пробивают брешь в незыблемом, нормальном («благообразном») ходе человеческих дел и событий и освобождают человеческое поведение от предрешающих его норм и мотивировок<sup>7</sup>.

Фактически модель скандала подспудно представляется Бахтиным не как часть утопической модели, к которой принадлежит его концепция смеховой культуры, существующей параллельно с официальной культурой эллинизма и Средневековья, а как модель отдушины, клапана безопасности, временно прерывающего логическое функционирование социальных структур. Благообразный детерминизм законов, правил и конвенций внезапно нарушается, вводя долю внутренней и внешней свободы, несогласия, не-единогласия, протеста. Удушливая логика общественных отношений уходит в ремиссию, ткань иерархических устоев съезживается, приоткрывая пространство для более свободных творческих импровизаций.

Однако эффект скандала не совпадает с эффектом карнавальной отдушины рутинно подавляемых энергий. После того, как пар выпускается, карнавал заканчивается, ткань общественных отношений снова затягивается (хотя и не без лакун и лазеек), как будто и не было праздника, разгула, братания. Карнавал подходит к концу сам по себе – иссякание его динамики заранее запрограммировано на узаконенный период. Восстания, маскирующиеся под карнавал<sup>8</sup>, не являются настоящим карнавалом – это коррупция, подмена сущности карнавала.

Скандалу, в особенности развернутому в некарнавальный период, присуща более конкретная прагматика. Цель скандала – преодоление несправедливости – или по крайней мере ощущения несправедливости, подавления, бесправности индивида, семьи или группы. «Ваш порядок двуличен / обманчив / порочен / несправедлив / жесток», – кричит скандалист, с отчаянным презрением отвергая узаконенные каналы выражения критики и протеста. Он не «качает права», а нарушает поверхностную чинность и «благообразность» социальных отношений, выявляя не-благие черты их сути. Скандал – это орудие слабых, он обычно продолжается, пока его зачинщика не «поставят на место» или (что реже) зачинщик сам утихомиривается, достигнув своего.

Вне рамок карнавала скандал поражает зрителей своей незстетичностью и, под влиянием самолегитимации эстетики общественного порядка, часто вызывает к себе нетерпимость и даже жестокость. И наобо-

рот, победа скандалиста, достижение его цели обычно происходит из-за вызванного им сочувствия, особенно в случаях явной оправданности его бунта, но весьма вероятно, что содействие окружающих скандалисту отчасти мотивировано паразитическим стремлением устранить уродливую помеху. Скандалист иногда достигает цели на основе так называемой «puissance value», подтверждая аксиомы бихевиоризма.

Показательно в этом отношении явление «задержки молебна» в синагогах еврейской диаспоры (в основном сефардских), являвшихся, по понятным причинам, центрами деловой и культурной жизни общины<sup>9</sup>. Когда член общины чувствовал себя ущемленным в правах в своем же окружении, он скандалил до начала богослужения, задерживая начало молитвы. Его крики продолжались до тех пор, пока не подходил раввин и не трогал его легко за плечо. Но на следующий день или при следующем собрании крики возобновлялись – и так продолжалось до тех пор, пока дело кричащего не пересматривалось. Таким образом, тенденции, последовательное развитие которых могло привести к вопиющей несправедливости, прерывались, и мера справедливости устанавливалась или доказывалась. Естественно, такая схема скандала основывалась на наличии определенных правил игры.

Общий знаменатель скандала и смеховой культуры, о которой пишет Бахтин в книге о Рабле, – в потенциале коррективности. Поведение власть имущих становится более гибким и, пожалуй, человеческим под страхом быть скомпрометированными скандалом или высмеянными. В знаменитом эссе «Смех» («Le Rire») Анри Бергсон объясняет коррективностью юмора (в литературе, как и в человеческих отношениях) и то, что ингредиент юмора в искусстве воспринимается как в наименьшей степени чисто эстетический (разумеется, не считая элементов дидактики и пропаганды).

Однако в ситуациях, в которых «не до смеху», скандал так же не эффективен, как не эффективны были бы, например, и голодные забастовки в лагерях Колымы в 1938 году.

Именно такие ситуации обрисовываются в «Египетской марке» Мандельштама, где с первых страниц чувствуется установка на скандал, но скандал затормаживается и отменяется. «Скандалом называется бес, открытый русской литературой или самой русской жизнью в сороковых что ли годах. Это не катастрофа, но обезьяна ее, подлое превращение, когда на плечах у человека вырастает собачья голова. Скандал живет по засаленному просроченному паспорту, выданному литературой. Он – исчадие ее, любимое детище» (64)<sup>10</sup>. В «Египетской марке» происходит



не скандал, а катастрофа – самосудом топят человека за кражу часов, но катастрофа эта тяготеет не к трагедии, а к банализации гротескности скандала, заменяя лающую собачью голову на плечах человека агрегатом мотивов мелкобуржуазного быта и животных антенн: «Шли плечевешалки, вздыбленные ватой, апраксинские пиджаки, богато осыпанные перхотью, раздражительные затылки и собачьи уши» (54).

В течение одного дня жизни маленького «бывшего человека»<sup>11</sup> происходит градация трех поводов для скандала со все нарастающей мерой произвола. Вначале портной Мервис похищает визитку Парнока «как сабинянку» (44), но за визитку еще не заплачено, так что ее все еще можно считать собственностью Мервиса. Далее, прачки не возвращают Парноку его рубашки, утверждая, что это рубашка ротмистра Кржижановского. И тут Парнок как будто сам виноват – рубашка-то его, кровная («вся в тонкую полоску цвета спелой черешни», 53), но он потерял доказательство, записку из прачечной. Парнок взывает к священнику, надеясь, что тот вступится и будет гарантом его честности. Но дни авторитета священников в прошлом и, явно веря Парноку, отец Бруни смотрит на него «умоляюще» (54), как бы прося освободить его от необходимости скандалить по парноковским делам. А поскандалить полагалось бы: согласно системе мэра Нью-Йорка Рудольфа Джулиани, с преступностью и террором надо бороться установкой на нулевую толерантность. Уже в этом эпизоде проступают тема обязанности интеллигента защищать справедливость и тема поиска предлогов для освобождения от этой обязанности (ср. историю ареста Солженицына в первой главе книги «Архипелаг ГУЛАГ»).

Парнок не скандалит, теряя «милый Египет вещей» (43), как будто обнищание – оно же и освобождение, исход из Египта, с его котлами с мясом. Скандалит по поводу вещей (и временно побеждает) автобиографический герой «Путешествия в страну зе-ка» Юлия Марголина, тоже щуплый очкастый интеллигент-еврей, когда его пытаются «курочить» блатные. В его случае действителен не только физический отпор заключенных, которых блатные пытаются ограбить, но и крик, бунт, нарушение лицемерной благопристойной беспомощности<sup>12</sup>: судя по большинству лагерных воспоминаний, воры «законники» в лагерях уважали именно смелых, отчаянных скандалистов, «духариков». А вещи в лагере означали продление жизни – они предохраняли не только от мороза, но и от голода: их можно было выменять на хлеб.

Рассказчику Марголина приходится бороться за себя, применяя и физическое насилие, чем он не гордится. Ненавидя себя не менее, чем

своего противника, он избивает другого заключенного, настырно преследовавшего его:

У меня после первого удара – прорвало плотину. Меня понесло, точно какая-то черта была пройдена, и я ощутил всем существом – силу, охоту, право и неожиданную легкость, с какой можно бить. ...Когда я вернулся на место, соседи стали поздравлять меня. Весь день я как именинник принимал поздравления. ...«Неужели это правда? Наконец, вы это сделали! Вот молодец!» ...Но мне не было весело, и я был полон стыда, унижения и горя. В этот день я прошел еще один этап расчеловечения<sup>13</sup>.

Так в книге Марголина появляется мотив отступления от гуманистических принципов русской интеллигенции. Этот мотив исключительно сильно звучит в рассказе Шаламова «Первый зуб», где рассказчик-герой на горьком опыте учится не вступаться за жертву произвола («Не смейте бить человека»<sup>14</sup>) – заступник сам становится следующей жертвой – ситуация, напоминающая эпизод со шпицрутенами в рассказе «После бала» Льва Толстого.

Это хорошо понимает Парнок в центральном эпизоде «Египетской марки», описывающем самосуд над карманником. Видя, как толпа полулюдей ведет топить свою жертву, Парнок пытается звонить в милицию из аптеки и, не дозвонившись, бросается с мольбой «обнажить оружие» к ротмистру Кржижановскому («как к лучшему другу»), от которого получает ответ, достойный Бени Крика: «Я уважаю момент... но, извините, я с дамой» (56).

Парнок не бросается на толпу, не кричит, не скандалит. Он бежит, «пристукивая по торцам овечьими копытцами лакированных туфель», более всего страшась «навlechь на себя немилость толпы» (57). И когда рассказчик восклицает: «Господи! Не сделай меня похожим на Парнока! Дай мне силы отличить себя от него» (62), эту тоску по отмежеванию можно понять не только как страх уподобиться жалкому маленькому человечку, но и как страх отхода от интеллигентского жертвенного идеализма, хоть и выраженного хаосом иудейского скандала. Утратив этический статус борьбы за человечность, Парнок стирается из повествования, как смывающаяся «египетская» марка<sup>15</sup>, как пятнышко на покровах безобразного чужого приличия<sup>16</sup> – и как шаламовские и марголинские зз-ка, постепенно теряющие все, что составляло личность каждого из них, – от общественно-семейного положения и «Египта вещей» до белков организма и клеток памяти.

Хоть действие «Египетской марки» происходит весной 1917 года, как показали исследования печати 1917–1918 годов, проведенные Димит-

рием Сегалом<sup>17</sup>, самосуды, подобные центральному эпизоду новеллы, происходили не в мае, а в декабре 1917-го, то есть в «сумерки свободы», в начале странствий России по после-Октябрьской пустыне. В частности, один и тот же петроградский самосуд с топлением жертвы на Фонтанке описан в нескольких газетах. Данные очерков несколько противоречивы и, значит, не точны, но в них постоянно повторяется мотив заступника, превращенного в дополнительную жертву и тоже убитого<sup>18</sup>. В новелле, написанной в нэповском 1925 году и опубликованной в роковом 1928 году, ознаменовавшем действительное начало Большого Террора, открыто легитимированного в декабре 1934 года, Эзоп-Мандельштам переносит действие рассказа на период Временного правительства; однако его Парнок явно уже читал газеты будущего года. Более того, визитка – не первая вещь, отнятая у этого человека: «Уже артельщики, приплясывая в ужасе, поднимают кабинетный рояль Миньон, как черный лакированный метеор, упавший с неба» (43). В контексте долга Мервису, потеря рояля (как и трюмо, плывущего «боком по лестнице», 43) может быть связана читателем с другими неуплаченными долгами, но, принимая во внимание хронологический сдвиг, она может быть связана и с запретом, по указу большевистского правительства, держать дома рояли в частном пользовании<sup>19</sup>. Парнок все еще держится, как и автор-рассказчик, «одним Петербургом – концертным, желтым, зловещим, нахохленным, зимним» (62), но его тревожат кошмары о том, как и его выведут из всех прибежищ, от классических до гротескных, «из симфонического зала, из общества любителей и ревнителей последнего слова, из камерного кружка стрекозиной музыки, из салона мадам Переплетник – неизвестно откуда, – но выведут, ославят, осрамят» (49)<sup>20</sup>, как из трамвая выталкивают неуплатившего за проезд. Вор ли портной, умыкающий шинельку (то есть визитку), или Парнок, не заплативший за нее? Статус вещей амбивалентен; неясна граница между грабежом и экспроприацией (грабь награбленное?); стирается граница между преступником, свидетелем-заступником и жертвой. Сам Парнок – пострадавший или вор? Это безразлично для не пойманного вора Кржижановского: «Скажу вам больше: сегодня на Фонтанке – не то он украл часы, не то у него украли. Мальчишка! Грязная история!» (66–67).

Ясно лишь одно: когда функция грабежа перенимается у воров правительством, а функция поддержания общественного порядка (против мелких соперников в воровстве) передается правительством толпе, тут уж не до скандала, как и не до смеховой культуры. Последняя перерастает в современный эзопов язык, чей сарказм понятен лишь посвящен-

ным (посвящаемым): в конце новеллы новый хозяин положения, бывший черносотенец Кржижановский, переезжает в Москву (как и Советское правительство) и останавливается в гостинице «Селект». Эта гостиница на Лубянской площади была первым штабом ЧК, впоследствии расширившимся и на соседнее помещение, ранее принадлежавшее страховому обществу «Россия»<sup>21</sup>.

В романах Достоевского установка на скандал обычно ведет к скандалу, скандалом разряжается. В «Египетской марке» Мандельштама эта установка затормаживается, и ни к скандалу, ни к катарсису не приводит – по крайней мере, в сюжете, где героем выступает Парнок. Но не зря Парнок стирается, отменяется в конце новеллы – сама «Египетская марка», своенравный поздний всплеск авангарда, прозрачно маскируемый скандал<sup>22</sup>. Сложный семантический склад поэзии в прозе этой новеллы<sup>23</sup> не полностью покрывает ее трагикомические, на грани истощности, интонации. Современники объясняли склонность Мандельштама к скандалу психологической динамикой, свойственной полному поглощению личности поэтическим трудом<sup>24</sup>, или просто своеобразными чертами характера<sup>25</sup>, что видится в большой мере верным. Но не менее важно и его эстетико-идеологическое отношение к обязанности скандалить и к неизбежности скандала, вырастающей из нестабильности статуса поэта в обществе. В «Разговоре о Данте» Мандельштам пишет: «Понятие скандала в литературе гораздо старше Достоевского, только в тринадцатом веке и у Данта оно было гораздо сильнее. Дант нарывается, напарывается на нежелательную и опасную встречу с Фаринато совершенно так же, как проходимцы Достоевского наталкивались на своих мучителей, – в самом неподходящем месте» (410), а Фаринато, в интерпретации Мандельштама, это большой барин, попавший в тюрьму. Почувствовав в Данте не классическую статичность и чинность, а вариант «чисто пушкинской, камер-юнкерской» борьбы «за социальное достоинство и общественное положение поэта», усугубленной страхом и осцилляцией между моментами «чудных припадков сомнения» и сознанием своего «полного ничтожества», Мандельштам видел в возвышенном авторитете Вергилия барьер, отстраняющий и смех и истощность: «Если бы Данта пустить одного, без *dolce padre*, без Вергилия, скандал неминуемо разразился бы в самом начале, и мы имели бы не хождение по мукам и достопримечательностям, а самую гротескную буффонаду» (411). Но Вергилий не тождественен прокрустову ложу современной поэту культуры<sup>26</sup>. Одно из замечаний Мандельштама только лексически отличается от мыслей Бахтина:

«Египетская культура» означает, в сущности, египетское приличие, средневековая – средневековое приличие. Несогласные по существу с культурой Амон-Ра или тезисом Тридентского собора втягиваются поневоле в круг, так сказать, «неприличного приличия». Оно-то и есть содержание культурупоклонства, захлестнувшего в прошлом столетии университетскую и школьную Европу, отравившего кровь подлинным строителям исторических формаций и, что всего обиднее, придающего форму законченного невежества тому, что могло бы быть конкретным, блестящим, уносящимся в прошлое и в будущее знанием. (454)

Слова эти, в которых при желании можно прочесть и оттенок ностальгии по «хаосу иудейскому» семейного книжного шкафа<sup>27</sup>, остались в черновиках, не вошли в окончательный текст «Разговора о Данте» – возможно по той же причине, которая перенесла действие «Египетской марки» из 1918-го в ранний 1917-й год.

### Примечания

- 1 Благодарю Эдуарда Вайсбанда за неоценимую помощь в работе над этой статьей.
- 2 Герштейн Э. Г. Мемуары. СПб., ИНАПРЕСС, 1998. С. 69.
- 3 Солженицын А. Архипелаг ГУЛАГ 1918–1956: Опыт художественного исследования. Paris, YMCA Press, 1973, I: 26–27, примечание 4.
- 4 Там же. С. 26.
- 5 Там же. С. 29.
- 6 Там же. С. 31.
- 7 Бахтин М. Проблемы творчества поэтики Достоевского. Киев, Next, 1994. С. 326.
- 8 Этому явлению посвящена книга Ladurie E. *Le Roy. Le Carnaval du Romans*. Paris, Gallimard, 1979.
- 9 См.: Бен-Сасон М. Крик на общину в синагогах мусульманских стран в раннее Средневековье (на древнеевр.) // Кнессет эзра: Сифрут вхаим ббейт гакнессет в честь Эзры Флайшера. Иерусалим, Институт Бен-Цви, 1994. С. 327–350.
- 10 Ссылки на прозу Мандельштама приведены по кн.: Мандельштам О. Собрание сочинений в двух томах под ред. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова. Т. 2. New York, Inter-Language Association, 1966.
- 11 См. трактовку образа реоря в: Freidin Gregory. *A Coat of Many Colors: Osip Mandelstam and His Mythologies of Self-Presentation*. Berkeley, University of California Pres, 1987. P. 31.

- 12 См. Марголин Ю. Путешествие в страну зз-ка. Нью-Йорк, Издательство имени Чехова, 1952. С. 167.
- 13 Там же. С. 128.
- 14 В. Шаламов. Первый зуб. Собрание сочинений в четырех томах под ред. И. Сиротинской (Москва: Художественная литература/Вагриус, 1998). Т. 1. С. 571–577. Более подробный анализ этого рассказа – в статьях: Л. Токер. Страх и толпа: пересмотр некоторых мотивов лагерной литературы. В сборнике: Семиотика страха. Под ред. Норы Букс и Франсиса Конта (Москва: Русский Институт / «Европа», 2005). С. 320–328; Documentary Prose and the Role of the Reader: Some Stories of Varlam Shalamov. В сборнике: Commitment in Reflection: Essays in Literature and Moral Philosophy, ed. L. Toker (New York: Garland, 1994), pp. 185–190.
- 15 О значении заглавия новеллы см.: Омри Ронен. Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике Осипа Мандельштама. В сборнике: Slavic Poetics: Essays in Honor of Kiril Taranovsky, ed. Roman Jacobson, C. H. van Schoneveld, and Dean S. Worth (The Hague: Mouton, 1973). С. 378.
- 16 «Товарищи в школе дразнили его “овцой”, “лакированным копытом”, “египетской маркой” и другими обидными именами. ...распустили о нем слух, что он “пятновыводчик”, то есть знает особый состав от масляных, чернильных и прочих пятен и нарочно, выкрадывая у матери безобразную ветошь, несли ее в класс, с невинным видом предлагая Парноку “вывести пятнышко”» (57).
- 17 См.: «“Сумерки свободы”: о некоторых темах русской ежедневной печати 1917–1918 гг.». Литература как охранная грамота. Москва: Водолей, 2006. С. 458–517. Впервые: Минувшее 3 (1987): 131–196. Благодарю Дмитрия Сегала за исключительно полезную консультацию об основных тезисах данной статьи.
- 18 Там же. С. 468–474.
- 19 См.: Сегал. Сумерки свободы. С. 497.
- 20 И Пушкина тоже выносят «какие-то господа, похожие на факельщиков» на картинке в квартире Мервиса – «из узкой, как караульная будка кареты», как будто собираясь «швырнуть в подъезд» (47).
- 21 См.: М. Сегал. Литература как охранная грамота. С. 101.
- 22 «“Несообразность” – двигательный принцип Мандельштамовского стиля». Н. Берковский. О прозе Мандельштама. Мир, создаваемый литературой (Москва: Советский писатель, 1989). С. 291. Однако спорно замечание Берковского, что «фабулы никакой у автора на Парнока нет» (там же, с. 301). Градация поводов для скандала – фабульное построение.
- 23 См. наблюдения о семантических связях Египетской марки со стихами Мандельштама в кн. Омри Ронен. An Approach to Mandel'stam (Jerusalem: The Magnes Press, 1983).
- 24 См.: Лидия Гинзбург. Записные книжки. Воспоминания. Эссе (СПб.: Искусство-СПб, 2002). С. 120.
- 25 См. Письма Рудакова от 6-го и 10-го апреля 1936 г. «О. Э. Мандельштам в письмах С. Б. Рудакова к жене (1935–1936)». Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома 1993.
- 26 «Втискивать поэтическую речь в “культуру”, как в историческую формацию, несправедливо, потому что при этом игнорируется сырьевая природа поэзии. Вопреки тому, что принято думать, поэтическая речь бесконечно более сыра, бесконечно более неотделана, чем так называемая “разговорная”. ...Нет момента в дантовой Комедии,

который бы прямо или косвенно не подтверждал сырьевой самостоятельности поэтической речи» («Разговор о Данте», 454–455).

27 См. «Шум времени». С. 94–99 и 103–108. Хотя внешнее отношение Мандельштама к еврейству нетерпеливо, хаос (в том числе иудейский) – понятие амбивалентное. Именно хаос является источником непредсказуемых творческих энергий.

V

Из истории литературных скандалов



М. Котова, А. Сергеева-Клятис, О. Лекманов

Москва

# Мандельштам и Горнфельд

## *К истории одного скандала*

### I.

Так называемое «дело об Уленшпигеле» стало одним из поворотных пунктов в биографии Осипа Мандельштама и послужило стимулом к созданию сразу нескольких его произведений. Это дело не только решительно изменило характер мандельштамовских взаимоотношений с большинством окружавших его советских писателей, например с Владимиром Маяковским<sup>1</sup>, но и роковым образом повлияло на дружбу четы Мандельштамов с Борисом Пастернаком, до тех пор ничем не омраченную. Не преувеличивая, можно сказать, что уклончивый ответ Пастернака на прямой вопрос И.В. Сталина: «Но ведь он Ваш друг?» в знаменитом телефонном разговоре вождя с поэтом 13 июня 1934 года явился логичным итогом нелицеприятного спора О.Э. и Н.Я. Мандельштамов с Пастернаком весной 1929 года, спровоцированного «уленшпигелевской» историей.

На его и его жены взгляд, я – обыватель, и мы почти что поссорились после одного разговора (Из письма Б.Л. Пастернака к М.И. Цветаевой от 30 мая 1929 г.)<sup>2</sup>.

Поскольку обстоятельства «дела об Уленшпигеле» в научной литературе изложены подробно и систематически, а самые важные документы (хотя и в отрывках) – опубликованы<sup>3</sup>, мы теперь имеем возможность сосредоточиться на более частных, но, как кажется, весьма важных аспектах этого дела.

Речь дальше пойдет о двух, в корне различных литературных позициях, занимаемых и отстаиваемых в конце 1920-х годов Мандельштамом и его главным оппонентом, критиком и первым переводчиком «Тилиа» на

русский язык Аркадием Горнфельдом. Отказываясь от смешных претензий вынести окончательный приговор по «делу об Уленшпигеле», мы предлагаем взамен провести биографическую и стилистическую экспертизу аргументации, представленной каждой из конфликтовавших сторон. В рамках этой «экспертизы» будет произведена сверка первой части «Легенды о Тиле Уленшпигеле», переведенной Горнфельдом с соответствующим фрагментом романа, отредактированным Мандельштамом. А в заключение мы предпримем попытку кратко соотнести переводческую и редакторскую стратегию Мандельштама с переводческими принципами Пастернака.

Начнем все же с конспективного изложения обстоятельств первого этапа скандала.

3 мая 1927 года Мандельштам подписал с издательством «Земля и фабрика» (ЗИФ) договор на обработку, редактирование и сведение в единый текст двух переводов романа Шарля де Костера «Легенда о Тиле Уленшпигеле», принадлежавших Аркадию Георгиевичу Горнфельду и Василию Никитовичу Карякину. Ни Карякин, ни Горнфельд о готовящемся издании ничего не знали и никаких денег предварительно не получили. В сентябре 1928 года роман вышел в свет, причем на титульном листе Мандельштам по ошибке был указан как переводчик. Поэт поспешил известить Горнфельда обо всем произошедшем и заявил, что отвечает «за его гонорар всем своим литературным заработком» (IV: 101)<sup>4</sup>.

В вечернем выпуске ленинградской «Красной газеты» от 13 ноября 1928 года мелким шрифтом на последней странице было напечатано следующее «Письмо в редакцию» члена правления «ЗИФ'а» А.Г. Венедиктова: «В титульный лист "Легенды о Тиле Уленшпигеле" в издании "ЗИФ'а" вкралась ошибка: напечатано "перевод с французского О. Мандельштама" – в то время, как должно было стоять: "перевод с французского в обработке и под редакцией О. Мандельштама"»<sup>5</sup>.

В вечернем выпуске той же «Красной газеты» от 28 ноября 1928 года появилась заметка Горнфельда «Переводческая стряпня», где говорилось о том, что издательство «Земля и фабрика» «не сочло нужным сообщить имя настоящего переводчика изданного им романа, а О. Мандельштам не собрался объяснить, от кого собственно получено им право распоряжения чужим переводом»<sup>6</sup>. Далее Горнфельд доказывал, что «<ф>ранцузского подлинника О. Мандельштам не видел» и что из «механического соединения двух разных перево-

дов с их разным стилем, разным подходом, разным словарем, могла получиться лишь мешанина, негодная для передачи большого и своеобразного писателя».

Мандельштам откликнулся на эту заметку открытым письмом, напечатанным в «Вечерней Москве» от 12 декабря 1928 года. Горнфельд, в свою очередь, отправил в «Вечернюю Москву» ответ Мандельштаму, но газета от его публикации уклонилась, мотивируя отказ нежеланием взваливать на читателей «тяжелую обязанность» «выслушивать все реплики обеих спорящих сторон»<sup>7</sup>.

Какие позиции в этой точке конфликта заняли оппоненты?

Горнфельд выступил в привычном и естественном для себя амплуа видного мастера переводческого цеха, грудью вставшего на защиту неписанных, но святых правил своей корпорации. Эти правила требовали безукоризненного качества поставляемого на рынок товара, то есть переведенного текста, а также утрированной щепетильности по отношению к цеховым коллегам. «Горнфельд серьезно относился к своей переводческой деятельности, к своей подписи под переводом», – свидетельствовал поэт, мемуарист и сам видный представитель цеха С.И. Липкин<sup>8</sup>.

Однако чрезвычайно внятная, на поверхностный взгляд, горнфельдовская позиция осложнялась несколькими нюансами, сознательно упрямыми им в тень: недаром у переводчика «Тили Уленшпигеля» еще «в редакции “Русского богатства” было прозвище “хитрый А<ркадий> Г<еоргиевич>” за уклончивость суждений»<sup>9</sup>.

Во-первых, навязывая Мандельштаму публичное выяснение отношений, Горнфельд отстаивал не только корпоративные, но и свои личные денежные интересы. Хотя в заметке «Переводческая стряпня» он специально подчеркнул, что «<р>ечь идет не о Горнфельде, которого не убудет от мелкого озорства» Мандельштама, в частном письме (к Раисе Шейниной от 12 января 1929 года) он высказался прямо противоположным образом. «С Мандельштамом я очевидно и судиться не буду: думаю, что сговорюсь мирно с “Землей и фабрикой”, – сообщал Горнфельд своей корреспондентке. – Несчастный, – мне его озорство очень помогло: я продал “Уленшп<игеля>”, который весной выйдет; деньги буду получать понемногу, но все-таки это хорошее подспорье»<sup>10</sup>. Напомним, что несколько последующих десятилетий «Тиль Уленшпигель» издавался исключительно в горнфельдовском переводе.

Во-вторых, внимательное чтение «Переводческой стряпни» ясно показывает, что пером Горнфельда водило не столько намерение бесприст-

растного профессионала указать некоему младшему коллеге на допущенные оплошности, сколько азартное желание побольнее уязвить именно Мандельштама, которого в ранее отправленных письмах к Шейниной переводчик «Тилиа» охарактеризовал как «свинтус<а>»<sup>11</sup> и «очень юмористическую» «фигурку»<sup>12</sup>. Здесь самое время сообщить, что обидчивому Горнфельду, судя по всему, была известна мандельштамовская характеристика его некролога Велимиру Хлебникову, как «скудоумной, высокомерной заметки», данная поэтом в 1922 году в статье «Литературная Москва» (II: 257).

Только личной неприязнью Горнфельда к Мандельштаму, по-видимому, объясняется умолчание в заметке о том, что никто иной, как Мандельштам, «первый известил ничего не подозревавшего Горнфельда» (IV: 101) о допущенной издательством ошибке. Упомяни об этом «хитрый Аркадий Георгиевич», и незадачливый редактор его перевода предстал бы перед читателями «Красной газеты» в куда более выгодном свете<sup>13</sup>.

Стремление адресно уколоть Мандельштама без труда угадывается и в обидном профессиональном упреке из заметки «Переводческая страпня»: согласно Горнфельду, мандельштамовские поправки к его переводу были «явно продиктованы только необходимостью что-нибудь изменить». Это предположение, как мы далее убедимся, не подтверждается сверкой текстов неотредактированного и отредактированного перевода.

И уже совсем обнажаются подлинные намерения Горнфельда в следующем пассаже из его заметки:

Хочу ли я сказать, что из поправок нет ни одной приемлемой? Конечно, нет: Мандельштам опытный писатель. Но, когда, бродя по толчку, я вижу<,> хотя и в переделанном виде пальто, вчера унесенное из моей прихожей, я вправе заявить: «А ведь пальто-то краденое».

Эта одежная метафора (которая, как сообщил нам П.М. Нерлер, была вписана Горнфельдом в авторскую машинопись «Переводческой страпни» – маститый критик не удержался!) абсолютно сводит на нет примитивное начало заметки, где удовлетворенно констатируется, что письмо Венедиктова в редакцию «Красной газеты» «вполне своевременно», поскольку «снимает с известного поэта возможное в таком случае обвинение в плагиате». Более того, в процитированном фрагменте горнфельдовской заметки вина за «кражу» перевода романа Шарля де Костера исподволь снимается с издательства и полностью переносится на Мандельштама. Позднее, в неопубликованном открытом письме в «Вечернюю Москву», отправленном в декабре 1928 года, разозленный Горн-

фельд даже обвинение в воровстве посчитает слишком слабым и еще усугубит «уголовную» составляющую деятельности противника: «Обличенные в изнасиловании, боясь наказания, тоже обычно предлагают “достигнуть соглашения <так! – М. К., А. С.-К., О. Л.> задним числом”, но далеко не всегда им это удается»<sup>14</sup>.

Сходно, только куда более прямолинейно, на втором этапе «дела об Уленшпигеле» предполагал действовать Д.И. Заславский. 13 мая 1929 года он писал Горнфельду: «У меня такое впечатление, что не издательство “ЗИФ” главный виновник в обмане, а сам же Мандельштам, который вероятно надувал издательство и выдавал свою “работу” за перевод или за обработку оригинального перевода с подлинника»<sup>15</sup>. Понятно, что конфликтовать с крупным издательством Заславскому как и Горнфельду было бы куда труднее, чем с частным лицом.

Литературная позиция, занятая на начальном этапе «дела об Уленшпигеле» Осипом Мандельштамом, хотя и ядовито, но в целом верно изложена в том фрагменте заметки «Переводческая стряпня», где говорится, что автору «Камня» «ради высот его поэзии надлежит разрешить и низкую прозу».

Перевод действительно занимал едва ли не самое низкое место в иерархии художественных ценностей Мандельштама.

О.Э. был врагом стихотворных переводов. Он при мне на Нащокинском <переулке> говорил Пастернаку: «Ваше полное собрание сочинений будет состоять из двенадцати томов переводов и одного тома ваших собственных стихов». Мандельштам знал, что в переводах утекает творческая энергия, и заставить его переводить было почти невозможно (А.А. Ахматова. «Листки из дневника»)<sup>16</sup>.

В этическом же мандельштамовском кодексе основополагающим было восходящее еще ко временам первого «Цеха поэтов» представление о «своем круге», то есть о достаточно широкой группе *настоящих* писателей, дружески сплоченных против агрессивного окружающего мира. «Нет равенства, нет соперничества, есть сообщничество сущих в заговоре против пустоты и небытия» («Утро акмеизма», I: 180). Характерный эпизод воссоздает в своих воспоминаниях о Мандельштаме Максимилиан Волошин:

...я получил от одного поэта и издателя – Абрамова несколько номеров художественного журнала «Творчество». Он просил написать ему свое впечатление от журнала. Там была большая статья Осипа

Эмильевича «Vulgata». «Вульгатой», как известно, называется латинский перевод Библии, сделанный св<sup>я</sup>тым Иеронимом и принятый в католической церкви. Я долго вчитывался в статью М<sup>а</sup>ндельш<sup>т</sup>ама и не мог понять ее заглавия, как оно понималось ему, пока не прочел заключительных слов статьи: «Довольно нам Библии на латинском языке, дайте нам, наконец, Вульгату». Он как филолог просто перевел заглавие, а как историк никогда не встречался с этим термином и не подозревал о том легком «искривлении» смысла, кот<sup>о</sup>рое лежит в этом имени. Я написал Абрамову: «Нельзя Вам как редактору допускать такие вопиющие ошибки: нельзя, чтоб наши невежественные поэты помещали у Вас заглавием статьи такие имена, смысл которых им самим неясен. За это ответственны Вы как редактор». Случилось, что с М<sup>а</sup>ндельш<sup>т</sup>амом я встретился только в 1924 г<sup>о</sup>ду в Москве <...> М<sup>а</sup>ндельш<sup>т</sup>ам встретил меня радостно <...>, но прибавил: «Но нельзя же, Максимилиан Александрович, так нарушать интересы корпорации. Ведь все-таки наши интересы – поэтов, равнодейственны, а редакторы – наши враги. Нельзя же было Абрамову выдавать меня в случае “Vulgata”. Ведь эти подробности только Вы знаете. А публика и не заметит»<sup>17</sup>.

Отвечая на упреки Горнфельда в открытом письме в «Вечернюю Москву», Мандельштам руководствовался чрезвычайно схожей логикой. Сначала поэт признает, что Горнфельд стоит «на целую голову выше большинства переводчиков» (IV: 103), а затем с горечью упрекает его в нарушении интересов «своего круга»: «Неужели он хотел, чтобы мы стояли, на радость мещан, как вцепившиеся друг другу в волосы торгаша?» (IV: 103).

Разумеется, Горнфельд, занявший в споре вокруг перевода «Тили Уленшигеля» принципиально иную позицию, не мог не спикировать на это место в мандельштамовском письме:

...я себя торгашом не ощущаю – ведь не я продавал работу Мандельштама, а он мою – и не вижу, почему он обзывает мещанами наших читателей, – в том числе и читателей «Вечерней Москвы», – которые вправе же знать, как поступают с ними некоторые книгоиздательства и некоторые редакторы<sup>18</sup>.

Взаимопонимание между критиком и поэтом было осложнено еще и тем, что Мандельштам, как и Горнфельд, свою позицию изложил не вполне откровенно. Судя по всему, он отнюдь не считал Шарля де Костера «большим и своеобразным писателем». Но куда сильнее сковывало неудачливого обработчика «Легенды о Тиле Уленшигеле» то обстоятель-

ство, что перевод и редакция чужих переводов продолжали оставаться для него основным средством заработка, и пренебрежительно отозваться о ремесле переводчика означало для Мандельштама поставить себя перед потенциальными заказчиками в крайне двусмысленное и неловкое положение.

Поэтому мандельштамовское письмо в «Вечернюю Москву» полно плохо уязвляемых друг с другом противоречий. Так, в одном месте Мандельштам откровенно признается, что главный закон переводческой гильдии почти ничего для него не значит, в сравнении с необходимостью держать солидарность между писателями «своего круга»: «<Н>еважно, плохо или хорошо исправил я старые переводы или создал новый текст по их канве. Неужели Горнфельд ни во что не ставит покой и нравственные силы писателя, приехавшего к нему за 2000 верст для объяснений» (IV: 103)<sup>19</sup>. А в другом месте своего письма Мандельштам выступает как раз в роли опытного переводчика-ремесленника, стремясь отвоевать ту литературную площадку, которую занял его оппонент: «<П>озволю себе заговорить с Горнфельдом на несколько непривычном для него производственном языке – мой переводческий стаж – свыше 30 томов за 10 лет – дает мне на это право...» (IV: 102).

Уже в письме в «Вечернюю Москву» Мандельштам попытался достаточно парадоксальным способом снять главное противоречие своей позиции: он заявил, что «<п>ереводы иностранных классиков по плечу лишь крупным художникам слова» (IV: 102). Из этого логически вытекало, что перевод должен стать прерогативой исключительно писателей «своего круга», переместившись, таким образом, из сферы низкого ремесла в сферу высокого искусства. Если гора не шла к Магомету, то Магомет готов был прийти к горе...

Весной и летом 1929 года Мандельштам построил на этом тезисе две свои статьи, специально посвященные проблемам перевода классиков – «О переводах» и «Потоки халтуры». «Он там называл изъясном дела то, что переводы поручаются (как бы сказать покороче) тем, кому бы я только их и поручал, т. е. людям нуждающимся, знающим языки, а не литераторам-специалистам», – сжато излагал суть мандельштамовских выступлений в печати Борис Пастернак в письме к Марине Цветаевой от 30 мая 1929 года<sup>20</sup>.

В скобках заметим, что в статье «О переводах» Мандельштам завуалированно отплатил Горнфельду за его оскорбительную одежную метафору той же монетой. «От времен Писарева до наших дней, – писал он, – в социальной природе переводчества ничего не изменилось: оно было и ос-

тается регулятором безработицы умственного труда, костылем, подпирающим все немощное и дряблкое, формой подачи, которую класс уделяет своим отстающим представителям» (II: 516).

Напомним, что Аркадий Георгиевич Горнфельд был горбуном с парализованными ногами<sup>21</sup>.

## II.

Переходя к важному и до сих пор всерьез не обсуждавшемуся вопросу о тактике и стратегии Осипа Мандельштама как редактора горнфельдовских страниц «Тиля Уленшпигеля», сразу же признаем, что сравнения перевода с французским оригиналом Мандельштам действительно не сделал. В письме в «Вечернюю Москву» свою и издательства спешку он оправдывал тем, что «<п>едантическая сверка с подлинником отступает» «на задний план перед несравненно более важной культурной задачей – чтобы каждая фраза звучала по-русски и в согласии с духом подлинника» (IV: 102). Дело было, впрочем, не только в спешке. Принцип – «чтобы каждая фраза звучала по-русски и в согласии с духом», но отнюдь не с буквой подлинника исповедовался Мандельштамом – автором таких «культурологических» стихотворений-пересказов чужих текстов как «Я не слышал рассказов Оссиана...», «Аббат», «Я не увижу знаменитой “Федры”...» и многих других. «<В> этих двух строках больше “эллинизма”, чем во всей “античной” поэзии многоученого Вячеслава Иванова». Так оценивал финал мандельштамовского стихотворения «Золотистого меда струя из бутылки текла...» К.В. Мочульский<sup>22</sup>. «Получается монтаж отрывков, дающий как бы синтетический образ диккенсовского мира». Так, разбирая стихотворение «Домби и сын», описывал метод работы Мандельштама с классикой М.Л. Гаспаров<sup>23</sup>.

Однако то, что было позволительно поэту, отнюдь не составляло доблести переводчика и редактора.

Помня о том, что Мандельштам с оригинальным текстом романа Шарля де Костера дела не имел, попробуем теперь выявить мандельштамовские редакторские принципы, опираясь на стилистический анализ первой части исправленного им перевода Горнфельда в сопоставлении с самим этим переводом. Для удобства и наглядности распределим все выявленные поправки по нескольким тематическим блокам.



# 1. Лексика

Большая группа поправок образовалась в результате работы Мандельштама с лексикой горнфельдовского перевода.

В ряде случаев редактор заменил нейтрально окрашенные слова на просторечные:

Горнфельд 1919	Мандельштам 1928 <sup>24</sup>
сатана изволил <i>очень рано</i> подняться (I) <sup>25</sup>	сатана изволил <i>спозаранку</i> подняться
уверенный, что <i>в это время</i> никого встретит (II)	Уверенный, что <i>в такую рань</i> никого не встретит
как же это вышло, что такой нарядный мальчик <i>спит</i> на улице? (III)	Как же случилось, что такой достойный мальчик <i>валяется</i> на улице?
красный чорт из <i>ада</i> (III)	Красный чорт из <i>пекла</i>
Клаас <i>обхватывал</i> какую-нибудь из них руками (IV)	Но Клаас <i>облапит</i> любую да поцелует
крещен в белых <i>пеленах</i> (VII)	крещен в белых <i>пеленках</i>
чтобы <i>унести</i> куда-нибудь свое добро вместе со всеми жителями (VII)	<i>улепетывали</i> со своим скарбом жители
– Он такой <i>красивый</i> , – сказала она (VIII)	Он – <i>красавчик</i> , – вздохнула Катлина
Он любил <i>поссорить</i> двух так называемых <i>верных друзей</i> (XI)	Не было для него большей радости, <i>как стравить</i> двух <i>закадычных</i> друзей
Став рядами друг против друга, и <i>жгли</i> друг другу свечами <i>лица</i> (XII)	остановились – ряд против ряда, <i>тыча</i> горящими свечами друг другу <i>в нос</i>
Труднее было тем, кому так <i>надвинули</i> шлемы на головы (XII)	Труднее всего пришлось тем, кому в драке так <i>нахлобучили</i> шлем на голову

Иногда, компенсируя введение многочисленных просторечий в текст, Мандельштам, наоборот, архаизировал лексику перевода:

Горнфельд 1919	Мандельштам 1928
которого позже <i>назовут</i> Уленшпигель (V)	его <i>нарекут</i> Уленшпигель
простак Ламме Гудзак – <i>твое брюхо</i> (V)	Простак Ламме Гудзак – <i>чрево твое</i>
И так он <i>станет</i> странствовать (V)	<i>Ему суждено</i> странствовать

Катлина уснула, добрая колдунья (V)

одеться в траур (VII)

– Идите с миром (XII)

Катлина, как добрая пророчица, заснула

облечься в траур

– Ступайте с миром.

---

Вот выразительный пример, демонстрирующий, как равноценный стилистический размен был осуществлен обработчиком в пределах одной фразы редактируемого перевода: сначала Мандельштам заменил нейтральное слово («рукой») на просторечное («пятерней»), а затем – просторечие («мордочке») на книжное слово («личико»):

---

**Горнфельд 1919**

**Мандельштам 1928**

---

Проводил своей черной рукой по его  
свежей мордочке (IV)

смазывал черной пятерней его свежее  
личико

---

Не так часты, как можно было бы ожидать, случаи, когда Мандельштам подправлял перевод за счет введения в текст нового, казавшегося ему более удачным тропом – метафоры, сравнения или уточняющего эпитета:

---

**Горнфельд 1919**

**Мандельштам 1928**

---

Свои чудесные, природой созданные  
чаши (I)

свои груди, налитые чудесным  
соком жизни

но радость моя не полна (II)

но в радости просвечивает дно

уж давно не было ни денежки (II)

уже давно не гостили денежки

Уленшпигель – твой дух (V)

Уленшпигель – твой буйный дух

Когда возвращались, покачиваясь,  
их головы были тяжелее их тел (VI)

головы их свисали, как тяжелые дыни

На это пестрое множество толстяков:  
длинных, широких, высоких, остро-  
конечных, стройных, важных или же  
вяло тащившихся на своих природных  
подпорках (XII)

на это пестрое скопище толстяков.  
У одних брюхо было выпячено, у других  
свисало, как дряблый мешок

---

Частным случаем подобного рода исправлений следует, вероятно, считать лексические поправки, спровоцированные стремлением Мандельштама устранить из перевода ненужную жеманность, заменив иноказание прямой, пусть и грубоватой номинацией:

Горнфельд 1919	Мандельштам 1928
крича, что они им <i>отрежут лишнюю кожу</i> (VII)	грозя их <i>оскопить</i>
Уленшпигель, который, расстегнув штанишки и подняв рубашонку, показывали <i>некоторую часть своего тела</i> (XIII)	Уленшпигель, который в прореху штанишек показывал им <i>голый зад</i>

## 2. Синтаксис

Вторая большая группа мандельштамовских поправок отразила его работу с синтаксисом горнфельдовского перевода.

Очень часто (мы приведем только несколько примеров из множества выявленных случаев) Мандельштам сокращал и упрощал излишне громоздкую, на его взгляд, фразу перевода:

Горнфельд 1919	Мандельштам 1928
Проезжая Мейборгскую округу, Клаас должен был пересечь маленький лесок (XII)	Клаас ехал лесистой местностью возле Мейборга
Осел по дороге кормился колючками, Уленшпигель бросал шапкой в бабочек, и тут же ловил ее, не слезая с своего места на спине осла (XII)	Уленшпигель ловил шапкой бабочек, подпрыгивая на крупе осла
Гамбривиуса, старого короля Фландрии и пива, каковой король жил за девятьсот лет до Рождества Христова и вместо шлема носил пивную кружку, чтобы не быть вынужденным, за отсутствием сосуда, отказаться от выпивки (XII)	Гамбринуса, славного пивного короля, жившего за 900 лет до Рождества Христова и носившего на голове вместо шлема пивную кружку
Чувствуете, какой приятный запах доносится из Фландрии? (XIX)	– Хорошо пахнет из Фландрии.
Архиепископ, воспитатель инфанта, ответил, что принц не захотел выйти, но заявил, что любит только книги и одиночество (XII)	Архиепископ-воспитатель ответил, что инфант любит книги и одиночество.

Нередко Мандельштам менял порядок слов во фразе, добиваясь более естественного и менее вычурного ее звучания:

<b>Горнфельд 1919</b>	<b>Мандельштам 1928</b>
Понесли крестить Уленшпигеля (VI)	Уленшпигеля понесли крестить
Вдруг полил проливной дождь, промочивший его основательно (VI)	вдруг хлынул проливной дождь, основательно его промочивший
И Клаас ушел удрученный с площади (X)	удрученный Клаас ушел с площади
Но ни на одном ремесле не мог остановиться Уленшпигель, и Клаас заявил ему (XXI)	Но Уленшпигель не мог остановиться ни на одном ремесле, и Клаас ему объявил
– Кто сделал это? – спросил император	– Кто это сделал? – спросил император.
Вторично предстали в это время инквизиторы и теологи перед императором Карлом (XXV)	В то время инквизиторы и теологи вторично предстали перед императором Карлом
Холодно было (LXVI)	Было холодно

Стремясь упростить синтаксис горнфельдовского перевода, Мандельштам, где только это было можно, очищал текст от конструкций с придаточными предложениями:

<b>Горнфельд 1919</b>	<b>Мандельштам 1928</b>
Безутешная вдовица Флориса Ван-Борселе, который был губернатором Веере в Зеландии (VII)	Безутешная вдова покойного губернатора Ван-Борселе
но что это за малыш, который там строит мне рожи? (XII)	Ну, а что за малыш там строит мне рожи?
Уленшпигелю было пятнадцать лет, когда он как-то в Дамме разбил на четырех палках маленькую палатку (XX)	Пятнадцатилетний Уленшпигель разбил в городе Дамме палатку
Когда крестный ход был на обратном пути, Уленшпигель должен был остановиться в дверях собора и возгласить (XXXII)	На обратном пути крестного хода Уленшпигелю было приказано остановиться в дверях собора и воскликнуть
священнику, который все еще был погружен в расчеты, как бы выгадать что-нибудь в свою пользу (XXXV)	Священнику, который все еще потел над корыстными счетами

Случалось, что Мандельштам разбивал длинное сложноподчиненное предложение перевода на несколько простых:

Горнфельд 1919	Мандельштам 1928
Проезжая через Мейборг, он заметил, что тамошние обыватели, стоящие кучками, при виде его приходят вдруг в ярость, грозят своими палками и кричат: «Негодяй!» (XIII)	Ехали они по рыночной площади города Мейборга. Здесь в разных местах стояли кучками паломники. При виде Клааса они почему-то впадали в ярость, размахивали посохами и кричали: «Бездельник!»

### 3. Другие способы сокращения и упрощения текста перевода

Стремясь сохранить и передать национальный колорит «Легенды о Тиле Уленшпигеле», Горнфельд многие иноязычные слова оставлял без перевода, рассчитывая на проясняющий контекст. Мандельштам, редактировавший роман для так называемого «широкого читателя», встречавшиеся французские слова или переводил<sup>26</sup> или совсем сокращал. Кроме того, в целом ряде случаев он бестрепетно пожертвовал бережно сохраненными переводчиком подробностями фламандского быта, которыми щедро насыщено произведение Шарля де Костера:

Горнфельд 1919	Мандельштам 1928
посланной антверпенской общины явился за ним и не только сам приискал на прекрасном <i>амбахтском</i> коне (XXXIX)	Гонец из Антверпена приехал на прекрасном, <i>породистом</i> коне
еще час был до oosterozoop – так во Фландрии называют шесть часов утра (II)	—
назывался Kool-draeger (IV)	—
церковный служка, – он же schoolmeester (VI)	—
выпили семнадцать с лишним пинт (dobbel) kuyt, то есть, «двойного» (VI)	выпили семнадцать с лишним пинт «двойного» пива
а мальчишки свистели, орали и гремели вommel-pot (XII)	Мальчишки свистели и орали
Особенно хорошо он играл наommel-pot – инструменте, состоящем из горшка, свиного пузыря и длинной камышинки. Он устраивал его следующим образом: обтягивал смоченным пузырем горшок, потом середину пузыря привязывал к колону камышинки, упиравшейся в дно	Особенным же искусством отличался он в игре на инструменте, состоящем из горшка, пузыря и камышинки.



#### **4. Идеологические купюры и исправления**

Особую и обширную группу поправок составляют мандельштамовские исправления и сокращения тех фрагментов романа Шарля де Костера, которые в конце 1920-х годов звучали идеологически сомнительно. Так, Мандельштам, редактируя текст, последовательно подбирает синонимы для характеристики «обыватели», часто встречающейся в переводе Горнфельда и приобретшей в советское время «оскорбительный» оттенок (ср., например, в процитированном в начале этой статьи письме Пастернака к Цветаевой от 30 мая 1929 г.: «На его и его жены взгляд, я – обыватель»):

<b>Горнфельд 1919</b>	<b>Мандельштам 1928</b>
обыватели Вальядолиды (VII)	граждане Вальядолиды
Один обыватель в Даме не мог уплатить Клаасу (L)	Кто-то из жителей Дамме, задолжав Клаасу за уголь

Нешадной редактуре Мандельштам подвергнул многие эпизоды романа, так или иначе связанные с религиозной жизнью и религиозными чувствами персонажей:

<b>Горнфельд 1919</b>	<b>Мандельштам 1928</b>
Благослови вас господь, ангелочки, – говорил он (IV)	Здравствуйте, детки, – отвечал он
внизу – работающие пчелы; а в небесах будут кровью истекать раны Христовы. И сказав все это, Катлина уснула (V)	внизу – работающие пчелы. Так сказав, Катлина, как добрая пророчица, заснула
«Бом-бом-дилинь-бом! Будь всегда бубенцом, будь веселым молодцом. Ибо нищих духом есть царствие небесное!» (VII)	– Бом-бом-дилинь-бом! Будь веселым с бубенцом, будь веселым молодцом!
И всякий раз, когда божья птица видела его возвращение, она широко разевала свой клюв (L)	Прирученная птица, завидев Клааса, сама открывала свой клюв
Но глаза ее по-прежнему неустанно искали на дороге ее сына. И все наслаждались счастьем, дарованным им от господа бога, и ждали, что дадут им люди (LI)	Но Сооткин, грустя о сыне своем Улен-шпигеле, все высматривала его на дороге

– Можно еще прийти? – Уходи с Богом! – Проваливай по-хорошему! – Хорошо  
С Богом, значит, к тебе, голубка, ибо было идти к тебе, голубка, а не от тебя  
уйти и не видеть больше тебя, – это  
безбожно (LV)

Уленшпигель и Неле оставались всю ночь вдвоем у праха усопшей, молясь за нее. Уленшпигель и Неле всю ночь провели у ложа покойницы. На заре в открытое  
Утром в открытое окно влетела ласточка. окно влетела ласточка.  
– Птичка душа усопшей, – сказала Неле, – Это Сооткин послала нам весточку;  
– хороший знак. Сооткин уже на небе- примета хорошая, – сказала Неле.  
сах (LXXXIII)

---

В некоторых случаях Мандельштам сознательно искажал семантику высказывания персонажа, заменяя «веру» на «свободу»:

---

**Горнфельд 1919**

И пусть господь судит его величество, императора Карла, заковавшего в цепи *свободную веру* во Фландрии (XXIX)

Клаас ответил, что тело во власти его королевского величества, но совесть *служит Христу, завету которого он следует* (LXX)

---

**Мандельштам 1928**

И пусть господь судит императора Карла, сковавшего *совесть* во Фландрии

Клаас ответил, что тело его во власти короля, но совесть *свободна*

---

Главный вывод, напрашивающийся из сопоставительного анализа горнфельдовского перевода с мандельштамовской перелицовкой, следующий: как бы мы сегодня ни оценивали проделанную Мандельштамом работу, назвать ее откровенной халтурой нельзя. Густая правка, которой в процессе переделки подвергся горнфельдовский текст, была спровоцирована необходимостью решать вполне конкретные редакторские задачи. Две самые очевидные среди них – это тотальное упрощение и сокращение «слишком грузн<ого> текст<а>» Горнфельда (определение самого Мандельштама, IV: 103) с целью сделать его максимально доступным для восприятия «широкого читателя». А также идеологическое причисывание текста, вымарывание из него фрагментов, «несозвучных» советской эпохе.

«Наша эпоха вправе не только читать по-своему, – утверждал Мандельштам в статье “Потоки халтуры”, – но лепить, переделывать, творчески переиначивать, подчеркивать, что ей кажется главным <...> К целым историческим мирам наш читатель может быть приоб-



щен не иначе, как через обработку, устраняющую длинноты, дающую книге приемлемый для него ритм» (II: 514).

Важно отметить, что основным фигурантом второго этапа «дела об Уленшпигеле», журналистом Давидом Иосифовичем Заславским, мандельштамовская редакция горнфельдовского перевода была охарактеризована с точностью до наоборот. В письме к Горнфельду от 4 июня 1929 года Заславский, ища убийственных идеологических аргументов против своего противника, заявил, что «работа Мандельштама сводилась именно к кастрации социально-революционной стороны “Тилиа” как по содержанию <...>, так и со стороны стиля: грубовато-революционный язык Тилиа заменен безстильной манной кашей Мандельштама»<sup>27</sup>.

### III.

Сопоставление переводческих принципов Мандельштама с переводческими принципами Пастернака выявляет их поверхностное сходство при глубоком внутреннем различии литературных позиций авторов «Камня» и «Сестры моей жизни» как переводчиков.

Известно, что Пастернак, как и Мандельштам, воспринимал свою деятельность переводчика как изнурительный и почти всегда унылый труд ради добывания денег. Первоначальный азарт, которым сопровождалось юношеские пастернаковские переводы, вскоре был утрачен, и на смену ему пришло совсем иное чувство. Уже в 1919 году Пастернак называл переводы «побочным заработком», считая прямым и главным – «оплату художественного оригинального труда»<sup>28</sup>. В 1924 году поэт откровенно писал жене о своей работе над трудоемкими переводами немецких экспрессионистов для харьковской антологии «Молодая Германия»: «...я вознамерился в <...> пожарном темпе <...> заняться переводами для Укриздата, которые все же исполню, урывками, на затычку»<sup>29</sup>. Необходимость добывать деньги «на затычку» финансовых брешей, как и в мандельштамовском случае, делала для Пастернака невозможным отказ от переводов, которые со временем все больше его тяготили.

Иронические предсказания Мандельштама оправдались в полной мере. Объем переводов Пастернака во много раз превысил объем его оригинального творчества. Неудивительно, что похвалы в адрес своей переводческой работы Пастернак принимал с плохо скрываемым раздражением: «Лучше быть талантливой буханкой черного хлеба, чем талантливым переводчиком...»<sup>30</sup>

А незадолго до смерти, в 1960 году, автор «Доктора Живаго» с горечью констатировал в личном письме:

К концу жизни у меня сложилось некоторое имя. Мне стыдно и я рву на себе волосы, что эта известность поддержана таким малым количеством, таким недостатком оригинально написанного, что она мало заслужена и слабо оправдана. Отчего это? Оттого, что полжизни и чьей – *моей* отдано на переводы!!<sup>31</sup>

Вместе с тем, в отвлеченной от жизненной суеи иерархии художественных ценностей Пастернака переводу отводилось далеко не самое последнее место. В пастернаковских «Заметках о переводе» читаем:

В конечном счете для художника безразлично, писать ли десятиверстную панораму на воздухе или копировать десятиверстную перспективу Тинторетто или Веронезе в музее, тут, за вычетом некоторых тонкостей света, одни и те же законы<sup>32</sup>.

Между оригинальным творчеством и переводческой работой поэт поставил неожиданный знак тождества:

Убежденные в том, что настоящий перевод должен стоять твердо на своих собственных ногах, <...> мы предъявляем себе все требования, обязательные для всякого самостоятельного литературного произведения<sup>33</sup>.

Но еще более важно понять, что Пастернак в течение всей своей жизни сознательно и последовательно избегал противопоставления «не своего» круга «обыкновенных», «неинтересных» литераторов «своему», в том числе, и «своему кругу» избранных переводчиков, которым только и должно доверять переложение иностранных классиков для русских читателей. Приведем выразительный в этом отношении рассказ Пастернака, позаимствованный из мемуаров З.А. Маслениковой:

Вчера у меня был один переводчик. Он сделал подстрочный перевод одного древневосточного автора <...>. Уговаривал меня взяться. Почему-то существует такая нелепость, считается, что подстрочник должен делать один человек, а потом надо отдавать править его кому-нибудь с именем, как будто автор подстрочника ни в коем случае не может справиться с редакцией. Я, конечно, отказался, сказал, что, по-моему, он сам должен это сделать<sup>34</sup>.

Несмотря на ощутимый недостаток средств к существованию (разговор происходил в 1959 году, когда главные источники дохода для автора «Доктора Живаго» были перекрыты), Пастернак отказывается от «поэтической редактуры» в пользу переводчика, полагая его профессионализм никак не ниже своей «гениальности». Слово «гениальность» в системе пастернаковского мировоззрения тоже имеет не совсем традиционный оттенок. В речи на III Пленуме Правления СП СССР он сформулировал определение гениальности вполне отчетливо:

На мой взгляд, гений сродни обыкновенному человеку, более того: он – крупнейший и редчайший представитель этой породы, ее бессмертное выражение. <...> Нет, товарищи, такого обыкновенного человека, который в зачатке не был бы гениален, это-то нас и объединяет...<sup>35</sup>

Собственно отказа от притязаний на собственную исключительность, которые лично были чужды и неприятны Пастернаку, ожидал он от Мандельштама, когда писал о «дареном, в руки валящемся испытанье, которое могло бы явиться источником обновленной силы и вновь молодого, нового достоинства, если бы только он решился признать свою вину»<sup>36</sup>.

Поэтому, наверное, не стоит, подобно некоторым пристрастным исследователям, да и самому Осипу Мандельштаму, удивляться тому, что в жесткой конфронтации обыкновенного критика и гениального поэта Борис Пастернак однозначно сторону последнего не принял.

### *Примечания*

1 См. в письме А.Г. Горнфельда к Р.М. Шейниной от 27 мая 1929 года: «По делу Засл<авского> – Манд<ельштама> я бы мог тебе написать еще целую книжку, но расскажу лично. Должен был состояться суд в Конфликтной комиссии (вы об этом читали) и Абр<ам> Бор<исович> <Дерман> был там в качестве моего представителя, но Манд<ельштам> струсил, взял свою жалобу против Засл<авского> обратно и добился от правления Союза писателей предписания конфл<иктной> комиссии дела не разбирать. Комиссия однако протестует и хочет разбирать дело в июне – когда Абр<ам> Бор<исович> придет из Полтавы. Из членов комиссии особенно ругал Мандельштама Маяковский – едва ли по принципиальным, верно по личным мотивам» (РО РНБ. Ф. 211. Ед. хр. 267. Л. 17–17 об.). Журналист Д.И. Заславский включился в травлю Мандельштама в конце весны 1929 года, опубликовав в номере «Литературной газеты» от 7 мая грубый фельетон «О скромном плагиате и развязной халтуре». Итоговая резолюция Конфликтной комиссии ФОСП, не устроившая ни Мандельштама, ни Заславско-

го, ни Горнфельда, была принята 10 июня 1929 года. В выработке этой резолюции, признававшей, что Мандельштам «несет моральную ответственность перед авторами» перевода, принимал участие Б.Л. Пастернак.

2 *Марина Цветаева, Борис Пастернак. Души начинают видеть. Письма 1922–1936 годов.* М., 2004. С. 509.

3 См., прежде всего, главу «Щучий суд» в книге: *Мусатов В.В. Лирика Осипа Мандельштама.* Киев, 2000. С. 293–321.

4 Из письма Мандельштама в редакцию газеты «Вечерняя Москва». Здесь и далее тексты Мандельштама цитируются по изданию: *Мандельштам О.Э. Собрание сочинений: в 4-х тт.* М., 1993–1997, с указанием в скобках номера тома и страницы.

5 Красная газета. Вечерний выпуск. 1928. 13 ноября. № 313 (1983). С. 4.

6 *Горнфельд А.Г. Переводческая страпня //* Красная газета. Вечерний выпуск. 1928. 28 ноября. № 328 (1998). С. 4. Далее в нашей статье заметка Горнфельда цитируется по этой публикации.

7 Из письма заведующего литературным отделом «Вечерней Москвы» А. Колесникова Горнфельду от 27 марта 1928 г. (РГАЛИ. Ф. 155. Оп. 1. Ед. хр. 584. Л. 22). В книге В.В. Мусатова это письмо процитировано с мелкими неточностями.

8 *Липкин С.И. Угль, пылающий огнем //* Осип Мандельштам и его время. М., 1995. С. 298.

9 *Петрова М.Г. Блок и народническая демократия //* Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. 4. Литературное наследство. Т. 92. М., 1987. С. 107.

10 РО РНБ. Ф. 211. Ед. хр. 267. Л. 2. В книге В.В. Мусатова это письмо процитировано с мелкими неточностями.

11 Письмо от 28 октября 1928 г. (ОР РНБ. Ф. 211. Ед. хр. 266. Л. 25.)

12 Письмо от 27 ноября 1928 г. (ОР РНБ. Ф. 211. Ед. хр. 266. Л. 29). См. также письмо Горнфельда к Шейниной от 18 октября 1928 г., большой фрагмент из которого был опубликован В.В. Мусатовым (*Мусатов В.В. Лирика Осипа Мандельштама.* С. 295–296). В оценке фигуры Мандельштама критик из «Русского богатства» в целом совпадал с Д.И. Заславским, который в письме к Горнфельду от 13 мая 1929 г. признавался: «Все же в большой печати я, вероятно, по этому поводу не выступил бы. Слишком мелкой мне казалась личность Мандельштама» (РГАЛИ. Ф. 155. Оп. 1. Ед. хр. 316. Л. 1).

13 Согласно интерпретации Горнфельда (прозвучавшей в его письме в «Вечернюю Москву»), Мандельштам «по существу предлагал» ему «гонорар» «не за» «перевод», «а за» «молчание» (РГАЛИ. Ф. 155. Оп. 1. Ед. хр. 584. Л. 20). Если это было так, непонятно, почему Горнфельд счел нужным сообщить читателям о постыдном мандельштамовском предложении только после опубликования открытого письма Мандельштама, а не в «Переводческой страпне».

14 РГАЛИ. Ф. 155. Оп. 1. Ед. хр. 584. Л. 20.

15 РГАЛИ. Ф. 155. Оп. 1. Ед. хр. 316. Л. 2.

16 *Ахматова А.А. Листки из дневника //* Ахматова А. А. Requiem. М., 1989. С. 136.

17 *Волошин М.А. Воспоминания //* Осип Мандельштам и его время. С. 116–117.

18 РГАЛИ. Ф. 155. Оп. 1. Ед. хр. 584. Л. 21.

19 Горнфельд пренебрежительно не отзывался бы о качестве перевода ни при каких обстоятельствах.

- 20 *Марина Цветаева, Борис Пастернак. Души начинают видеть. Письма 1922–1936 годов.* С. 508.
- 21 Что обыграно и в лютой мандельштамовской «Четвертой прозе»: «Этот паралитический Дантес, этот дядя Моня с Бассейной <...> Кто-то познакомил меня с двуногим критиком, и я пожал ему руку» (III: 173, 174).
- 22 *Мочульский К.В. О.Э. Мандельштам // Осип Мандельштам и его время.* С. 66.
- 23 *Гаспаров М.Л. Поэт и культура. Три поэтики Осипа Мандельштама // Мандельштам О.Э. Полное собрание стихотворений.* СПб., 1995. С. 18.
- 24 Здесь и далее тексты романа приводятся по изданию, отредактированному Мандельштамом, и по тому изданию, по которому он текст романа редактировал: *Де Костер Ш. Тиль Уленшпигель.* Пер. с французского О. Мандельштама. М.–Л.: ЗиФ, 1929; *Де Костер Ш. Избранные сочинения: В 2 т. Т.1. Легенда об Уленшпигеле и Ламме Гудзаке.* (кн.1–2). Пер., вступ. ст. и примеч. А. Горнфельда. Петроград: Всемирная литература, 1919.
- 25 Здесь и далее римской цифрой означает номер главки в переводе Горнфельда, откуда взят пример.
- 26 Отчасти сходным с Мандельштамом подходом к французским и бельгийским топонимам, встречающимся в романе, руководствовался В.Н. Карякин. Примеры двух его оплошностей, незамеченных и сохраненных Мандельштамом, были цепко выловлены Горнфельдом и предъявлены читателю в «Переводческой стряпне»: «Осталась “милая Валлония”, потому что Карякин принял *vallon* (долина) за несуществующую страну Валлонию, остался город Экс (*Aix*) там, где идет речь об Ахене». Ср., однако, в письме Д.И. Заславского к Горнфельду от 18 мая 1929 г.: «Кстати, два вопроса, совсем частных. Вы говорите в Вашем письме в “Кр<асную> В<ечернюю> Г<азету>” о “несуществующей стране Валлонии”. А ведь о Валлонии я не раз встречал в книгах, как о – пусть и неофициальном, названии части Бельгии... Имеете ли Вы в виду, что в данном месте у Костера речь идет не о Валллонии, а о холмах, или Вы полагаете, что нет Валлонии? В одном месте в Вашем же переводе Вы говорите “страна валлонская”. Это во втором томе. И второе – пресловутый Экс. Это, конечно, Ахен. Но такая ли уж безграмотность назвать Ахен Эксом? Немецкая транскрипция необязательна для нас. Во всяком случае, это следовало оговорить» (РГАЛИ. Ф. 155. Оп. 1. Ед. хр. 316. Л. 4).
- 27 РГАЛИ. Ф. 155. Оп. 1. Ед. хр. 316. Л. 9.
- 28 *Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений: в 11 тт. М., 2005. Т.6.* С.527.
- 29 Письмо Е.В. Пастернак от 9 мая 1924 года // «Существованья ткань сквозная»: Б. Пастернак: Переписка с Е. Пастернак. М., 1998. С. 31.
- 30 Цит. по: *Ивинская О.В. Годы с Борисом Пастернаком: В плену времени.* М., 1992. С. 50.
- 31 Письмо В. Броневскому от 2 февраля 1960 года // *Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений: в 11 томах. Т. 10.* С. 576.
- 32 *Зарубежная поэзия в переводах Пастернака.* М., 2001. С.572.
- 33 Там же.
- 34 *Масленикова З.А. Борис Пастернак: Встречи.* М., 2001. С. 255.
- 35 *Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений в 11 томах. Т.5.* С. 235.
- 36 Письмо Н.С. Тихонову от 14 июня 1929 г. // *Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений в 11 томах. Т.8.* С.334.

Роман Тименчик

*Иерусалим*

## Николай Гумилев: посмертные скандалы

Биография Николая Гумилева числит в себе, как известно, ряд эпизодов, когда его имя становилось поводом для пересудов и кривотолков, всеобщего осуждения или по меньшей мере почти единогласного недоумения. Ближайший очевидец становления его репутации Анна Ахматова с огорчением и некоторой обидой констатировала, что все происходившее с Гумилевым ставилось ему в упрек, хотя те же обстоятельства в жизни других персон шли им только на пользу в глазах общества. Наиболее известным скандалом, связанным с именем Гумилева, была его дуэль с Волюшиным 1909 года. Если, конечно, не считать таковым его казнь.

Смерть Гумилева, убитого в ночь на 25 августа 1921 года, прервала таким печальным образом его конфликтные и нередко скандальные взаимоотношения с рядом современников, но с рядом других – только перевела их в другую форму. Сначала о первых.

Начнем с самого малозначительного из скандалов, вероятно, никем, кроме трех непосредственных участников, не замеченного.

Гумилев осенью 1913 года написал мадригал, развивающий мотив встречи в пустыне из знаменитого стихотворения Шагинян «Кто б ты ни был, заходи, прохожий...»:

К \*\*\*

Если встретишь меня, не узнаешь!  
Назовут – едва ли припомнишь!  
Только раз говорил я с тобою,  
Только раз целовал твои руки.

Но клянусь – ты будешь моею,  
Даже если ты любишь другого,  
Даже если долгие годы  
Не удастся тебя мне встретить!

Я клянусь тебе белым храмом,  
Что мы вместе видели на рассвете,  
В этом храме венчал нас незримо  
Серафим с пылающим взором.

Я клянусь тебе теми снами,  
Что я вижу теперь каждой ночью,  
И моей великой тоскою  
О тебе в великой пустыне, –

В той пустыне, где горы вставали,  
Как твои молодые груди,  
И закаты в небе пылали,  
Как твои кровавые губы.

Поэт Александр Конге, погибший на войне в 1916 г., писал Борису Садовскому 3 ноября 1913 г.:

Вы, вероятно, замечали, будучи в «Собаке», что Гумилеву сильно понравилась Мариэтта. После Вашего отъезда произошли дальнейшие события на этой почве. В одну из суббот Гумилев подсел к нам, пригласил ее (Мариэтту, а не субботу) в «Гиперборей», на что она по моему наущению дала «гордый» и уклончивый ответ. Потом сей господин развалился рядом в небрежной позе и стал в нос читать свои стихи, видимо относящиеся к ней, ибо 1) он предупредил ее, что прочтет стихи, которые могут ее заинтересовать, а 2) это явствует из содержания, которое сейчас изложу. Автор стихотворения (впрочем, неплохого) идет где-то в пустыне и декламирует, обращаясь «к ней», что он видит ее во сне каждую ночь, что в пустыне этой песчаные горы, «как твои молодые груди», что путь его труден, но он надеется на свои силы: «Клянусь, ты будешь моей, даже если любишь другого» и т. д. Цитировал я на память, но ручаюсь, что не вру. Не будучи ревнив особо, – я возмущен был его амикошонством и наглыми стихами и решил отомстить ему, так, чтобы он сел в калошу и было бы смешно, независимо от того, обиделся бы он или нет. Поэтому я написал

стихи и прочел их в «Собаке» с эстрады на вечере поэтов. Гумилев настолько обалдел, что сам аплодировал мне, и настолько, по-видимому, струсил, что весь вечер не подошел к Мариэтте. Вот эти стихи:

### Послание к поэту NN

Мой соперник, в любви бесплодный,  
Я боюсь, ты ошибся ныне.  
Ты увидел мираж холодный  
В безопасной твоей пустыне.

Может быть, ты найдешь оазис,  
Ручеек возле пальмы пыльной.  
Ты, расслабленный и бессильный  
В смешноватом твоём экстазе.

Разве солнце с тобою будет  
На пути твоём незаметно?  
Разве эти нежные груди  
Ты увидишь во сне бесцветном?

Ты задремлешь в палатке низкой  
На груди негритянской сирены  
И услышишь совсем близко  
Иронический смех гиены.

Ты поклялся: «Будешь моею!»  
Пусть же будет тебе известно:  
Я клянусь, что я сумею  
Показать тебе твоё место<sup>1</sup>

Мариэтта, о которой шла речь, – скорее всего, Мариэтта Шагинян. Покинув Петербург, она вернулась в Петроград только к 1921 году и здесь снова встретилась с Гумилевым. В его следственном деле сохранилась изъятая 3 августа 1921 г. при его аресте записка: «Расписка. Мною взято у Н.С. Гумилева пятьдесят тысяч рублей. Мариэтта Шагинян. 23.V.21», а в печатном издании ее дневника воспроизведена (и это единственное упоминание Гумилева в этом издании) одна из записей о Гумилеве в ее рукописном дневнике – от 19 января 1921 г.: «Вечером довольно бес-



толковый и дилетантский вечер поэтов. Выступал Ходасевич. Молодые поэты, с Гумилевым во главе, устроили игру в жмурки»<sup>2</sup>. Записи, относящиеся к августовским дням 1921 года, в цитируемом издании отсутствуют, но об этих днях сохранилось воспоминания ее соседки по Дому искусств:

7–VIII М.Шагинян записывает только два слова: «Умер Блок». Она не хочет помнить, как с ума сходила от горя, как металась, потрясая своими кулаченками, кому-то грозила и кричала: «Они умили его! Умили голодом!» Могла бы запомнить Мариэтта и еще более страшную смерть, которую она не решилась даже помянуть, – это расстрел Гумилева. Когда она узнала об этом, она заперлась в своей комнате и, так как ключ остался в замке, то видеть, в каком она состоянии, было невозможно. Друзья были в волнении – не натворила бы она чего с собой, и то и дело подходили к двери, прислушиваясь. Мне удалось вытолкнуть карандашом ключ. Я была уверена, что она не услышит его падения. Так это и было. Мы увидели, что Мариэтта сидит за столом и тихо плачет. Я осталась ждать у двери. Через некоторое время она стала тихо ходить по комнате. Я стукнула, когда она была близко к двери. Она открыла, молча взяла меня за плечи и повела через всю комнату к стене, где у нее висело «расписание». Она обожала составлять планы и расписания, в которых включались занятия марксизмом, текущей политикой и прочим. Она их никогда не исполняла, даже «ударные», но в каждом новом периоде своей жизни всегда составляла их заново. Расписание, аккуратно разграфленное и исписанное ее красивым мелким почерком, было перечеркнуто карандашом и внизу стояло: «Писать стихи. Гумилев».

– Это он написал мне: писать стихи. Это все, что теперь от него осталось, – стихи. [ ] А я не могу больше писать стихов, – сказала она очень тихо и грустно.

Потом совсем другим, не лирическим тоном, она спросила, и мне ее слов не забыть вовек: «Кто имеет право убить поэта?»<sup>3</sup>

Тональность, в которой Конге сообщал своему адресату о своей пре с Гумилевым за Мариэтту, определена взаимоотношениями этого адресата с Гумилевым. Борис Садовской занимал резко отрицательную позицию по отношению к поэзии Гумилева, к Цеху поэтов, к журналу «Гиперборей», к акмеизму. Б.Садовской атаковал сборник «Чужое небо»: «Сами по себе стихотворения г. Гумилева не плохи: они хорошо сделаны и могут

сойти за... почти поэзию. Вот в этом-то роковом почти и скрывается непереходимая пропасть между живой поэзией и мертвыми стихами г. Гумилева»<sup>4</sup>. Гумилев был для Садовского олицетворением угрозы, нависшей над русской поэзией: «Взгляд Тютчева на поэта как на помазанника, носителя священного огня, особенно следует помнить в наше печальное время, когда проповедь мертвой ремесленной техники стихотворства начинает укореняться среди молодых поэтов, убивая в зародыше живой талант»<sup>5</sup>. В недописанной статье того же года, оставшейся в его архиве, он обрушивался на «чистоту голоса ватиканского кастрата» у Гумилева и пытался подобрать аргументы для оправдания своей антипатии: «... формально Гумилев пишет лучше Пушкина. Но почему Пушкин бессмертен? Потому что все это правда души. Пушкин поэтому символичен. Искренность живет и дышит. А так – отписка. <...> Конквистадоры не нужны, ибо от Гомера и до наших дней все истинные поэты покоят, как им Бог велит. Отсюда выражение – поэт Божьей милостью. Поэт не ищет, а находит»<sup>6</sup>. По появлении двух выпусков журнала «Гиперборей» Б.Садовской продолжил атаку под псевдонимом:

... я ближе познакомился с изданиями «Цеха поэтов». Перелистав их тощие, превосходно изданные книжки, я облегченно вздохнул, и все мне стало ясно: представители Цеха все, что угодно, только не поэты. Оговорюсь: я исключаю из их числа г. Городецкого, попавшего в компанию честных тружеников по очевидной ошибке. <...> Перелистывая странички «Гиперборея», искренне хочется сказать его участникам: зачем и для кого вы трудитесь, господа? Кому нужны все эти ваши анатомические препараты, эти гомункулы, зарождающиеся в колбах и ретортах, мертворожденные ваши строчки, неспособные увлечь и захватить живого читателя? Если вы думаете, что этой бегом в колесе готовите вы дорогу будущему Пушкину, то ошибаетесь жестоко: будущий Пушкин, который придет еще нескоро, первым своим шагом разорвет, не заметив, вашу паутину, и от слов пойдет к жизни, тогда как вы совершили обратный путь. Сводя поэзию к ремеслу, вы ребячески издеваетесь над искусством; мастерски тачая лакированные туфельки и ботинки, вы сами тешитесь своим «веселым мастерством». Но никому не нужно оно, и не по ноге будущему Пушкину окажется ваша эстетическая обувь<sup>7</sup>.

Зимой 1913 года оппоненты встречались в «Бродячей собаке». Б.Садовской вспоминал впоследствии:

Н.С.Гумилев в литературе был мой противник, но встречались мы дружелюбно. При первом знакомстве в «Бродячей собаке» изрядно выпили и зорко следили друг за другом. – «Ведь вы охотник?» – «Да». – «Я тоже охотник». – «На какую дичь?» – «На зайцев». – «Помоему, приятнее застрелить леопарда». – «Всякому свое». Тут же Гумилев вызвал меня на литературную дуэль: продолжить наизустьлюбое место из Пушкина. Выбрали секундантов, но поединок не состоялся: всем очень хотелось спать<sup>8</sup>.

Вероятно под впечатлением этих встреч Гумилев решил, что Б.Садовской «сбавил тон» в полемической статье о журнале «Аполлон», как сказано в письме Гумилева к Ахматовой из Одессы от 9 апреля 1913 г. (на самом деле, эта статья, подписанная криптонимом, принадлежала Борису Лавреневу<sup>9</sup>). Неверно приписанная Б. Садовскому статья освежила в памяти Гумилева всю длившуюся целый год атаку и отчасти вызвала к жизни гумилевское стихотворение, которое он приложил к упомянутому выше письму к Ахматовой, разъяснив в приписке возможный повод к написанию стихотворения:

Я сегодня опять услышал,  
Как тяжелый якорь ползет,  
И я видел, как в море вышел  
Пятипалубный пароход.  
Оттого-то и солнце дышит,  
А земля говорит, поет.

Неужель хоть одна есть крыса  
В грязной кухне, иль червь в норе,  
Хоть один беззубый и лысый  
И помешанный на добре,  
Что не слышат песен Уллиса,  
Призывающего к игре?

Ах, к игре с трезубцем Нептуна,  
С косами диких нереид  
В час, когда буруны, как струны,  
Звонко лопаются и дрожит  
Пена в них или груди юной,  
Самой нежной из Афродит.

Вот и я выхожу из дома  
Повстречаться с иной судьбой,  
Целый мир, чужой и знакомый,  
Породниться готов со мной:  
Берегов изгибы, изломы,  
И вода, и ветер морской.

Солнце духа, ах, беззакатно,  
Не земле его побороть,  
Никогда не вернусь обратно,  
Усмирю усталую плоть,  
Если лето благоприятно,  
Если любит меня Господь.

9 апреля 1913

P.S. Стихи против Бориса Садовского<sup>10</sup>

Следующий ход в этом противоборстве был сделан в довольно неожиданном момент. В вышедшем весной 1915 года сборнике литературных очерков Б.Садовского говорилось:

...Брюсов стиходей. Литературная фигура его имеет общее нечто (сказать ли?) с императором Вильгельмом. Та же постоянная рисовка и склонность к игре словами (бряцание), та же неутомимость в ненужном и даже вредном труде, та же безвкусица в своем деле. Как Вильгельм, создал Брюсов по образу и подобию своему армию лейтенантов и фельдфебелей поэзии, от Волошина и Лифшица <sic!>, с кронпринцем Гумилевым во главе. Как пушки у Круппа, отливаются по заказу современные стихи и даже целые сборники стихотворений<sup>11</sup>.

В столичной газете «День» за Гумилева вступился его друг прозаик Сергей Ауслендер:

Валерий Брюсов не нуждается в моей защите. Его значение для поэзии русской слишком общепризнанно, чтобы злобные выпады недавнего почитателя могли что-нибудь изменить. Но, как близкий друг Гумилева, я не могу не протестовать, не могу не крикнуть: «Стыдно, позорно то, что вы говорите, Садовской!» Я не знаю, может быть, слова «Вильгельм», «кронпринц» – произносит Садовской только с милой шутливостью, но для меня, для миллионов людей, для Гумилева – это символы всего самого злого, что только существует.

Николай Степанович Гумилев в качестве добровольца нижнего чина в рядах российской армии борется с этим злом, угрожающим нашей жизни, свободе, культуре, борется со всем тем, что олицетворяется для нас в Вильгельме и его бесславном кронпринце. И как раз в эти дни, когда появилась «Озимь», где так походя ненавистным сравнением оскорбляется Гумилев (тоже сотрудник Садовского по «Весам»), мы, друзья Гумилева, с тревогой ждали от него известий, зная, что он участвует в самых жарких, кровопролитных сражениях, отражая врагов у Восточно-Прусской границы.

В другом месте, упрекая чуть ли не всех поголовно поэтов современных (меньше десятка «настоящих» поэтов по его счету) в омертвлении, Садовской пишет: «Пушкин был живой человек, современник Бородина и Парижа ... Для Пушкина и его друзей живы были и Казанский собор, и Адмиралтейская игла, и Медный Всадник; для Вас, господа, существует в Петрограде одна «Вена» (27 стр.). Да, да, надо быть совершенно мертвым человеком, чтобы не почувствовать, как бестактно, неприлично назвать Гумилева, недавно получившего Георгиевский крест, кронпринцем, чтобы в это время пламенной любви и надежды, которой соединены все сердца России, найти о литературе русской только слова унижения...»<sup>12</sup>

Этот эпизод привлек внимание литераторов. Например, в день появления заметок С. Ауслендера один из ранних литературных знакомцев Гумилева – Александр Кондратьев в письме к Брюсову выражал удивление тем, что Садовской ополчился на адресата письма, и добавлял: «Но еще более обидно мне за Вас стало, когда на защиту Вашу в “Дне” ополчился и принял Вас и Н.С. Гумилева под свое покровительство Сергей Абрамович Ауслендер. Словно Вы нуждаетесь в чьей-нибудь защите?!...»<sup>13</sup> Гумилев, впрочем, отнесся к этой истории с чувством юмора – в частном собрании хранится экземпляр сборника «Колчан» с надписью: «Борису Александровичу Садовскому, неопасному нейтралисту от “кронпринца” Гумилева»<sup>14</sup>. По-видимому, окончательным исчерпанием былых скандалов должна была стать рекомендательная записка Б.Садовского, адресованная Гумилеву. О ней мы знаем из письма поэта Григория Шмерельсона (1901–1943) к Б.Садовскому, с которым они были знакомы по Нижнему Новгороду, где Б.Садовской жил в это время и откуда он прибыл 13 сентября 1921 г. в Петроград. 20 сентября 1921 г. Г.Б. Шмерельсон писал: «По известным вам причинам карточкой к Николаю Степановичу я не воспользовался»<sup>15</sup>.

Один скандал, оборвавшийся с расстрелом Гумилева, был совсем свежим. Мария Шкапская прочитала при Гумилеве свое стихотворение «Людovicу XVII»:

Народной ярости не внове  
Смиряться страшною игрой.  
Тебе, Семнадцатый Людовик,  
Стал братом Алексей Второй.

И он принес свой выкуп древний  
За горевых пожаров чад,  
За то, что мерли по деревне  
Мильоны каждый год ребят.

За их отцов разгул кабацкий  
И за покрытый кровью шлях,  
За хруст костей в могилах братских  
В маньчжурских и иных полях.

За матерей сухие спины,  
За ранний горький блеск седин,  
За Геси Гельфман в час родин  
Насильно отнятого сына.

<...>

Но помню горестно и ясно –  
Я – мать, и наш закон – простой:  
Мы к этой крови непричастны,  
Как непричастны были к той.

М.Шкапская вспоминала, что Блок «так настойчиво предостерегал от Гумилева и всего того, что было связано с ним, как просто запретил мне войти в “Цех поэтов”, где я собиралась совершенствоваться в теории стиха, как политически умно и верно направлял мою (да и всю работу Союза в целом) и как откровенно радовался, как после организованного им, Блоком, моего совместного с ним выступления в Доме искусств Гумилев отказался подать мне руку за содержание одного из моих стихотворений»<sup>16</sup>.

Эта ссора жила в памяти поэтессы, и посмертным примирением, видимо, должно было стать ее стихотворение 1925 года, где автор погружается во второй план, подобно тому, как это происходило в «Заблудившемся

трамвае», который, по мнению Максимилиана Волошина, был построен по схеме верленовского «Croquis Parisiens»:

Moi, j'allais, rêvant du divin Platon  
Et de Phidias,  
Et de Salamine et de Marathon...

В переводе Валерия Брюсова:

А я, – я шел, мечтая о Платоне,  
В вечерний час,  
О Саламине и о Марафоне...

В стихотворении М.Шкапской этот второй, виртуальный мир – не Эллада Верлена, не Бейрут Гумилева, а уголовный мир каверинского «Конца хазы», который она читает в вагоне на Николаевском мосту:

...И спохватившись у Тучкова,  
Что не такой, не тот вагон,  
Что вез когда-то Гумилева  
Через мосты, века и сон –  
Сменить его на первый встречный  
И, может быть, опять не тот...<sup>17</sup>

Эта ссылка тоже до известной степени была скандальной, ибо стихотворение Гумилева существовало тогда под знаком запретности. В этом году записано: «Эльге Каминской цензура запретила читать “Заблудившийся трамвай” (на вечере, недавно устроенном где-то). Но публика требовала Гумилева, и она все-таки прочла “Заблудившийся трамвай”, после чего ей было сказано, что об этом с ней еще поговорят...»<sup>18</sup> Впрочем, чуть позднее, во время берлинских гастролей Э.Каминская исполняла его в присутствии советского начальства<sup>19</sup>. Не было ли это стихотворение известно Каверину, когда он вставлял мотив «заблудившихся трамваев» в свой роман «Художник неизвестен»?<sup>20</sup>

Среди посмертных откликов одним из самых скандальных было стихотворное мемориальное подношение бывшего литературного соратника Сергея Городецкого, которое, как вспоминала Ахматова три года спустя, «так возмутило тогда всех»<sup>21</sup>:

На львов в агатной Абиссинии,  
На немцев в мировой войне  
Ты шел, глаза холодно-синие  
Всегда вперед, и в зной и в снег.

В Китай стремился, в Полинезию.  
Тигрицу-жизнь хватал живьем.  
Но обескровливал поэзию  
Стальным рассудка лезвием.

Любой пленялся авантюрою.  
И светский быт едва терпел.  
Но над несбыточной цезурой  
Математически корпел.

Тесня полет Пегаса русого,  
Был трезвым даже в забытье  
И разрывал в пустынях Брюсова  
Камеи древние Готье.

К вершине шел и рай указывал,  
Где перевозданный жил Адам. –  
Но под обложкой лупоглазого  
Журнала петербургских дам.

Когда же в городе огромнутом  
Всечеловеческий встал бунт,  
Скитался по холодным комнатам,  
Бурча, что хлеба только фунт,

И ничего под гневным заревом  
Не уловил, не уследил.  
Лишь о возмездьи поговаривал  
Да перевод переводил.

И стал, слепец, врагом восстания.  
Надменно смерть в неволе звал,  
В мозгу синела Океания,  
И пела белая Москва.

Конец поэмы недочисленной  
Узнал ли ты в стенах глухих?  
Что понял в гибели бессмысленной?  
Какие вымыслил стихи?



О, как же мог твой чистый пламенник  
В песках погаснуть золотых?  
Ты не узнал родного знамени  
Или поэтом не был ты<sup>22</sup>.

Впрочем, С.Городецкий в это время почти ежедневно удивлял своими перехлестами в обслуживании новой идеологии. Приведем один пример из многих: «Вот как отличился Сергей Городецкий (и ему должно быть очень неловко, как поэту и критику): "Отражение ее ("зубровской идеологии") уже заметно, например, на Всеv. Иванове, который описывает, как "бабы плакали одинаково" над убитыми и белыми и красными..." Не правда ли, было бы куда художественнее, если бы Всеv. Иванов описал, как жены белых отхватывали трепака вокруг убитых своих мужей в то время, как жены красных голосили над убитыми красноармейцами?»<sup>23</sup>

Отношение к казни Гумилева разделило подсоветское литературное сообщество. Так, В.П.Купченко упоминал «протест Андрея Белого против чтения Г.Шенгели стихотворения памяти Н.Гумилева, в котором уничижительно упоминался "вершковый лоб Максима": "Как, так говорят о русском писателе? Нет, этого я не могу допустить!" – "Но вы же живете в обществе, где поэтов расстреливают", – парировал Шенгели»<sup>24</sup>.

Но уже в 1920-е годы начинает формироваться, можно сказать, повальное литературное двоемыслие, совмещающее публичное осуждение, отмежевание, разоблачение и т.п. убитого поэта и тайное почитание его стихов<sup>25</sup>. Иногда второе сказывалось в цитировании стихов Гумилева без особой необходимости, сопровождаемом ритуальным уничтожением цитируемого автора:

Разве нельзя считать признаком вырождения буржуазного общества, загнивания капитализма, если один из крупнейших представителей литературы самой «благополучной» страны – Франции, писатель Мак Орлан, с тревогой указывая на «наличие социального беспокойства», в страхе за судьбу своего класса восклицает: «Земля подлинно похожа на шар, катящийся вниз по крутому откосу, скорость падения которого все увеличивается». Эти тревожные речи французского писателя любопытным образом напоминают стихи последнего поэта русского империализма – Гумилева:

Созидающий башню сорвется,  
Будет страшен стремительный лет...

Так писал Гумилев в момент, когда поступательный ход революции осудил на скорую гибель русский капитализм.

И мы видим, что точно так же чувствуют и говорят теперь представители «победоносной» французской буржуазии<sup>26</sup>.

С тайной, а иногда и не очень скрываемой симпатией к Гумилеву велась борьба с конца 1920-х годов. Лефовец Петр Незнамов писал: «В поэзии у нас сейчас провозглашено не мало врагов-друзей. Их, с одной стороны, принято слегка приканчивать, а с другой – творчеству их рекомендуется подражать. Таков Гумилев. В литературе он живет недострелянным; и в ней сейчас бытуют не только его стихи, служащие часто молодым поэтам подстрочником, но и его формулировки»<sup>27</sup>. Хотя голоса об учебе у Гумилева раздавались и в Москве (например, Александр Жаров, дружно осужденный за это), но считалось, что рассадником культа являлся Ленинград. Валерий Друзин писал:

В 1927 году секрет изготовления акмеистических стихов прост. Берутся стихи Гумилева и встречающиеся в них экзотические вещи, люди, животные (в натуральную величину) уменьшаются до игрушечных размеров. Рычащие гумилевские львы превращаются в кабинетные безделушки. То же и с гумилевскими декорациями. И с интонациями. Вот типичные эпигонские стихи образца 1927 года:

Целую ночь я ткала напролет  
Пестрых рассказов ковер  
Он не вернется, Синдбад-Мореход,  
С далеких алмазных гор.

Опять-таки следует отметить трогательное сходство поэтов пролетарских и не-пролетарских.

Не тебя ль с улыбкою Мадонны  
Флорентийский мастер рисовал,  
Кудри кос, склонившихся влюбленно,  
И лица задумчивый овал.

Это пишет эпигон из не-пролетарского Союза поэтов.

Днем ли, ночью, в бормотаньи бреда,  
Он мне снится в гавани морской,  
Флорентийский мастер, дальний предок  
В полумраке старой мастерской.

Это пишет эпигон из Ассоциации пролетарских писателей<sup>28</sup>.

И два года спустя В. Друзин констатирует: «Гумилевым клянутся и в Союзе поэтов, и в Ассоциации пролетарских писателей»<sup>29</sup>. В том 1929 году «Комсомольская правда» статьей Иосифа Уткина «Снимите очки!» нача-

ла борьбу с эстетизмом среди молодежи. И. Уткин отвергал «гумилевщину» в своем стихотворении «По дороге домой»:

Среди индустрии: «Вороний грай».  
И «Машенька», и фасад.  
И вот он – гремит гумилевский трамвай  
В Зоологический сад.  
Но я не хочу экзотических стран,  
Жирафов и чудных трав!  
Эпоха права: и подъемный кран –  
Огромный чугунный жираф...

В статье в «Комсомолке» И. Уткин писал: «Непереработанные “Фонтанка”, “Сенатский шпиц”, “Аничков мост”, тысячу раз обыгранные старыми петербургскими поэтами, могут превратить талантливых ленинградских ребят в петербургских литературных гимназистов»<sup>30</sup>. Вслед за ним там же забытый ныне критик Лев Бариль (впоследствии расстрелянный как троцкист) накинулся на ленинградскую группу «Смена»: «... отдавая дань культурной учебе, подменяют критическое усвоение элементов старой поэзии (Гумилев, Анненский, Пастернак, Кузьмин <sic!>) органическим, беспрекословным вращением в чужую словесную среду, добровольно отказываясь от поисков нового языка, новой словесной культуры <...> Примером таких эпигонских усилий можно привести Всеволода Рождественского, который из года в год популяризирует Гумилева»<sup>31</sup>.

Ленинградцы отвечали устами Зелика Штейнмана (впоследствии посаженного в лагерь как троцкиста же):

Мы вовсе не хотим замалчивать того бесспорного обстоятельства, что в Ленинграде эстетские традиции, эпигонское подражание, увлечение всякого рода буржуазными теориями формалистского происхождения – сказываются с гораздо большей силой, чем в литературных условиях в культурной обстановке Москвы. Но ожесточенно борясь направо, всячески парализуя попытку – от кого бы она ни исходила, – оказать разлагающее влияние на нашу литературную молодежь, мы с неменьшей силой должны бороться и с тем упрощенным, с тем легкомысленным отношением к литературе, к учебе, к усвоению культуры, которым занимается Иосиф Уткин. Хвостизм, возведенный в декларацию, это не меньшее зло, чем Гумилев, объявленный вождем и учителем. И тому, и другому надо объявить решительную борьбу<sup>32</sup>.

Видимо, за это время, осень–зиму 1929 года, кто-то указал на криминальные реминисценции у самого И.Уткина, и 21 декабря 1929 года, в день 50-летия Сталина, он выступил в газете с покаянием в «эстетском перерождении»: «На сегодняшний день для меня несомненно, что в части моего творчества, а именно в стихах лирического жанра я допустил ряд ошибок эстетского порядка. Причину этого я вижу в художественном наследстве, через которое и преодолевая которое должен пройти всякий пролетарский художник. Выучка у акмеистов, символистов, футуристов не прошла для меня безнаказанно»<sup>33</sup>. В связи с этой охотой на акмеистических ведьм в очередной раз в 1930 году отрекается от своего учителя Николай Тихонов: «...у Гумилева можно поучиться искусству образа, экономии стиха, ритмике, но применять его тематическую установку не приходится, настолько его тематика далека от нас и чужда нам»<sup>34</sup>.

Эстетическое двоемыслие касалось не только профессиональных литераторов, – сошлемся на рассказ, относящийся к 1930-м годам, о машинистке высокопоставленного чиновника, который запирал ее в своем кабинете, где она под видом секретных документов перепечатывала для него Гумилева, Волошина, Ахматову<sup>35</sup>. Подобные эпизоды встречаются во многих мемуарных нарративах, зачастую очевидным образом фольклоризованных. Хронологически последним является рассказ Виталия Коротича об апреле 1986 года, когда он напечатал в «ленинском» номере журнала «Огонек» статью о Гумилеве и подборку его стихов:

Бог не выдал, цензура не съела. Но когда меня вдруг пригласил к себе в кабинет всевластный Егор Лигачев, вторая фигура в ЦК партии, ортодокс из ортодоксов, я решил, что мой оптимизм может оказаться чрезмерным. Я вошел в кабинет на цыпочках, напряженно слушал, а Егор Кузьмич расспрашивал, как пришла в голову идея издать расстрелянного поэта, и почему это удалось. Поговорив, он подошел к двери кабинета и раздвинул над ней едва заметную полку: «Я уже много лет ксерокопировал стихи Гумилева, где только мог доставал их и сам переплел эти тома для себя». В сафьяновом переплете с золотым тиснением странный «самиздатский» Николай Гумилев в двух томах лежал на ладони второго секретаря ЦК. Вот уж чего я не ждал! «Почему вы не велели опубликовать его легально массовым тиражом?» – наивно спросил я. «Сложно это...» – загадочно сказал Лигачев и начал прощаться<sup>36</sup>.

Но это уже последний скандал в посмертной судьбе Николая Гумилева.

## Примечания

- 1 Богомолов Н.А. Комментарии // Гумилев Н. Сочинения в трех томах. Т.1. М., 1991. С. 566. Ср.: Парнис А., Тименчик Р. Программы «Бродячей собаки» // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1983. Л., 1985. С. 215. Об Александре Александровиче Конге (1891–1916) см. статью А.Л. Соболева: Русские писатели 1800–1917. Т.3. М., 1994. С. 46–47.
- По характеристике Бенедикта Лившица, «молодой, талантливый поэт, находившийся под комбинированным влиянием французов и Хлебникова» (*Лившиц Б. С. Полутораглазый стрелец. Л., 1989. С. 461*). Две строки Конге задержались в памяти гумилевского окружения: «Как будто сердце укололось о крылья пролетевших лет, – вспомнились мне две строчки из стихов Конге, которые похвалил в “Цехе” Гумилев» (*Зенкевич М. Сказочная зра. М., 1994. С. 440*), а Владимир Нарбут взял их лейтмотивом в своем рассказе (*Нарбут В. Последняя встреча // Красный офицер. Киев, 1919. №4. С. 16*).
- 2 Шагинян М. Дневники 1917–1931. Л., 1932. С.30.
- 3 Чернавина Т. Дневники Мариэтты Шагинян. 1917–1931 // Современные записки. 1934. № 55. С. 424–425. Чернавина Татьяна Васильевна (1890 – ?) – искусствовед, арестована в 1931 году по обвинению в «содействии экономической контрреволюции», освобождена без предъявления обвинительного заключения, уволена с работы. В 1932 вместе с мужем перешла финскую границу. См.: *Чернавина Т. Побег из ГУЛАГа. М., 1996*.
- 4 Современник. 1912. №4.
- 5 Садовской Б.Ф. И.Тютчев // Нива. 1912. №50. С. 999.
- 6 Здесь Б.Садовской ответил на колкость Гумилева, который в рецензии на сборник Б.Садовского «Позднее утро» писал, положив начало их многолетней перебранке: «В роли конквистадоров, завоевателей, наполняющих сокровищницу поэзии золотыми слитками и алмазными диадемами, Борис Садовской, конечно, не годится, но из него вышел недурной колонист в уже покоренных и расчищенных областях» (*Гумилев Н. Сочинения в трех томах. Т. 3. М., 1991. С. 44*)
- 7 Мимоза [Б.А.Садовский]. Аполлон-сапожник // Русская молва. 1912. 17 декабря.
- 8 Встречи с прошлым. Вып.6. М., 1988. С. 128.
- 9 См. наши комментарии: *Гумилев Н. Сочинения в трех томах. Т.3. С. 338*.
- 10 РО ИРЛИ. Коллекция П.Н.Лукицкого. Альбом III–9. №46.
- 11 Садовской Б. Озимь. П., 1915. С. 38.
- 12 Ауслендер С. Литературные заметки. Книга злости // День. 1915. 22 марта.
- 13 ОР РГБ, Ф.386. Карт.90. №–10, л.1. А Борису Садовскому А.А.Кондратьев писал 24 марта 1915 г.: «Кажется, Ауслендеру хочется потесней сойтись с четой Гумилевых» (РГАЛИ. Ф.464. Оп.2. Ед.хр.114, л.59). Ср. отзыв Д.А.Крючкова: «Я не согласен с С. Ауслендером в том, что ценность творчества Гумилева оправдывается его воинской доблестью и что стихи его не подлежат критике, но выпады Садовского граничат здесь с надоевшим дешевым газетным остроумием и совершенно недостойны по тону автора “Озими”» (Вершины. 1915. № 21–22).
- 14 De visu. 1994. №1/2. С.37.
- 15 РГАЛИ. Ф.464. Оп.2. №99, л.1.

16 Шкапская М. Автобиография (1952) // РГАЛИ. Ф. 2182. Оп. 1. Ед.хр. 151, л.35.См. также вступительную статью М.Л.Гаспарова к публикации стихов М.Шкапской (Октябрь. 1992. № 3. С. 168).

17 Арион. 1999. №2. С. 44.

18 Лукницкий П. Н. Асимиана. Встречи с Анной Ахматовой. Т. I. 1924–1925 гг. Париж, 1991. С. 154. Каминская Эльга Моисеевна (1894–1975) – актриса-чтица. В те же годы «Заблудившийся трамвай» читал в Киеве с эстрады чтец Георгий Владимирович Артолевский (1898–1943).

19 Офросимов Ю. «Званный вечер с торгпредами» (Вечер новой поэзии)// Руль. Берлин. 1925. 29 августа.

20 См.: Тименчик Р. К символике трамвая в русской поэзии // Труды по знаковым системам. XXI/Уч. зап. Тарт. ун-та, вып. 754. Тарту, 1987. С. 143.

21 Лукницкий П. Н. Асимиана. Встречи с Анной Ахматовой. Т. I. С. 276.

22 [] Последние новости. Петроград. 1922. 15 октября. Другой вариант – в сборнике московского Цеха поэтов «Стык» (1925); разночтения:

На немцев в *каиновой* войне ...  
Салонный быт едва терпел...  
Спокойно смерть к себе позвал...  
О, как же мог твой смелый пламенник...  
Ты не узнал *всей* жизни знамени...  
Ужель поэтом не был ты...

Перепечатано в кн.: Образ Гумилева в советской и эмигрантской поэзии / Сост., предисл., коммент. В.Крейда. М., 2004. С. 90–91. Указание на этот текст, как, впрочем, и все другие библиографические позиции, содержащие имя Гумилева, отсутствует в библиографии С.М. Городецкого в кн.: Русские советские писатели. Поэты: Биобиблиогр. указ. М.: Книга, Т. 6: Гитович – Н. Дементьев / Ред.: Н. Г. Захаренко, В. В. Серебрякова; Отв. за том Н. Г. Захаренко. 1983. С. 181. Это нас вводит в другую часть нашей темы, хронологически покрывающую 1968–1986 годы.

23 Федин К. Русские писатели все теснее зажимались в железный обруч...» / Предисл., примеч. и публ. В.Перхина // Литературная Россия. 1992. 21 февраля.

24 Купченко В. «Мы избрали иную дорогу». Письма Марии Шкапской М.А. Волошину // Русская мысль. Париж, 1996. 7–13 ноября. По рассказам, идущим из семьи Шенгели, это его стихотворение о Гумилеве стало причиной вербовки его в осведомители (Шоповалов М. В «четырнадцатизвездном созвездии» (Поэт Георгий Шенгели) // Лепта. 1996. №20. С. 167, 172); стихотворение это пока не разыскано.

25 Раздраженный лицемерием своих коллег по цеху, об этом говорил Александр Гитович: «Беда некоторых поэтов и критиков состоит в том, что, оставаясь наедине, они предпочитают Гумилева и Цветаеву, а выходя на трибуну, клянутся Маяковским!» Разговор о поэзии: Дискуссия в Союзе писателей // Литературная газета. 1948. 31 марта).

26 Гнедин Е. Между двумя мировыми войнами // Известия. 1931. 3 августа. Стихи Гумилева пригодились автору этой статьи в тюремном карцере в 1939 году: «Я снова стоял раздетый на каменной скамейке и читал наизусть стихи. Читал Пушкина, много стихов Блока, большую поэму Гумилева “Открытие Америки” и его же “Шестое чувство”» (Гнедин Е. Записки очевидца. Воспоминания. Дневники. Письма. М., 1990, С. 639–640).

- 27 Незнамов П. Система девок // Печать и революция. 1930. №4. С. 77.
- 28 Друзин В. О многих поэтах. В порядке дискуссии // Ленинградская правда. 1927. 26 июня.
- 29 Друзин В. Кризис поэзии // Жизнь искусства. 1929. №17. С. 6. Ср. и позднее: «В наши дни имеется не малое количество поэтов, умеющих состряпать сколько угодно пейзажиков по Гумилеву или изощреннейших самодовлеющих деталей "не хуже Пастернака"» (Друзин В. Так мы живем // Красная газета. 1931. 17 января.
- 30 Уткин И. Снимите очки! О редакторах «со вкусом», о попутническом середнячестве, о комсомольских запевалах и борьбе за литературные кадры // Комсомольская правда. 1929. 14 сентября.
- 31 Барриль Л. В плену эстетизма. О ленинградском литературном молодняке // Комсомольская правда. 1929. 17 ноября.
- 32 Штейнман З. Саблями по воде // Смена. 1929. 15 декабря.
- 33 Уткин И. Признаю свои ошибки // Комсомольская правда. 1929. 21 декабря.
- 34 Литературная учеба. 1930. №5. С. 105.
- 35 Дражевська Л., Соловей О. Харків у роки німецької окупації 1941–1943: Спогади. Нью-Йорк, 1985. С. 20 (сообщено Оксаной Пашко).
- 36 Коротич В. Двадцать лет спустя. М., 2008. С. 27.

Корнелия Ичин

*Белград*

## Искусство вторгается в жизнь со скандалом: *неопримитивизм Ларионова*

В «Предисловии к каталогу выставки лубка» Ларионов писал: «Пришел долгожданный хам и удивился, так как попал в эпоху, когда стилем было находить самого себя. И занес он ногу в будущее, но сделал шаг назад. Как раскаленный уголь прыгал язык его, стараясь выплеснуться из пересохшего горла» (Ларионов, 2001: 81).

Написал это Ларионов в пик русского кубофутуризма в 1913 году. В марте того же года открылась в Москве нашумевшая выставка «Мишень», на которой Гончарова и Ларионов выставили свои примитивистские полотна. Посетители выставки впервые могли увидеть работы Пирсмани; к тому же, на «Мишени» впервые выставлялись вывески, сделанные в артели московских вывесочников, а также детские рисунки из собрания Шевченко и Виноградова.

Параллельно с выставками Ларионов вместе с Гончаровой в том же 1913 году проводил по объявлению раскраску лица, устраивал прогулки с раскрашенным лицом по Кузнецкому мосту в сентябрьской Москве, по своему остранил реальность «автопортрета» и «портрета». Об этом сообщали газеты, так как эти прогулки были рассчитаны на то, чтобы разозлить обывателя и обратить внимание на предпринятые художественные действия. Нередко дело заканчивалось скандалом – дракой, вызовом на дуэль и т.п. Так, например, в декабре 1913 года в «Розовом фонаре» произошел инцидент между публикой, Маяковским, Ларионовым и Гончаровой; хотя повестка обещала, что Гончарова и Ларионов «будут в кабаре расцвечивать желающим из публики их лица и убирать их волосы цветами», до исполнения не дошло, ибо, как сообщала газета «Русские ведомости», «много раньше “Розовый фонарь” стремительно покатился по пути бурного скандала, богатого оскорблениями и на словах, и действием.



Причем оскорбления все время носили характер взаимности» (Ковалев, 2005: 256–257).

Однако сама раскраска лица была мотивирована созданием живого, динамичного, меняющегося портрета. Одновременно придуманная Ларионовым и Ильей Зданевичем раскраска на лице футуристов играла роль живой «вывески», оповещающей о новом лучистском искусстве. Они пытались сменить неподвижные, раз навсегда заданные африканские ритуальные маски на живые, движущиеся маски-автопортреты<sup>1</sup>.

Журнал «Аргус» в 1913 году опубликовал манифест «Почему мы раскрашиваемся» Ларионова и Зданевича. Раскраска связывалась с динамизмом («старт дан и дорожка ждет бегунов»), со вторжением искусства в жизнь<sup>2</sup>; она должна соответствовать переживаниям, рассказать «о затерянных мыслях», «глашатайствовать о неведомом», перестраивать жизнь и нести «на верховья бытия умноженную душу человека» (Зданевич, Ларионов, 1913: 114, 118). На самом деле, живописная раскраска трактуется умозрительной конструкцией, симультанным зрением видимого и переживаемого. Формулировка «Мы связываем созерцание с действием и кидаемся в толпу» (Зданевич, Ларионов, 1913: 116) указывает на радикальное изменение позиции публики и художника. «Проект» вторжения искусства в жизнь (с провоцирующими действиями) был одним из существенных для Ларионова.

Уже в январе 1913 года Ларионов для «Московской газеты» рассказывал о предстоящей выставке, указав на ее трехчастную структуру: лучистую живопись, живопись современных примитивистов и живопись по принципам «Ослиного хвоста» (Крусанов, 1996: 83). Накануне открытия выставки 23 марта 1913 года в Политехническом музее состоялся знаменитый диспут на тему «Восток, Национальность и Запад», в котором приняли участие Шевченко, Зданевич и Ларионов; разразившийся скандал с дракой живописно передан очевидцем в «Московском листке» и воспроизведен в книге А. Крусанова (Крусанов, 1996: 85–87).

На самой выставке Ларионов показал цикл «Времена года» и цикл Венер – солдатскую, бульварную, кацапскую, турецкую, испанскую, негритянскую. Выставил также картину «Венера и Михаил». Выступая против реалистического канона в живописи, заданного греко-римским искусством, Ларионов обращает внимание своими холстами на иные типы красоты. Если сначала шокировал публику картинами, возникавшими под влиянием вывесок вроде «Провинциального франта» (1907), «Провинциальной франтихи» (1907), «Парикмахера» (1907), «Солдатского парикмахера» (1910), «Хлеба» (1910), «Кельнерши» (1911), или же картинами,

использовавшими солдатский фольклор («Солдат на коне» – 1910–1911, «Отдыхающий солдат» – 1911, «Курящий солдат» – 1910–1911, «Залп» – 1910–1912), то на выставке «Мишень» Ларионов предлагал работы, воссоздававшие детский почерк, чем, по-видимому, пытался утвердить детский рисунок как самоценную художественную форму.

В данном ключе создавались его «Времена года» и «Венеры». Эти холсты Ларионова были новой «пощечиной» общественному вкусу. По справедливому замечанию Е. Ковтуна, цикл «Венер» был «полемиически заострен против эстетского пассаизма “аполлоновского” и “мирискуснического” толка», чему способствовали также «“шокирующие” названия, как “бульварная” или “кацапская” Венера» (Ковтун, 1998: 98). Картины Ларионова претендовали на сближение с примитивным искусством архаических культур, на расширение понимания прекрасного<sup>3</sup>.

В этом Ларионов вторил Волдемару Матвею, заговорившему первым в тексте «Принципы нового искусства» (1912) о двух противоположных путях западного и восточного искусств (логичного, рационального и иррационального, интуитивного). В «Принципах нового искусства» Марков сформулировал концепцию неконструктивного искусства, не поддающегося рационально-конструктивному пониманию. Он исходил из того, что «древние народы и Восток не знали нашей научной рассудочности», ибо «это были дети, у которых чувство и воображение доминировали над логикой», они «интуитивно проникали в мир красоты», их «нельзя было подкупить ни реализмом, ни научными исследованиями природы» (Марков, 2002: 27).

Исследования Маркова о каменных и деревянных скульптурах в Гватемале, в Австралии, в Африке и на острове Пасхи получают отклик в картинах неопримитивистов. Каменная глыба превращалась в человека или зверя благодаря нескольким искусным приемам, сохраняя свои собственные формы; точно так же на острове Пасхи деревянная скульптура, изогнутая в дугу (созданная из дерева лодок, которое по своей форме дугообразно), сохраняла свою первичную форму, поскольку никто ей не навязывал новые формы. Оттуда и монументальность, которая заключается в том, чтобы был спасен материал, не уничтожена его масса. Негр любит свободные и самостоятельные массы; связывая их, причем произвольно, не следуя соотношениям в реальном организме, он получает символ человека. Он не гонится за реальностью, его язык – игра масс; массы, которыми он оперирует, это – тяжести. В скульптурах наблюдается большая зависимость от материала.

Примитивные культуры прибегают при изображении человека или зверя к самым простым формам. Их идолы в форме столба, колонны, пал-

ки, их головы приближаются к шару, все части тела упрощены. Это пытаются возродить русские примитивисты и первым числом Ларионов, что особенно заметно в книжных литографиях к сборникам Крученых и Хлебникова, вроде «Старинной любви», «Помады», «Полуживого».

Рассуждая об искусстве Востока, Матвей приходит к выводу, что «вся красота» в «диссонансе, в игре тяжелого с легким, в этом ритме линий, складывающихся в лирический гимн Божеству», то есть, что «если форма, линия, краска, рельеф, освещение освобождаются от науки, анатомии, перспективы и природы, то открывается целый бесконечный мир новых линий, новых красок, новых форм, словом, мир новых красивых возможностей» (Марков, 2002: 27). Он приходит к выводу, что «случайность открывает целые миры и рождает чудеса», однако красоту случайного не постичь конструктивным мышлением; она обязана своим существованием только непосредственному восприятию «чуткого глаза» (Марков, 2002: 27). Оттуда его восхищение дикими, по-детски наивными: «Так хорошо быть диким, первобытным, чувствовать себя наивным ребенком, одинаково радующимся и самоцветному жемчугу и блестящим камешкам, чуждым и равнодушным к установившимся ценностям их» (Марков, 2002: 28).

Определение свободного творчества как «матери искусства», как возвышающего нас над «миром сим», ибо «стремление к иным мирам заложено в природу человека», привело Матвея к мысли, что «с самых незапамятных времен свободное творчество есть искусство для себя», и «зритель, публика для него явление совершенно случайное» (Марков, 2002: 31). Поэтому, если «художник уподобляется в своем отношении к искусству дикарю, то он, подобно ему, будет думать только о себе самом» (Марков, 2002: 31). Таким образом, художник должен порвать с требованиями публики и критики, чтобы прислушаться к собственным ритмам, впечатлениям, чувствам, угадывающим тайну наблюдаемого предмета, которая зачастую «изображает предмет прямо противоположным тому, каким он его видит»; художник должен «реагировать на ритм предмета и находить формы, выявляющие этот ритм», чтобы образ, слово, мелодия не затерялись и безвозвратно канули в Лету (Марков, 2002: 31). Марков, возможно, первым среди художников перенес логическое ударение с соотношения художник – зритель на художник – творчество, обосновав его необходимостью выявления эзотерического смысла искусства художником.

Проводимые Матвеем исследования африканского искусства и искусства острова Пасхи, наблюдения о форме, размышления о символе-знаке (на примере китайской письменности и, в частности, разницы между начертанием и звучанием иероглифа) – все это предшествовало форма-

листским теориям<sup>4</sup> и сопутствовало творческому эксперименту ранних авангардистов.

По этому пути шли Ларионов и его соратники; они приветствуют Восток, национальность, свободу от реальных форм; они «против Запада, опошляющего наши и восточные формы и все нивелирующего» (*Лучисты и будущники. Манифест*, 1989: 9). Поэтому вряд ли можно согласиться с А. Иньшаковым, утверждающим, что «в примитивном искусстве Ларионов пытался выделить то основное, имманентно свойственное искусству содержание, которое не изменяется в нем при перемене эпохи, страны, художественного стиля» (Иньшаков, 2001: 16–17).

О прислушивании к собственным ритмам, к вечно меняющимся формам жизни лучисты и будущники должны нас заверить положениями: «Мы выдвигаем вперед свои произведения и свои принципы, которые непрерывно меняем и проводим в жизнь»; отсюда и отрицание критики и публики: «Мы не требуем общественного внимания, но просим и от нас его не требовать» (*Лучисты и будущники. Манифест*, 1989: 9, 10). Свою задачу Ларионов видит в том, чтобы «делать так, как делает сама жизнь», которая «ежесекундно рождает новых людей, создает новый образ жизни, и из этого без конца рождаются новые возможности» (Паркин, 1913: 53).

Принципы случайности, свободного творчества, фактуры, выдвинутые Матвеем, нашли отклик также в ларионовской теории «лучизма», провозглашенной на выставке «Мишень» живописью, освобожденной от бремени индивидуальности и «реальных форм». Отнюдь не случайно Анненков назвал лучизм «первым твердым шагом» (после Чурлениса в 1907 году) на пути беспредметности, который привлек многих художников (Анненков, 1995: 130). Теория и практика лучизма существенно расширила представления о визуальных возможностях искусства: картина воспринимается «скользящей», передающей «ощущение вневременного и пространственного, что можно назвать четвертым измерением», ее «длина, ширина и толщина слоя краски» определяют «творчество новых форм» (*Лучисты и будущники. Манифест*, 1989: 9, 10)<sup>5</sup>. В лучизме, оказывается, «не предмет», а «сами потоки, пучки лучей суть фундаментальные основы зримого мира» (Злыднева, 2008: 92); иными словами, лучизм – это остранение зречести и заодно видимого мира.

Теория лучизма оказала влияние на русских футуристов как в манифестах, так и в поэтическом эксперименте. Уже С. Худаков в тексте «Литература, художественная критика, диспуты и доклады» 1913 года обратил внимание на заимствования футуристов у лучизма определенных терминов и формулировок. Автор текста сетует на то, что Крученых «вно-

сит лишнюю путаницу в свою декларацию слова», в которой «слишком очевидны заимствования из лучизма Ларионова (фразы “является скользкой”, “слово как таковое”)); к тому же он упрекает Крученых в непонимании четвертого измерения, ибо это «не время, не движение, и вообще ничто этого порядка», а «совершенно особая вещь, которая может ощущаться, но не открыта пока – не говоря уж об измерениях другого порядка» (Худаков, 1913: 137–138).

Ларионов в своем манифесте утверждал, что «апеллировать нужно только к художественному произведению и рассматривать его можно только исходя из законов, по которым оно создано»; предметы, которые мы видим в жизни, согласно Ларионову, не играют никакой роли, но зато сущность живописи должна быть показана – «комбинация цвета, его насыщенность, отношение цветовых масс, углубленность, фактура», и «на всем этом тот, кто интересуется живописью, может сосредоточиться всецело» (*Лучисты и будущники. Манифест*, 1989: 9, 10).

С другой стороны, эпатажные примитивистские полотна Ларионова подчеркивали установленные Марковым принципы свободного творчества. Игровой аспект картин Ларионова, разработанная им примитивистская «маска», «кричащий цвет» веселых изображений носили по сути провокационный характер<sup>6</sup>. Выступая на «Мишени» с «Венерами», Ларионов предлагает иной тип красоты – примитив, соответствующий предлагаемым названиям. Его Венеры, перекликаясь с диптихом «Ортачальская красавица» Пиросмани, одновременно пародируют ряд реалистических картин, начиная с Венер Тициана («Венера и музыкант», «Венера с Амуром и собачкой», «Урбинская Венера») вплоть до варьирующих их «Махи Обнаженной» Гойи или «Большой Одалиски» Энгра.

Иная была задача во «Временах года»; в каждом времени показан присущий ему цвет (синий, желтый, коричневый, зеленый), причем «цвета комбинируются по диагонали в порядке гармонирующем, вертикально же и горизонтально в порядке диссонирующем» (Паркин, 1913: 69). После выставленных на «Ослином хвосте» больших холстов Евангелистов Гончаровой в синем, красном, сером и зеленом, возможно, Ларионов, несколько месяцев спустя, на «Мишени» захотел предложить собственный тетраптих – «Времена года» в синем, желтом, коричневом и зеленом тонах. Каждая картина подразделяется на четыре части, причем каждая из них предназначена отдельным мотивам: стихам, дереву, Венере, урожаю. Каждый холст – своеобразное стихотворение в зримых образах, дополненное простыми строками, звучащими в том же ключе, что и живопись. Выписанные Ларионовым строки представляют подражание

детскому почерку, комбинацию прописных и печатных самостоятельных букв, объединенных в одно целое; это – звучание и написание без подразделения на слова, заставляющее всмотреться и вчитаться в буквы, приобретая их заново, как первичное и первобытное: «Весна ясная Прекрасная С яркими цветами С белыми облаками»; «Лето знойное С грозowymi тучами Опаленной землей С синим небом С зрелым хлебом»; «Осень счастливая Блестящая как золото С зрелым виноградом С хмельным вином»; «Зима холодная снеговая ветреная Вьюгой окутана закована льдом».

Аналогичное обнаруживалось и в стихах поэтов-футуристов, входивших в круг Ларионова, которые, вместе с художниками, по сути, были первыми, обратившими внимание на непосредственность детского творчества, на их нереалистическое восприятие мира, на наивную живучесть изображения.

Примитивный рисунок Ларионова присутствует во многих футуристических изданиях. Его рисунки соприкасаются с древней традицией. Рисунки к сборникам «Помада» и «Полуживой» (обнаженная женская фигура; черт) Крученых совпадают с дугообразной скульптурой африканских примитивистов. Они провоцируют глаз, возвращают ему радость восприятия первозданного мира. Иллюстрации, как правило, не «привязаны» к тексту, они живут самостоятельной жизнью и по-своему развивают поэтические образы. Художник становится соавтором поэта. Создан синтез двух начал. Из такой книги нельзя вынуть рисунки, не разрушив целого. Ларионовский рисунок, за которым в оформлении книг последовали Гончарова, Розанова, Малевич, Филонов, оказал глубокое воздействие на искусство русской книги.

Весь творческий эксперимент Ларионова был направлен против устоявшейся эстетики реалистического, против изысканности «мирискусников», против академизма в искусстве. Чтобы провести в жизнь собственные творческие замыслы, Ларионов ориентируется на скандал, привлекая внимание публики, прессы и критики. Поэтому нельзя не согласиться с утверждением Е. Бобринской, что Михаила Ларионова следует считать «самым футуристическим русским живописцем», который умело использовал «провокацию и скандал как фактор развития искусства» (Бобринская, 1999: 149).

## *Примечания*

1 Вряд ли можно согласиться с трактовкой ларионовской раскраски, которую предлагает Ковтун, ссылаясь на подобные раскраски во Франции в XVII веке (Ковтун, 1998: 92).

2 Началом вторжения искусства в жизнь они называют 1905 год, когда Ларионов раскрасил «стоявшую на фоне ковра натурщицу, продлив на нее рисунок» (Зданевич, Ларионов, 1913: 116). С другой стороны, Бобринская в качестве примера вторжения искусства в жизнь приводит кадр из фильма «Драма в кабаре футуристов № 13», который «демонстрирует соединение, взаимодействие раскраски на лице и теле актеров и окружающего пространства. Раскраска на лицах актеров и рисунки на здании выполнены в общем лучистском стиле. Рисунки на теле и стене дома не просто схожи, они слиты в одно целое» (Бобринская, 2006: 164).

3 По мнению Д. Сарабьянова, примитив воспринимался Ларионовым и его соратниками-неопримитивистами одновременно «и как качество первобытного или раннеисторического искусства, и как признак народного творчества», ибо они стремились к выражению существенных сторон народной эстетики» (Сарабьянов, 2000: 627, 622).

4 Рассуждения Маркова о фактуре оказали влияние на работы Якобсона и Шкловского. В статье «Футуризм» 1919 года Якобсон пишет об эмансипации живописи, благодаря которой в поле сознания художника вводятся «объемные соотношения, конструктивная асимметрия, цветовой диссонанс, фактура», в результате чего мы имеем «обнажение приема», подразумевающего, что «осознанная фактура уже не ищет себе никакого оправдания, становится автономной, требует себе новых матов оформления, нового материала. На картину наклеиваются куски бумаги, сыплется песок. Наконец, идут в ход картон, дерево, жесть и т.п.» (Якобсон, 1987: 414–415); к тому же Якобсон проводит параллель в приемах, используемых живописью и литературой: «Кубизм и футуризм широко пользуются приемом затрудненного восприятия, которому в поэзии соответствует вскрытое современными теоретиками ступенчатое построение» (Якобсон, 1987: 416). В 1981 году Якобсон вернется к вопросу фактуры в поэзии в заметке «Фактура одного четверостишия Пушкина». Что же касается Шкловского, отметим здесь хотя бы его статью «О фактуре и контррельефах», в которой работа художника рассматривается как стремление «создать непрерывную, каждым своим местом ощутимую вещь, – вещь фактурную»; таким образом, и слово в искусстве «фактурно», ибо мы имеем его «в звучании, оно договаривается и довыслушивается» (Шкловский, 1989: 99).

5 Для творчества, согласно лучистам, годны «все стили», ибо «все прошлое искусство является объектом для наблюдения», в силу чего естественным представляется «падение всех существующих стилей и форм» во всем предшествующем искусстве (*Лучисты и будущники. Манифест*, 1989: 9, 10).

6 Таким представлялся и «Собственный портрет» Ларионова 1910 года, подписанный небрежным детским почерком, от которого, согласно Паркину, пошли все другие «портреты поэта и свои собственные в халате с расстегнутым воротом» (Паркин, 1913: 75). А. Иньшаков считает, что в «Собственном портрете» надпись «приобретает принципиально новое значение», поскольку Ларионов, «изобразив себя отнюдь не по классическим канонам», по сути «усилил значение портрета этой подписью, напоминающей об обычае подписывать даримые портреты, или даже о подписи на фотографиях, в том числе для официальных документов» (Иньшаков, 2003: 120). Однако Ларионов скорее всего пародирует обычай подписывать даримые портреты, подчеркивая это как самим портретом, так и детским почерком; вызывая живой, шаловливо улыбающийся портрет ставится в противовес традиции русского портретного искусства XVIII – XIX вв.

## Литература

- Анненков Ю. Михаил Ларионов и Наталия Гончарова // Наталия Гончарова. Михаил Ларионов. Воспоминания современников. М.: Галарт, 1995.
- Бобринская Е. Футуризм. М.: Галарт, 1999.
- Бобринская Е. Русский авангард: границы искусства. М.: Государственный институт искусствознания, Новое литературное обозрение, 2006.
- Зданевич И., Ларионов М. Почему мы раскрашиваемся. «Аргус». 1913. № 12.
- Злыднева Н. К проблеме доизобразительного в живописи (мифологема луч-рука в изображении и слове) // Н. Злыднева. Изображение и слово в риторике русской культуры XX века. М.: Индрик, 2008.
- Иньшаков А. Ларионов и Малевич: лучизм и супрематизм // Н. Гончарова. М. Ларионов. Исследования и публикации. М.: Наука, 2001.
- Иньшаков А. Стратегия экспрессионизма и портрет художника авангарда. Об искусстве «находить самого себя» // Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма. М.: Наука, 2003.
- Ковалев А. Михаил Ларионов в России. 1881–1915 гг. М.: Художественная галерея Элизиум, 2005.
- Ковтун Е. Русская футуристическая книга. М.: Книга, 1989.
- Ковтун Е. Михаил Ларионов. 1881–1964. СПб.: Аврора, 1998.
- Крусанов А. Русский авангард: 1907–1932. (Исторический обзор). В трех томах. Т. 1. Боевое десятилетие. СПб.: Новое литературное обозрение, 1996.
- Ларионов М. Предисловие к каталогу выставки лубка. Москва. 1913 // Овсянникова Е.Б. Ларионов и Гончарова. Материалы архива Н.Д. Виноградова // Н. Гончарова. М. Ларионов. Исследования и публикации. М.: Наука, 2001.
- Марков В. Статьи. Каталог произведений. Письма. Хроника деятельности «Союза молодежи». Рига: Государственный художественный музей, Neptuns, 2002.
- Паркин В. Ослиный хвост и Мишень // Ослиный хвост и Мишень. М., 1913.
- Сарабьянов Д. Неопримитивизм в русской живописи и поэзии 1910-х годов // Мир Велимира Хлебникова. Статьи. Исследования 1911–1998. М.: Языки русской культуры, 2000.
- Худаков С. Литература, художественная критика, диспуты и доклады // Ослиный хвост и Мишень. М., 1913.
- Шкловский В. О фактуре и контррельефах // Шкловский. Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933). М.: Советский писатель, 1990.
- Якобсон Р. Футуризм // Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987.
- Якобсон Р. Лучисты и будущники. Манифест // Н. Гончарова, М. Ларионов, А. Шевченко. Об искусстве. Л.: Фонд «Ленинградская галерея», 1989.



## VI

### Скандал как творческая стратегия

Мишель Никё

Канн

## Скандал как горение (Есенин-скандалист)

Начиная с 1920 года за Есениным тянется крепкая репутация «скандалиста»:

«Прокатилась дурная слава,  
Что похабник я и скандалист»  
(«Мне осталась одна забава...», 1923)

Слово «скандалист» до Есенина редко употреблялось: «Словарь современного языка» в 17 томах приводит два примера – из Мамина-Сибиряка (в очерке «Сестры») и из рассказа Л. Андреева «Баргамот и Гараська» (1902). Впервые оно вошло в «Толковый словарь русского языка» Волина и Ушакова в 1940 году. В 1928 году В. Каверин обозначил им героя романа «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове» (прототипом которого (Некрылова) является Шкловский). Таким образом, можно считать, что первенство в распространении слова принадлежит С. Есенину его сборником «Стихи скандалиста», вышедшим в Берлине в 1923 году.

Сборник «Стихи скандалиста» (59 страниц) состоит из 25 стихотворений. Во «Вступлении» Есенин пишет: «Стихи в этой книге не новые. Я выбрал самое характерное и что считаю лучшим. Последние 4 стихотворения “Москва кабацкая” появляются впервые». Кроме этих последних стихотворений (из которых два будут отброшены цензурой в Москве в 1924 году) да «Исповеди хулигана» и «Хулигана», сборник составлен из самых лирических и чистых стихотворений Есенина, начиная с 1914 года («Край любимый!..») и кончая монологом Хлопуши из «Пугачева» («Сумасшедшая, бешеная кровавая муть!..»), который Есенин любил декламировать (запись его сохранилась). Почти полное отсутствие «скандальных» стихов в «Стихах скандалиста» показывает, что Есе-

нин воспринимает этот термин как кличку, данную ему кем-то. Но беря ответственность за эту репутацию, он показывает своим выбором стихотворений, что его поэзия этим не ограничивается, что «скандалист» имеет нежную, растерзанную душу. Как писал Достоевский в «Власе» («Дневник писателя» за 1873 год), «безобразник этот прежде всего сам страдалец». Читатель, ничего не знающий о Есенине, но привлеченный названием сборника, будет разочарован. И во вступлении Есенин оправдывает не свою тематику, а свою поэтику, негласно ссылаясь на Пушкина («Домик в Коломне»):

«Я чувствую себя хозяином в русской поэзии и потому втаскиваю в поэтическую речь слова всех оттенков, нечистых слов нет. Есть только нечистые представления. Не на мне лежит конфуз от смелого произнесенного мной слова, а на читателе или на слушателе. Слова – это граждане. Я их полководец. Я веду их. Мне очень нравятся слова козявые. Я ставлю их в строй как новобранцев. Сегодня они неуклюжи, а завтра будут в речевом строю такими же, как и вся армия».

Излишне напоминать о многочисленных скандалах Есенина в Москве и за границей, в кафе и в гостиницах: о его пьяных выходках: они фиксированы в протоколах милиции и в воспоминаниях современников, которые в перестроечные годы стали публиковаться без купюр. Мы приведем лишь одну ироническую французскую заметку, перевод которой должен впервые появиться во второй книге третьего тома издающейся в ИМЛИ монументальной «Летописи жизни и творчества С. А. Есенина»:

«Известная танцовщица [Айседора Дункан] питала к поэтическому гению своего молодого мужа безоговорочное восхищение и материнскую заботу. Она продемонстрировала вундеркинда в Европе, потом в Соединенных Штатах. Во время пребывания в Париже г-н Сергей Есенин, чувствительный к сказочному миру, который создает алкоголь, выпил в один из вечеров чуть больше, может быть, чем требовал разум. И эта хмель вызвала в нем внезапный гнев. Так как он жил в одной из крупных парижских гостиниц, он не смог удержаться от битья стаканов и зеркал, стал бранить персонал, а потом наносить сильные удары по всему тому, что попадало ему под руку. Нам сказали, что г-жа Дункан и была недалеко от его руки.

Эта сцена, в которую вмешалась полиция, ей не понравилась. Некоторое время спустя она развелась со своим поэтом. Но г-ну Есени-

ну это не было уроком, и у него нет более сладкого удовольствия, как выпить разнообразные смеси. Таким образом, недавно вечером, при входе в русский ресторан на Монмартре, он стал оскорблять двух бывших гвардейских полковников, которые работали официантами: Есенин издевался над их банкротством, спросил у них, где их эполеты, словом, грубо глумился над их несчастьем. Оба бывших офицера сохранили спокойствие, но рассказали инцидент двум русским посетителям, с которыми они были знакомы. Те подошли к поэту, взяли да и поколотили его, и выбросили его на улицу без пиджака и ботинок.

Сидя в канавке, глаза, устремленные в звезды, мечтал ли Сергей Есенин о продолжении своей *Исповеди хулигана?*» («Злоключение поэта», газета «Фигаро» от 20 апреля 1923 года).

Свидетельств о публичных скандалах Есенина – множество. Но важнее, для понимания поэзии Есенина, задать себе вопрос – имели ли они связь с его творчеством или оставались бытовым явлением.

В выступлении на вечере, посвященном Есенину, в марте 1927 года Тынянов различил «хулиганство» Есенина от бытового дебоша: «Хулиганство Есенина было литературного порядка сначала, алкоголь и т. д. – факты биографии последних лет»<sup>1</sup>.

Действительно, в начале 20-х годов обилие соревнующихся между собой поэтических групп и группировок требовало от молодого поэта, жаждущего славы, постоянных усилий, чтобы о нем говорили и писали. Как и футуристы, Есенин должен был привлекать внимание: «Пошуметь надо, а то уже стали забывать меня»<sup>2</sup>.

Но эпатаж и «буйство» Есенина имеют и экзистенциальный смысл:

«И похабничал я и скандалил // Для того, чтобы ярче гореть» («Мне осталась одна забава...»). Есенин разочаровался в революции: в ней бунтующей и тоскующей по «тишине» и по абсолюту душе поэта – «тесно»:

«Мне очень грустно сейчас, что история переживает тяжелую эпоху умерщвления личности как живого, ведь идет совершенно не тот социализм, о котором я думал, а определенный и нарочитый, как какой-нибудь остров Елены, без славы и без мечтаний. Тесно в нем живому, тесно строящему мост в мир невидимый, ибо рубят и взрывают эти мосты из-под ног грядущих поколений» (письмо к Е. И. Лившиц от августа 1920 года; письмо перекликается с поэмой «Сорокоуст»).

Пьянство и скандалы – средства самовыражения души поэта. Как отметил А. К. Воронский по поводу цикла «Москва кабацкая», «потреб-

ность чудес, преobraжений, несбывшихся надежд подменяется пьяным угаром, а склонность к протесту, к борьбе вырождается в пьяные скандалы» («Красная новь», 1, 1924). В своем заключительном слове на «процессе четырех поэтов» в 1923 году Есенин подтвердил, «что он хулиганил, дебоширил и в Москве, и в Нью-Йорке, и в Париже, и в Берлине, но, по его мнению, “скандалил хорошо”. Он говорит, что через эти скандалы и пьянство он идет “к обретению в себе человека”, но в то же время он категорически отвергает какое-либо обвинение в антисемитизме»<sup>3</sup>.

Это напоминает гностическое погружение во зло для того, чтобы, испепелясь, родиться новым человеком. Исходя из представления о мире, «лежащем во зле», гностик чувствует себя «не от мира сего», и стремится к выходу из «жизни чрева» в «пространство солнца» (выражения из статьи Есенина «Ключи Марии»), из внешнего мира в божественный (который у Есенина ассоциируется с поэтическим словом); путь к этому второму рождению идет либо через аскетизм, либо через безграничную распущенность, в которой тело сжигается. О первом пути Есенин поведал своему другу Г. Панфилову в 1913 году. Второй путь – путь скандалов – Есенин объяснял так: «Я пью затем, чтобы, опьянев, легче найти в себе то, чего я в трезвом состоянии еще не в силе отыскать»<sup>4</sup>:

И я сам, опустясь головою,  
Заливаю глаза вином,  
Чтоб не видеть в лицо роковое,  
Чтоб подумать хоть миг об ином.

(«Снова пьют здесь...», 1922)

Как бандитизм Номаха из поэмы «Страна негодяев» (Номах – анаграмма «монаха» – деревенского прозвища Есенина и двойника поэта в «Черном человеке»), хулиганство Есенина – «осознание, а не профессия». Но после смерти поэта марксистская критика будет раздувать кампанию против «есенинщины», и Есенин надолго станет опальным поэтом.

Следующий за «Стихами скандалиста» сборник «Москва кабацкая» заставляет вспомнить Бодлера, «проклятых поэтов» вообще, и в особенности Мюссе, с произведениями которого «был прекрасно знаком» Есенин: «Черный человек» перекликается с его «Ночами». Современная исследовательница, изучая «антиповедение» Есенина в свете юродства и скомошества, устанавливает связь «Москвы кабацкой» с «Повестью о Горе-Злосчастии» или с «Историей славного вора Ваньки Каина»<sup>5</sup>.

Но постепенно скандалы становятся неуправляемыми, запойная болезнь берет вверх над «литературой». Поэт это осознает и надеется на спасение: «Передайте, что я отскандалил» («Я усталым таким еще не был...»), – на спасение через любовь («Любовь хулигана»): «В первый раз я запел про любовь / В первый раз отрекаюсь скандалить» («Заметался пожар голубой...»). Но «темная сила» (воплощенная в «Черном человеке»), подменившая «ангелов» «аггелами» и «чудесного гостя» «скверным гостем», оказалась сильнее и погубила поэта. Соответственно со своей этимологией «скандал» стал камнем преткновения, ловушкой, петлей.

### Примечания

1 Тынянов Ю. Поэтика, История литературы, Кино. М., 1977. С. 474.

2 Ардов В. Е. Из воспоминаний // Минувшее. 1994, №17. С. 189.

3 Дело четырех поэтов // Известия. 12 декабря 1923 года. Подробнее об этом процессе см. в кн.: Клычков С. А. Собрание сочинений в двух томах. Т. 2. М., 2000. С. 567–580.

4 Клычков С.А. Указ. соч. С. 573.

5 Воронова Ольга. Сергей Есенин и русская духовная культура. Рязань, 2002. С. 374.

См.: Шубникова-Гусева Н. И. Поэмы Есенина от «Пророка» до «Черного человека». Гл. 7. М., ИМЛИ РАН, 2001.

Олег Лекманов

Москва

## Об одном эпизоде биографии Сергея Есенина

– Это ему все с древнего благочестия так приваливает, – сказал Гвоздиков и схватил его за нос.

*Н.С. Лесков. «В тарантасе»*

Карло схватил Джузеппе за сизый нос.

*А.Н. Толстой. «Золотой ключик, или Приключения Буратино»*

...а то ведь он, не переставая смеяться, схватил меня за нос двумя суставами и куда-то потащил.

*Вен. Ерофеев. «Москва – Петушки»*

И когда юный голиаф машинально наклонил голову, чтобы поглядеть, что у него там такое, Виктор крепко ущемил его большой нос большим и указательным пальцем.

*А. Стругацкий, Б. Стругацкий. «Гадкие лебеди»*

Сергей Александрович Есенин с юности выказал себя мастером эпатажного, скандального жеста, причем эволюционировал будущий автор «Черного человека» от меньших дерзостей ко всё большим. Если начинал поэт со сравнительно невинного маскарada:

Он дурачился, делал вид, что *хочет кончиком галстука утереть нос*<sup>1</sup>, сочинял озорные частушки (Семеновский: 158),

то завершил свою жизненную игру Есенин серией выходок безобразных и неизменно повергавших невольных зрителей в оторопь и шок (вот, например, как изображается есенинское поведение в гостях у поэта Николая Асеева):

Его глаза стали светиться опасной, слишком яркой синевой. На щеках вспыхнул девичий румянец. Зубы стиснулись. Он томно вздохнул, потянул носом, и капризно сказал:

– Беда хочется вытереть нос, да забыл дома носовой платок.

<...> Его голубые глаза остановились на белоснежной скатерти, и

я понял, что сейчас произойдет нечто непоправимое. К сожалению, оно произошло (Катаев: 119).

Скандал с участием носа, только на этот раз не своего, а чужого, Есенин учинил зимой 1919 года в московском кафе «Домино».

Читал Рюрик Ивнев певучим тоненьким тихим голоском, – вспоминал Анатолий Мариенгоф.

– А одновременно с ним человек с лицом, как швейцарский сыр, говорил какие-то пустые фразы своей рыжей даме. Он говорил гораздо громче, чем читал стихи наш женственный друг.

Есенин крикнул:

– Эй... вы... решето в шубе... потише!

Рыжая зарделась. <...>

А решето в шубе, даже не скосив глаз в сторону Есенина, продолжало хрипло басить свою муру.

– Вот сволочь! – прошептал со злобой Есенин.

– Скажи, Сережа, швейцару, чтобы он его выставил, – посоветовал я. – В три шеи выставил.

– А я и без швейцара обойдусь, – ответил Есенин.

И подойдя к столику «недорезанных», он со словами «Милости прошу со мной!» – взял получеловека за толстый в дырочках нос и, цепко держа его в двух пальцах, неторопливо повел к выходу через весь зал. При этом говорил по-рязански:

– Пордон... пордон... пордон, товарищи.

Посетители замерли от восторга.

Швейцар шикарно распахнул дверь.

Рыжая «в котиках» истерически визжала:

– А!.. А!.. А!.. А!..

После этого веселого случая дела в кафе пошли еще лучше: от «недорезанных буржуев» просто отбоя не было. Каждый, вероятно, про себя мечтал: а вдруг и он прославится – и его Есенин за нос выведет (Мариенгоф: 130–131).

Трудно не усмотреть в этом скандальном эпизоде вариацию на тему знаменитой сцены из «Бесов» Ф.М. Достоевского:

Гаганов, человек пожилой и даже заслуженный, взял невинную привычку ко всякому слову с азартом приговаривать: «Нет, меня не проведут за нос!..» Однажды в клубе, когда он по какому-то горячему поводу проговорил этот афоризм, Николай Всеволодович, стоявший



в стороне один <...> вдруг подошел к Петру Павловичу, неожиданно, но крепко ухватил его за нос двумя пальцами и успел протянуть за собою по залу два-три шага <...> Шум поднялся ужаснейший; его окружили. Николай Всеволодович повертывался и посматривал кругом, не отвечая никому и с любопытством приглядываясь к восклицавшим лицам (Достоевский, 1974: 38–39).

Здесь вслед за Г.А. Бялым (см.: Достоевский, 1975: 289) нужно отметить, что и Николай Всеволодович Ставрогин, в свою очередь, реализовал литературную цитату – из XIV главы («Затмение») «Отрочества» Л.Н. Толстого:

Бывают минуты, когда будущее представляется человеку в столь мрачном свете, что он боится останавливать на нем свои умственные взоры, прекращает в себе совершенно деятельность ума и старается убедить себя, что будущего не будет и прошедшего не было. В такие минуты <...> мысль не обсуживает вперед каждого определения воли, а единственными пружинами жизни остаются плотские инстинкты <...> под влиянием этого... отсутствия мысли и инстинктивного любопытства человек находит какое-то наслаждение остановиться на самом краю обрыва и думать: а что, если туда броситься? или приставить ко лбу заряженный пистолет и думать: а что, ежели пожать гашетку? или *смотреть на какое-нибудь очень важное лицо, к которому все общество чувствует подобострастное уважение, и думать: а что, ежели подойти к нему, взять его за нос и сказать: «А ну-ка, любезный, пойдём?»* (Толстой: 40–41).

Обратив особое внимание на то, что в этом толстовском пассаже содержится весьма тонкая и точная упреждающая интерпретация главной причины самоубийств, как Николая Всеволодовича, так и Сергея Александровича, укажем всё же и на существенную разницу в поведении Есенина и Ставрогина. В отличие от антигероя «Бесов», решившегося на свой поступок именно что под влиянием «отсутствия мысли и инстинктивного любопытства», Есенин совершил расчетливый, хотя и спонтанный жест, убив одновременно двух зайцев. Поэт нейтрализовал распоясавшегося буржуа и привлек в курируемое им кафе новых любопытствующих посетителей. При этом Ставрогин отталкивался от идиомы «провести за нос», а Есенин своеобразно «процитировал» роман «Бесы».

Немудрено, что самые чуткие собеседники и собеседницы Есенина напрашивающуюся параллель между ним и персонажем Достоевского провести не преминули:

Не забыл напомнить мне и свое давнее этическое правило: «Я себе все позволил!»

К кому ты сейчас примериваешься, Сергей Есенин? Поваяло Достоевским, хоть никогда я не слышала от тебя этого имени...<sup>2</sup> И память услужливо подсказала: «Ставрогин!»

На миг мне сделалось не на шутку страшно. Не за себя (Вольпин: 148).

Общим выводом к этой заметке может послужить пронизательный диагноз Осипа Мандельштама, сформулированный им в повести «Египетская марка»:

Скандалом называется бес, открытый русской прозой или самой русской жизнью в сороковых, что ли, годах <...> Скандал живет по заса-  
ленному просроченному паспорту, выданному литературой. Он – ис-  
чадие ее, любимое детище (Мандельштам: 483).

.

### Примечания

1 Здесь и далее курсив в цитатах везде мой. – О. Л.

2 Многочисленные примеры из воспоминаний о Есенине, свидетельствующие о его не-  
шуточном увлечении Достоевским см.: Лекманов, Свердлов (по именному указателю).

### Литература

Вольпин Н. Воспоминания // Есенин глазами женщин: Антология. СПб., 2006.

Достоевский Ф. Бесы // Достоевский Ф. Полное собрание сочинений: в 30-ти тт. Т. 10. Л., 1974.

Достоевский Ф. Полное собрание сочинений: в 30-ти тт. Т. 12. Л., 1975.

Катаев В. Алмазный мой венец // Катаев В. Трава забвения. М., 1999.

Лекманов О., Свердлов М. Сергей Есенин. Биография. СПб., 2007.

Мандельштам О. Египетская марка // Мандельштам О. Собрание сочинений: в 4-х тт. Т. 2. М., 1993.

Мариенгоф А. Роман без вранья // Мой век, мои друзья и подруги: Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова. М., 1990.

Семеновский Д. Есенин // С.А. Есенин в воспоминаниях современников: в 2-х тт. Т. 1. М., 1986.

Толстой Л. Отрочество // Толстой Л. Полное собрание сочинений. Т. 2. М., 1935.

Борис Аверин

*Санкт-Петербург*

## Скандальный успех.

*Анатолий Мариенгоф и Мишка Титичкин*

В 1930 году Г. Газданов писал: «Две последние книги Мариенгофа, “Циники” и “Бритый человек”, имели средний успех скандального порядка. <...> Книги Мариенгофа плохи не только потому, что они щеголевато-циничны; это цинизм не страшный, пензенского происхождения и местного характера. Хуже того, что они малограмотны и беспомощны. <...> Остается констатировать, насколько у людей различны вкусы: один любит описание природы, другой – человеческих чувств... Мариенгоф значительно скромнее: его по преимуществу занимает уборная. Это довольно странно, но в конце концов закономерно: каждому свое. В заслугу следует поставить то, что книги он пишет довольно короткие»<sup>1</sup>.

Тем же успехом скандального порядка пользовался и «Роман без вранья». Мариенгоф разрушил сложившийся прижизненно и закреплённый посмертно образ голубоглазого и златокудрого поэта деревенской Руси, рассказав о том, что Есенин не любил ни деревни, ни своей деревенской родни, что был он весьма и весьма начитан, что о славе своей и своим поэтическим образом (включая и золотые кудри) заботился с изрядной суетностью, что неизлечимый алкоголизм, которым он страдал в последний период жизни, не мог нести в себе ничего поэтического. Вполне естественно, что роман произвел шокирующее впечатление. На автора посыпались упреки в тенденциозности и цинизме. Д. Ханин писал: «Не лишена оправдания попытка Мариенгофа обнажить Есенина как человека. Ему не удалось воссоздать полностью образ Есенина. Самое большое, что ему удалось, – это нарисовать отдельные мелкие штрихи. А эти черточки вырисовываются довольно выпукло. Ибо Мариенгоф не рассуждает, а рассказывает факты. Но подход к фактам у Мариенгофа сугубо тенденциозный»<sup>2</sup>. Другие рецензенты не смогли удержаться в рамках

этически корректных формулировок, оскорбленные в своих чувствах, они не могли удержаться без оскорблений в адрес автора. М. Слоним жестко упрекал Мариенгофа в том, что он «увидел все то, что не делает человека великим, заметил все второстепенное, обыкновенное. И он проглядел все другое – все то, что превращает двуногое животное в Льва Толстого или Бетховена. <...> Зачем же старательно подбирать именно эту труху, все эти глупости и мелочи, и подносить их толпе <...> Ревнивым, завистливым, мстительным, жестоким и двуличным мог быть Есенин в жизни, и таким отчасти его рисует Мариенгоф – но нам дорог другой Есенин <...> Даже трагическая смерть поэта не запечатала уста литературных тряпичников»<sup>3</sup>.

Странно, что критики не заметили бесконечной любви и тепла, которыми напитана память Мариенгофа о Есенине. Годы, прожитые бок о бок с ним, Мариенгоф воспринимал как собственный золотой век, но, вероятно, без сопряжения со всем тем, что составляет «низкий» план жизни, он считал бы высокую память о друге оскорбительно ходульной, глянцевой, мертвой. Такой подход смущал не только критиков, но и издателей, сопроводивших «Роман без вранья» как бы извиняющейся редакционной заметкой, где говорилось, что склонность утрировать черты героев объясняется особенностями стиля автора, для которого характерна гиперболичность.

Отсылка к стилю была справедливой и даже пронизательной, но дело заключалось не в гиперболичности, а в тех принципах имажинизма, которым единодушно следовали и Мариенгоф, и Есенин. Скандальная репутация «Романа без вранья» была совершенно естественным следствием этих принципов.

Установка на скандал, свойственная многим проявлениям литературной жизни первых десятилетий XX века, была воспринята имажинистами непосредственно от футуристов, которые с шумом хоронили всю предшествующую культуру. Не удивительно, что имажинисты начали с заявления, что футуризм, этот «горластый парень десяти лет от роду», «скончался»: «родился 1909 – умер 1919»<sup>4</sup>. Разнообразные акции имажинистов точно так же, как акции футуристов, были рассчитаны на эпатаж. Но эпатаж был заложен и в эстетические установки нового направления, прежде всего – в трактовку метафоры, которая стала излюбленным средством имажинизма.

Любая поэзия метафорична, любая метафора реализует сравнение не по основному, а по побочному признаку. Особенность имажинистов в том, что они довели этот принцип до крайности: метафорическому соп-

ряжению они подвергли реальности, контрастно противоположные. В программной статье «Буян-остров. Имажинизм» (1920) Мариенгоф писал: «Почему у Есенина “солнце стынет, как лужа, которую напрудил мерин” или “над рощами, как корова, хвост задрала заря”? <...> Одна из целей поэта: вызвать у читателя максимум внутреннего напряжения. Как можно глубже всадить в ладони читательского восприятия занозу образа. Подобные скрещения чистого с нечистым служат способом заострения тех заноз, которыми в должной мере щетинятся произведения современной имажинистской поэзии. Помимо того, не несут ли подобные совокupления “соловья” с “лягушкой” надежды на рождение нового вида, не разнообразят ли породы поэтического образа? <...> А разве не знаем мы закона о магическом притяжении тел с отрицательными и положительными полюсами? Поставьте перед “лужей, которую напрудил мерин”, “коровьим хвостом”... знак “-” и “+” перед “солнцем”, “зарей” и “соловьем”, и вы поймете, что не из озорства, а согласно внутренней покорности творческому закону поэт слил их в образе»<sup>5</sup>.

Если символисты стремились к соединению горнего и дольного, то имажинисты стали настойчиво соединять высокое и низкое, «чистое» и «нечистое». Заставляя взаимодействовать крайности, они строили не только образ, но и характер, сюжет, портрет эпохи. Неудивительно, что создавая мемориальный портрет Есенина, Мариенгоф, не смущаясь, соединял «солнце» с «лужей, которую напрудил мерин».

Природа то и дело соединяет чистое и нечистое, но для человеческого существа такое соединение оскорбительно. Нравственное чувство нуждается в иерархии ценностей. Так описать Есенина, как это сделал Мариенгоф, значило оскорбить его почитателей. Возможно, название своему второму роману – «Циники» – Мариенгоф дал не без учета этой читательской реакции. Ибо мемуары без вранья циничны уже тем, что разрушают миф о великом человеке. Имажинистский принцип соединения высокого и низкого, разрушительный и для самой идеи иерархичности, в «Циниках» перенесен если не на осмысление истории, то, во всяком случае, на способ ее художественного воплощения.

Нет ничего неожиданного в том, что читатели и критики отнеслись к роману с возмущением. Приведем весьма показательный отзыв: «“Циники” написаны в подобии дневника, причем даны года, но записи ведутся не по числам, а по номерам. Как и в обычном дневнике, чередуются записи общего характера с личными, часто интимными, но подбор сделан особым способом, а именно, наиболее нежные, лирические переживания обрамляются как можно более страшными сведениями вроде людоед-

ства, вымирания деревень от тифа, расстрелов. Ясно, что это делается для усиления впечатления разложения и циничности героев. Впрочем, получается иное впечатление, а именно, что циником является сам автор, действующие лица тут ни при чем. Впечатление циничности именно самого автора усиливается еще тем, что роман, как дневник, ведется от первого лица»<sup>6</sup>.

Именно читательская реакция на прозу Мариенгофа определила весьма нетривиальное художественное задание его третьего романа: в «Бритом человеке» пародированы типовые интерпретации «Романа без вранья». То место, которое в нем занимал повествователь Мариенгоф, занял в «Бритом человеке» ничтожный, завистливый Титичкин. А на место Есенина поставлен сам Мариенгоф, решившийся описать себя так, как сделал бы это тот автор, которого заподозрили в нем рецензенты «Романа без вранья».

Роман «Бритый человек» насквозь автобиографичен. Чтобы убедиться в этом, достаточно сопоставить его с поздней мемуарной книгой Мариенгофа «Мой век, мои друзья и подруги». Герой романа, Лео Шпреегарт, как и юный Мариенгоф, переезжает в Пензу из Нижнего Новгорода, переводясь из дворянского института в гимназию, которая подавляет его своей убогостью. Здесь, кстати, и возникает поразившая воображение Газданова тема сортиров: «О сортире нижегородского дворянского института, после первого посещения нашего – пустаревского, Лео рассказывал со слезами на глазах <...>. И рассказывал, попыхивая зрачками, будто раскуренными на ветру, о фарфоровых писсуарах, напоминающих белоголовых драконов, разверзших сияющие пасти, о величавых унитазах, похожих на старинные вазы для крышонов; о сверкающем двенадцатикранном умывальнике; о крутящемся в колесе мохнатом полотенце; о зеркалах, обрамленных гроздьями полированного винограда...»<sup>7</sup> Тема это чисто автобиографическая. Ср. в книге «Мой век...»: Я подавлен пономаревской гимназией: облупившиеся крашенные полы, как в небогатых кухнях; темные потолки с потрескавшейся штукатуркой; плохо вымытые оконные стекла. <...> А уборная!.. Зашел и выскочил. Защемило сердце. Вспомнилась институтская: зеркала, мрамор, писсуары, сверкающие январской белизной; горящая медь умывальников, мягкие махровые полотенца. Эх-хе-хе!»<sup>8</sup> Подобных параллелей между «Бритым человеком» и поздней автобиографической прозой Мариенгофа великое множество. Отметим здесь лишь важнейшие.

Первый пензенский друг Шпреегарта, Саша Фрабер, с ходу усадивший новичка за свою парту, – это описанный в «Моем веке...» Сергей Громан,

точно так же завязавший знакомство с Мариенгофом. У Лео, как и создавшего его автора, та же страсть к футболу. В Первую мировую войну герой, как и Мариенгоф, живет в Москве, как и он, выступает в Политехническом. Такова общая биографическая канва, она заполнена подробностями, деталями, впечатлениями, которые автор, не скупясь, заимствовал из собственной жизни и передавал герою.

Другой герой романа, друг и убийца Шпреегарта, повествователь Титичкин, тоже имеет свой прототип, и первые читатели «Бритого человека» могли бы его узнать, поскольку он уже фигурировал на страницах «Романа без вранья». Это Почем-Соль – смешной и нелепый приятель Есенина и Мариенгофа Григорий Колобов (в «Романе без вранья» выведенный под именем Миши Молабуха; Титичкина, кстати, тоже зовут Мишка), пробовавший причаститься к литературным деяниям имажинистов, но нашедший себя в качестве заведующего Транспортно-материального отдела ВСНХ (где служит и Титичкин). Рассказ о женитьбе Титичкина, варьируя, дублирует описание семейной жизни, в которую вступил Почем-Соль в «Романе без вранья».

Введение автобиографических черт и использование прототипов само по себе не было бы, конечно, литературной новостью, если бы автобиографический герой и его друг (описанный в «Романе без вранья» не без иронии, но с явной симпатией) не предстали в «Бритом человеке» в виде двух омерзительных существ. Попробуем дать объяснение подобной метаморфозе.

В четвертой главе романа повествователь цитирует Сквороду. Он вообще цитирует этого философа до навязчивости обильно, и значение этих цитат нам еще предстоит обсудить. Скворода советует своим читателям не вдаваться в излишнее любопытство относительно Божией премудрости (эквивалентной в данном случае Христу): «Пожалуйста, не любопытствуйте, как это сия премудрость родилась от отца без матери и от девы без отца, как это она воскресла и опять к своему отцу вознеслась и прочая. А поступайте и здесь так, как на опере, и довольствуйтесь тем, что глазам вашим представляется, а за ширмы и за хребет театра не заглядывайте»<sup>9</sup>. В этом месте Мариенгоф прерывает цитирование, но рассуждение украинского философа в оригинале продолжается следующим образом: «Сделана сия занавесь нарочно для худородных и склонных к любопытству сердец, потому что подлость, чем в ближайшее знакомство входит, тем пуще к великим делам и персонам учтивость свою теряет»<sup>10</sup>. Эта фраза прямо перекликается с отзывами на «Роман без вранья». Убедимся в этом, еще раз обратившись к рецензии М. Слонима: «Отчего это

десятки “спутников” великих людей и свидетелей великого события замечают прежде всего мелочи, чепуху, все самое низменное и пустяшное? Нет, конечно, глупее и пошлее глубокомысленно повторяемой пословицы: “Великий человек не существует для своего лакея”. Но ведь это вина лакея, а не великого человека. Лакей увидел все то, что не делает человека великим, заметил все второстепенное, обыкновенное»<sup>11</sup>.

В «Бритом человеке» и «подлый», и «лакействующий» перед Шпрегарт Титичкин рассказывает историю их жизни и дружбы, замечая «прежде всего <...> все самое низменное и пустяшное». Мариенгоф поставил весьма сложный литературный эксперимент, тем более сложный, что его alter ego Шпрегарт умирает в романе есенинской смертью – через повешение на шнуре от портьеры. Певичка Пиф-Паф уверяет, что Шпрегарта убили большевики, которые ненавидят красивых людей. Как видим, в «Бритом человеке» косвенно очерчены контуры мифа об убийстве Есенина. Впрочем, в «Моем веке...» такую же смерть (с точностью до веревки, привязанной к крюку для люстры) сулит самому Мариенгофу один его знакомец: «"...остается третье и последнее средство, самое верное: веревка! Веревка, привязанная <...> к крюку для люстры". Он сделал соответствующий жест вокруг моей шеи»<sup>12</sup>.

Кроме того, это был жестокий эксперимент над собственной личностью. В браваде и эпатаже, в легкомысленной несерьезности своего юношеского поведения Мариенгоф видит зерна, из которых естественно разрастаются чудовищные по своей скандальности безобразия. Достаточно поглядеть на то, как невинные шутки Есенина и Мариенгофа над Почем-Солью, описанные в «Романе без вранья», превращаются в травлю, доводящую Титичкина до смертельной ненависти.

Газданов назвал роман Мариенгофа не оригинальным. Но едва ли возможно указать тот оригинал, тот прецедент, которому следовал Мариенгоф. Скорее можно предположить, что его роман стал прецедентом для некоторых литературных экспериментов Набокова и увидеть в Титичкине прообраз Германа из «Отчаяния», а в Шпрегарте – прообраз изнаночного автобиографического персонажа из «Смотри на арлекинов». Ведь нельзя забывать, что Титичкин – писатель, что роман «Бритый человек» написан персонажем.

И нельзя не заметить, что этот персонаж-писатель – имажинист. Не бесталанный, но как-то чересчур утрирующий манеру имажинистской прозы – хотя бы того же Мариенгофа. Выразительна в этом отношении природа метафор в «Бритом человеке»: «День, разбившись о квадратные стекла, завешанные портьерами цвета раздавленных ягод поздней ряби-



ны, схлынул вниз с улицы, на вылинявшие шляпки, на шерстяные платки, на выгоревшие картузы, на оголенные хребты извозчичьих кляч, на купол часовни, похожий на клистир, на обожравшихся мертвечиной ворон, широконосных и лоснящихся, как цилиндры»<sup>13</sup>.

Купол, похожий на клистир, – этот яркий и оскорбительный своей убедительной точностью образ несомненно создан присяжным имажинистом, как и метафора, заложенная в заглавии романа и разъясняемая по ходу его развития: «А не думаете ли вы, <...> что мы сбрили наши русские души вместе с нашими русскими бородами в восемнадцатом году? Не думаете ли вы, что у нас в груди так же гладко, как и на подбородке? <...> Вдохновенные бакенбарды Пушкина? Патриаршья борода Толстого? Мистические ключья Достоевского? Интеллигентский клинышек Чехова? Оперные эспаньолки символистов? Тю-тю! Ауфидерзейн! <...> Архив. История. Пыль веков. Мы самые современные люди на земле. <...> Да здравствует наш подбородок и верхняя губа – чистая, как у младенцев»<sup>14</sup>. А вот другой пример: «Пристав Утроба прибыл на матч в полицеймейстерском шарабане и с полицеймейстерской дочкой» (здесь – явное воспоминание о губернаторской дочке из «Мертвых душ»). «Ее глаза отливали голубизной январского снега. А вокруг шеи был обмотан желтый шарф. Когда шарф плыл по ветру, полицеймейстерская дочка становилась похожа на пузырек с рецептом. Ее нужно было принимать по каплям, чтобы не отравиться насмерть»<sup>15</sup>. Титичкин любит осуществлять реализацию метафоры. Но каждый раз, как метафора разворачивается в микросюжет, этот микросюжет неизменно движется в сторону «низа», в сторону яда, смерти.

«Бритого человека» вообще можно было бы назвать «романом безобразия», если бы не одна звенящая нота, не замолкающая на всем его протяжении. Речь идет о цитатах из Сквороды, которые Титичкин приводит неустанно. Эти цитаты, пронизывающие весь роман, составляют «высокий» его план, и, кроме всего прочего, дают «высокую» версию имажинистской прозы. Ибо стиль Сквороды в контексте романа Мариенгофа тоже обнаруживает «имажинистскую» природу. Вот, к примеру, хотя бы один вариант метафоры, стилистически близкой к той, что дала заглавие роману: «Скворода сказал бы про мою душу, что она тощая и бледная»<sup>16</sup>. Только метафоры Сквороды ведут не к снижению, как метафоры Титичкина, а к высокой мистике.

Единство мистического и натуралистического Мариенгофа проповедовал еще в 1920 году: «Телесность, осязательность, биологическая близость наших образов говорят о реалистическом фундаменте имажинистской поэзии. Опускание же якорей мысли в глубочайшие пропасти человечес-

кого и планетного духа – о мистицизме. <...> мы совершаем оба пути, нимало не сомневаясь в их правильности. Ибо в конечном счете всякий мистицизм (если это не чистейшее шарлатанство) – реален и всякий реализм (если это не пошлейший натурализм) – мистичен»<sup>17</sup>.

Но почему же Титичкин, с его тощей и бледной, а то и вовсе сбритой душой, избрал своим кумиром религиозного философа? Вероятно, причина не только в общем расположении самого Мариенгофа к стилю и размышлениям Сковороды. Титичкин пишет роман о дружбе, «изнаночный» по отношению к роману о дружбе самого Мариенгофа. В обоих случаях тема дружбы остается центральной. И именно сюжет дружбы был одним из центральных сюжетов жизни Сковороды. Именно в дружбе нашел он, отказавшийся от всех социальных ролей, свое истинное предназначение. Другом Сковороды стал М. И. Ковалинский – юноша, наставником которого был философ.

Впрочем, и самое наставничество Сковорода понимал как дружбу равных, а не как снисхождение высшего к низшему. Мариенгофу должна была быть известна работа В. Эрн «Жизнь и личность Григория Саввича Сковороды», опубликованная в 1912 году. Эрн писал: «Между юным Ковалинским, удивлявшимся философской жизни Сковороды, и Сковородой, полюбившим юношу, завязывается дружба, длящаяся до самой смерти Сковороды, исполненная философского пафоса и трогательной поэзии. <...> При всей патетичности она трезва и аскетична и в этом смысле глубоко отличается от тех «романтических дружб», которыми прославился конец XVIII и начало XIX в.»<sup>18</sup> Приведем еще одну цитату – из самого Ковалинского – чтобы увидеть, в каком контексте употреблялось этими людьми слово «друг». Ковалинский пишет об эволюции отношений Сковороды к Богу: «Сердце его дотоле почитало Бога как раб; оттоле возлюбило его как друг». В завершение этой темы отметим еще одно обстоятельство, несомненно значимое для Мариенгофа: Ковалинский был не только другом Сковороды, но и автором его жизнеописания. Из него и взята последняя процитированная фраза<sup>19</sup>.

Итак, в «Бритом человеке» соплагаются два плана: «высокий», поданный через цитаты из Сковороды, и «низкий», реализованный в повествовании Титичкина. Но сколь бы насыщенно метафорическим ни был стиль романа, между этими двумя планами нет метафорического сопряжения. Они соположены по принципу монтажа, и соположены таким образом, чтобы швы между «кадрами» были вполне очевидны.

Это тоже любимый прием Мариенгофа. Он не ведет свое повествование сплошным и единым потоком. он дробит его на главки (иногда состо-

ящие из одной фразы), не перекидывая между ними мостов. В «Циниках» переход от главки к главке сопровождается поступательным ходом времени. Композиция «Бритого человека» построена на разбитой хронологии. Повествование то забегают вперед, к финалу, то возвращается к исходным событиям. Сопоставляя хронологические указания можно, «выпрямляя» сюжет, понять, что убийство сошло повествователю с рук, что смерть Шпреегарта была расценена как самоубийство, поскольку роман пишется изрядное количество лет. Но если эта разбитая хронология может быть восстановлена, соединена в сознании читателей достаточно плавной линией, то монтажное соположение «высокого» и «низкого» планов в «Бритом человеке» таково, что разрыв между ними остается непреодолимым.

Возможно, причиной тому – «изнаночная» природа романа. Но нельзя исключить и другого: переоценки имажинистской эстетики. Ведь в определенном ракурсе установки имажинистов можно рассматривать как доведенный до своей крайности реализм, граничащий с натурализмом, как правило, оскорбительным и для эстетического, и для нравственного чувства. Возможно, приступая к своему третьему роману, Мариенгоф уже считал, что эпатажное, «задирающее» публику рядоположение высокого и низкого, разрушая ценностную иерархию, вместе с ней разрушает и связи мира, которые в основном все-таки держатся не «горизонтальными», а «вертикальными» сопряжениями. В «Бритом человеке» Мариенгоф словно бы выяснял все те крайние последствия, к которым ведут принципы имажинизма – и невинный эпатаж вырос до размеров безобразия и скандала.

Мне приходилось слышать рассказы людей, близко знавших Мариенгофа в его поздние годы. Они говорили, что это был скромный, мягкий, по-прежнему остроумный и чрезвычайно приятный в общении человек. В подобной характеристике мало сходства с автопортретом молодого Мариенгофа, данным в «Романе без вранья», – так же, как мало сходства в стилистике его поздних мемуаров со стилистикой ранней прозы. Зрелый Мариенгоф уже не стремился «как можно глубже вонзить в ладони читательского восприятия занозу образа». В его писательском и жизненном поведении больше не было установки на эпатаж. Этический принцип взял верх над эстетической дерзостью, скандалы молодости давно отгремели – но вместе с ними ушла и довольно громкая в свое время известность. Содействовал тому, конечно, и весь контекст советской жизни, в который Мариенгофу пришлось вписаться.

Примечания

- 1 Г<азданов> Г. Анатолий Мариенгоф. «Бритый человек» // Воля России. Прага, 1930. № 5–6. С. 547–548.
- 2 Ханин Д. А. Мариенгоф. «Роман без вранья» // Молодая гвардия. 1927. № 6. С. 185.
- 3 Слоним М. Литературный дневник // Воля России. 1927. № 8–9. С. 98–99.
- 4 Декларация // Поэты-имажинисты. СПб., 1997. С. 7 (Библиотека поэта. Большая серия). Под «Декларацией» стояли подписи Сергея Есенина, Рюрика Иванова, Анатолия Мариенгофа, Вадима Шершеневича, Бориса Эрдмана и Георгия Якулова.
- 5 Поэты-имажинисты. С. 34. (Библиотека поэта. Большая серия).
- 6 Н. М. П. А. Мариенгоф. «Циники» // Воля России. 1929. № 1. С. 135.
- 7 Мариенгоф А. Бритый человек. М., 1991. С. 30.
- 8 Мариенгоф А. Мой век, мои друзья и подруги // Мой век, мои друзья и подруги: Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова. М., 1990. С. 43.
- 9 Мариенгоф А. Бритый человек. С. 25–26.
- 10 Сковорода Г. Начальная дверь к христианскому добронравию // Сковорода Г. Сочинения: В 2 т. М., 1973. Т. 1. С. 116.
- 11 Слоним М. Литературный дневник. С. 98.
- 12 Мариенгоф А. Мой век, мои друзья и подруги. С. 103.
- 13 Мариенгоф А. Бритый человек. С. 27.
- 14 Там же. С. 62.
- 15 Там же. С. 55.
- 16 Там же. С. 41.
- 17 Мариенгоф А. Буян-остров. Имажинизм. С. 42.
- 18 Эрн В. Жизнь и личность Григория Саввича Сковороды // Лики культуры: Альманах. М., 1995. Т. 1. С. 333–334.
- 19 Ковалинский М. И. Жизнь Григория Сковороды // Сковорода Г. Сочинения: В 2 т. Т. 2. С. 401.

Александр Кобринский

*Санкт-Петербург*

## Обэриуты: между эстетическим вызовом и скандалом

Литературный скандал, являясь неотъемлемой частью литературного быта, выделяется на его фоне – как выделяется сильная позиция на фоне остального текста или акцент – в стихе. Под таким скандалом следует понимать достаточно резкое столкновение, вызванное причинами литературного характера, к примеру, – различными представлениями об эстетической норме или противоборством разных группировок писателей. Для скандала обязательна публичность.

Как писал Олег Проскурин: «...литературный быт <...> – не столько форма воздействия социума на литературу и даже не столько вспомогательный фактор литературной эволюции, сколько канал, через который сама литература воздействует на соседние (а опосредованно – и на более отдаленные “ряды” или “социальные практики”: культуру, политику, формы социальной жизни. Изучение литературного быта, следовательно, намечает перспективы не для демистификации литературы, не для редукции ее до пункта пересечения противоборствующих социальных сил, а для изучения путей “текстуализации” культуры...»<sup>1</sup>

Возражая сторонникам имманентного, замкнутого анализа литературного произведения вроде «новых критиков», О. Проскурин акцентирует внимание на направлении влияния – от текста к быту. Вместе с тем, конечно, движение это – двунаправленное. В начале XX века граница между литературным и бытовым рядами начинает интенсивно размываться. Модернизм активно стремится превратить в литературный факт явления, которые в XIX веке достаточно далеко отстояли от литературы, – и наоборот: время, необходимое для того, чтобы событие из бытового ряда стало литературой, по сравнению с XIX веком резко сокращается.

Этому способствует, в частности, значительное увеличение в России в начале XX века количества газет и журналов, отмена в 1905 году предварительной цензуры, что позволяло любое необычное событие литературной и околосредовой жизни немедленно делать предметом всеобщего обсуждения. С другой стороны, рост числа грамотных людей привел к резкому возрастанию читательской аудитории. По сравнению с XIX веком, в начале XX статус литератора поднимается на небывалую высоту и, как следствие, на небывалую высоту поднимается читательский интерес к литературному быту, а особенно к скандалам в литературной среде. Эти события становились предметом всеобщего обсуждения, они откладывались в мемуарах, письмах, дневниках, проникали в художественную литературу (особенно в так называемые «романы с ключом», где описание подобных событий прекрасно помогало декодированию прототипов).

Однако кроме скандала, новое искусство XX века породило и иные формы, относившиеся к чисто литературной авангардной деятельности. При ориентации на резкую атаку на привычные эстетические нормы и обычаи, разрушая сложившиеся стереотипы, в этом случае отсутствовало стремление к выходу за пределы исключительно литературной полемики, не было провокации перехода скандала в область бытовую. Строго говоря, эти две стратегии – при всей их общности – обозначают два основных подхода к «методологии» скандала в русском авангарде.

В не потерявшей до сих пор научной ценности статье 1988 года Александр Флакер разделяет понятия «эстетического вызова» и «эстетической провокации»<sup>2</sup>. Эстетический вызов – это «оскорбление общепринятых норм», тогда как эстетическая провокация всегда предполагает целью вызвать резкую реакцию провоцируемой стороны. И то, и другое – семантический жест (в терминологии Мукаржовского), но целью вызова будет, скорее, информационная атака, тогда как эстетическая провокация всегда имеет целью вызвать ответные действия – далеко не только эстетического характера. Любая эстетическая провокация имеет в своей основе эстетический вызов, но не любой эстетический вызов по сути своей провокативен.

Это разделение двух типов отношения к скандалу позволяет немного лучше понять суть обэриутской стратегии в этой области, которая формировалась в самых противоречивых условиях. Попробуем эту стратегию проанализировать, исходя из имеющейся у нас историко-литературной информации.

29 сентября 1928 года обэриуты выступили после доклада Маяковского «Левей Лефа» в Капелле. Шестеро выступавших нам известны (Д. Хармс,

А. Введенский, Н. Заболоцкий, А. Разумовский, Б. Левин, И. Бахтерев). И. Бахтерев в своих мемуарах упоминает о семерых обзериутах на эстраде Капеллы. Мы точно знаем, что седьмым не был Олейников: по свидетельству того же Бахтерева, он, будучи членом партии, решил воздержаться от участия в акции (в зале присутствовали его «ребята из райкома»), следовательно, либо Бахтерева подвела память, либо на эстраде был К. Минц. К. Вагинов к тому времени фактически от обзериутов отошел, а Ю. Владимиров станет членом группы лишь через год. Минц же, по его собственному признанию, тесно общался с обзериутами вплоть до конца 1928 года<sup>3</sup>.

Формат вечера состоял из доклада Маяковского и почти обязательно в то время диспута после него. Следует понять, как на этом фоне выглядело обзериутское выступление, а точнее, – переходило ли оно грань между эстетическим вызовом и скандалом. По крайней мере, слова Шкловского, переданные И. Бахтеревым, однозначно указывают на то, что, по его мнению, была лишь *попытка* скандала, впрочем, попытка совершенно уместная и, более того, – реализованная недостаточно:

За кулисами к нам подошел сопровождавший Маяковского Виктор Борисович Шкловский:

– Эх, вы! – сказал он. – Когда мы были в вашем возрасте, мы такие шурум-бурум устраивали – всем жарко становилось. Это вам не Институт истории искусств. Словом, надо было иначе...

Как мы ни старались убедить Виктора Борисовича, что перед нами стояла узко информационная задача, он не сдавался. <...>

– Для таких выступлений, – говорил он, – необходим плакат. Не верите мне – спросите Владимира Владимировича. Здесь шапочка была бы уместнее, чем в Институте. Почему вы не в шапочке? – обратился он к Даниилу<sup>4</sup>.

Репутация Шкловского как мастера провокативных выступлений укрепилась за ним еще со времен его дореволюционных знаменитых докладов на футуристических вечерах. Недаром, по воспоминаниям Р. Якобсона, в 1919 году Корней Чуковский, приглашавший Шкловского делать доклады в Дом литераторов, специально просил его обойтись без скандала: «Вы знаете, что мы все очень терпимы». – «Да, да, я знаю, что у вас дом терпимости»<sup>5</sup>, – ответил Шкловский.

В разговоре с обзериутами Шкловский припомнил встречу в Институте истории искусств, состоявшуюся еще весной 1927 года. Профессора (Томашевский, Эйхенбаум, Щерба, Тынянов, Шкловский) сидели напротив приглашенных членов тогдашнего «Левого фланга» (Хармс, Введенский,

Бахтерев, Вагинов, Заболоцкий) и слушали их стихи. Хармс тогда явился в своей характерной круглой тирольской шапочке, которой на смену вскоре пришел котелок. Под «шурум-бурум» Шкловский, конечно, подразумевал скандал, однако у обэриутов действительно были в тот день другие задачи. Формально диспут предполагал обсуждение доклада. Доклад Маяковского «Левей Лефа», тезисы которого были вскоре опубликованы, начинался как раз с отрицания литературных группировок:

Нужно раскрепостить писателя от литературных группировок и высосанных из пальца деклараций. Принцип объединения писателей должен быть производственным, а не литературным: писатели должны объединяться вокруг конкретных нужд сегодняшнего дня, связанных с той или иной отраслью производства. Только на этом пути писатель «сохранит свою профсоюзную книжку» и оправдает ее<sup>6</sup>.

Строго говоря, выступать в диспуте после доклада Маяковского не затрагивая сам доклад, а лишь используя его для рекламы собственной декларации – было само по себе вызывающим. Вдобавок, принципы объединения обэриутов были, уж конечно, не «производственными». Мы не знаем текста составленной Заболоцким декларации, которая была прочитана 29 сентября, однако можно предполагать, что она соответствовала тому тексту, который был прочитан 8-ю месяцами раньше на вечере «Три левых часа» (тогда декларация также была составлена Заболоцким). В противовес докладу Маяковского сформулированные в нем принципы левого искусства предполагали полное освобождение литературы от всех внешних влияний; слово, с одной стороны, очищалось от «литературной шелухи», а с другой, – разумеется, должно было быть освобождено от всяких экстралитературных понуждений. Наконец, прочтение декларации «с примерами обэриутского творчества» заняло у Введенского, которому это было поручено, целых 20 минут – и в таком контексте могло быть воспринято как акция в противовес Маяковскому.

Переход провокативного в скандальное мог бы состояться, не предупреди обэриуты заранее Маяковского о готовящейся акции, но Маяковский мыслился ими как союзник, а не противник. Поэтому накануне вечера Хармс отправился в гостиницу «Европейская», где жил Маяковский, захватив с собой текст декларации, подписанный всеми членами ОБЭРИУ. Разговор состоялся в весьма доброжелательном духе, и Маяковский, хотя и не стал читать декларацию, но выразил желание послушать ее в Капелле.



Шкловский, говоря, что «надо было иначе», имел в виду семантический жест, выходящий за грани эстетической провокации – в сторону эстетического вызова и далее – возможно – скандала. Смысл такого скандала как в футуристическое время, так и во времена ранних диспутов конца 10-х – начала 20-х годов заключался в возможности завоевать бесплатную рекламу в прессе: даже ругательные статьи зачастую вынужденно становились источником информации об эстетических принципах инициатора скандала. Кроме того, скандал сам содержал в себе эстетический смысл, поскольку резко, взрывообразно заявлял о претензии на расширение литературной зоны. Сам скандал становился возможным, поскольку публика не была готова к такому расширению, воспринимая происходящее в зоне, которая регулируется иными, нежели литературными законами. Характерным примером такой эстетической провокации, закончившейся скандалом, было чтение Маяковским в «Бродячей собаке» 11 февраля 1915 года стихотворения «Вам!», в последней строфе которого, как известно, присутствовала obscenная лексика:

Я лучше в баре блядям буду  
подавать ананасную воду.

В хронике В. Катаняна<sup>7</sup> со ссылками на газетные публикации того времени даны весьма выразительные свидетельства о реакции публики:

Эти ужасные строки Маяковский связал с лучшими чувствами, одушевляющими нас в настоящее время, с нашим поклонением тем людям, поступки которых вызывают восторг и умиление!..

Разросся скандал. Мужчины повскакали с криками негодования, дамы – со слезами. Артисты бросились к владельцу «Бродячей собаки» Пронину:

– После подобной мерзости мы считаем позорным ходить сюда!..

А Пронин ответил:

– И не надо<sup>8</sup>.

Публика... застыла в изумлении: кто с поднятой рюмкой, кто с куском недоеденного цыпленка. Раздалось несколько недоумевающих возгласов, но Маяковский, перекрывая голоса, громко продолжал чтение.

Когда он вызывающе выкрикнул последние строчки <...>, некоторые женщины закричали: «ай, ох!» – и сделали вид, что им стало дурно. Мужчины, остервенясь, начали галдеть все сразу, поднялся гам, свист, угрожающие возгласы...<sup>9</sup>

Своих целей Маяковский, как известно, не скрывал, перед чтением он подошел к владельцу «Собаки» Борису Пронину и попросил у него разрешения выйти на эстраду, чтобы «сделать “эпате”, немножечко расшевелить буржуев». Таким образом, стратегия Маяковского была связана с сознательной провокацией: публика в «Собаке» не была готова к различению двух разных языков, состоящих из одних и тех же слов: языка узуального и языка литературы, поэтому употребление obscene лексик в стихотворении было воспринято как провокация на бытовом уровне, что и повлекло скандальную реакцию. То, что литературный текст воспринимался тогда зачастую буквально, безотносительно его эстетической функции, доказывает и скандал во время чтения Маяковским стихов 19 октября 1913 года в кабаре «Розовый фонарь». Вот как его описывал журналист:

Маяковский декламирует:

– «Толпа озверев, будет тереться, оцетинит ножки стоглавая вошь...»

– Вон! Долой!

– «А если...»

– Вон!

– «А если сегодня мне, грубому гунну,  
кривляться перед вами не захочется – и вот  
я захохочу и радостно плюну,  
плюну в лицо вам  
я – бесценных слов транжир и мот».

– Хулиганы!

– Ослы!

Несколько молодых девушек – этаким позор! – усиленно аплодируют Маяковскому.

– Он сказал: «я плюну в ваши лица», а вы рукоплещете, – стыдитесь!

Но это только подзадоривает несчастных молодых, из которых одна, с глазами, налитыми кровью, растрепанная и возбужденная, уже не кричит, а буквально неистовствует:

– Браво, Маяковский!

Новый треск и звон посуды. Это опять опрокинули поднос с тарелками и бутылками<sup>10</sup>.

Как видим, неизвестный, пытающийся урезонить поклонниц Маяковского, воспринимает стихотворный текст как чистый перформатив – в тра-

дициях дуэльных кодексов, которые ставили знак равенства между оскорблением действием (ударом, плевок в лицо и т.п.) и словами, которые это действие называли. Сказать: «Я плюю вам в лицо» означало вызвать те же дуэльные последствия, как если бы плевок в лицо реально состоялся. Об этой особенности читательского восприятия «буржуев», приходивших в салоны в середине 1910-х годов, Маяковский прекрасно знал и сознательно провоцировал скандал.

Как известно, М. Шапир в своей концепции авангарда абсолютизировал именно этот прагматический аспект, связанный с эстетической провокацией (скандалом), фактически сведя к нему всю авангардную эстетику:

...в авангардном искусстве прагматика выходит на первый план. Главным становится действенность искусства – оно призвано поразить, растормошить, взбудоражить, вызвать активную реакцию у человека со стороны. При этом желательно, чтобы реакция была немедленной, мгновенной, исключающей долгое и сосредоточенное переживание эстетической формы и содержания. Нужно, чтобы реакция успевала возникнуть и закрепиться до их глубокого постижения, чтобы она, насколько получится, этому постижению помешала, сделала его возможно более трудным. Непонимание, полное или частичное, органически входит в замысел авангардиста и превращает адресата из субъекта восприятия в объект, в эстетическую вещь, которой любителю ее создатель-художник.

Это по-своему ставит вопрос об адекватном восприятии авангарда. Не совсем ясно, кто же реагирует действительно адекватно: тот ли, кто понимает, или тот, кто не понимает, тот, кто принимает, или тот, кто не принимает. Поскольку ценность такого искусства прямо пропорциональна силе реакции (идеальный случай – скандал), «правильнее» воспринимает тот, чья реакция сильнее, чья «больше по модулю» – независимо от ее знака, будь то «плюс» или «минус»<sup>11</sup>.

Такая позиция справедлива лишь по отношению к способам презентации авангардных произведений, но отнюдь не к авангардным текстам. Приоритет прагматики над семантикой, о котором пишет Шапир, – это то, что действительно было во многом свойственно футуристам, но вовсе не было свойственно обэриутам. Недаром Хармс в «Предисловии» к составленному им в начале 1927 года рукописному стихотворному сборнику «Управление вещей» обращается к воображаемому читателю: «Читатель, боюсь, ты не поймешь моих стихов. Ты бы их понял, если бы знакомился с ними постепенно, хотя бы

различными журналами. Но у тебя не было такой возможности, и я с болью на сердце издаю свой первый сборник стихов»<sup>12</sup>.

Авангардная позиция обэриутов заключалась как раз в донесении до читателей (зрителей) смыслового разрыва между собственным творчеством и предшествующей традицией. В этом они отличались от футуристов, что прекрасно понимал, в частности, сам Хармс, обращавшийся в том же предисловии к воображаемому рецензенту: «...прежде чем отнести меня к футуристам прошлого десятилетия, перечти их, а потом меня *вторично*»<sup>13</sup>. При этом с историко-литературной точки зрения можно вполне четко провести границу между позднефутуристической литературной и бытовой практикой того же Хармса (чисто заумные стихи, прогулки по Невскому с раскрашиванием лица<sup>14</sup> и т.п.) и уже обэриутской работой с семантикой, которая начинается примерно в 1927 году. Недаром в Декларации 1928 года читателю предлагалось «не полениться рассмотреть столкновение словесных смыслов». Поэтому выступления обэриутов никогда по своим замыслам не выходили за рамки чисто литературных скандалов: целью было лишь разрушить существовавшие эстетические представления. Нужно было заставить задуматься, но вовсе не спровоцировать ответную реакцию во внелитературном поле, особенно учитывая, что в конце 1920-х годов такая реакция могла быть уже практически уничтожающей.

В. Шкловский, советовавший обэриутам устроить «шурум-бурум», не знал, что у них уже был опыт подобного скандала, – таковым стал вечер «Три левых часа» 24 января 1928 года, отзывы на который, проходящий он в 1913 году, стали бы прекрасной рекламой новой группы. «Реклама» в прессе появилась, но только такая, какая в 1913 году была совершенно невозможной: в статье Лидии Лесной «Ытуеребо» помимо высмеивания «бессмысленного» творчества обэриутов, уже сквозили вполне явственные намеки на политическую неблагонадежность членов группы. При этом эти намеки строились именно на противопоставлении футуристам:

Клетчатые шапки, рыжие парики, игрушечные лошадки. Мрачное покусение на невеселое циркачество, никак не обыгранные вещи.

Футуристы рисовали на щеках диэзы, чтобы –

– Эпатировать буржуа.

В 1928 году никого не эпатнешь рыжим париком и пугать некого<sup>15</sup>.

Рекламная составляющая скандала в 1928 году действительно могла принести обэриутам только неприятности, причем именно политическо-

го свойства. И это было уже не в первый раз. Настоящий скандал произошел еще в конце марта 1927 года во время выступления будущих обэриутов, называвшихся тогда «Академия левых классиков» (стоит отметить, что это самоназвание отчетливо указывало на претензию занять место во вновь создаваемой традиции, которая, по их мысли, должна была прийти на смену прошлой парадигме). Мы можем только приблизительно восстановить происшедшее. «Левые классики» выступали на собрании литературного кружка Высших курсов искусствоведения. Судя по последовавшему позже заявлению Хармса и Введенского в Ленинградский союз поэтов, публика была «настроена в достаточной степени хулигански. В зале раздавались свистки, крики и спор. Выскакивали ораторы, которых никто не слушал. Это длилось минут 5–7, пока чинарь Д.И. Хармс не вышел и не сказал своей роковой фразы: “Товарищи, имейте в виду, что я ни в конюшнях, ни в бардаках не выступаю”, после чего покинул собрание. Шум длился еще некоторое время и кончился дракой в публике вне нашего участия»<sup>16</sup>.

Если рассматривать описанную будущими обэриутами ситуацию с точки зрения футуристов, то она совершенно нормальна. Эстетическая провокация (в данном случае, заумные и близкие к ним стихи, прочитанные аудитории, которая явно ничего подобного не ожидала) сработала. В публике царит непонимание, а также неумение и нежелание приложить хотя бы какое-то усилие для понимания языка поэтов. Это, в свою очередь, порождает агрессивный протест, преодолевающий чисто литературные рамки и выливающийся в потасовку. Футуристы чувствовали себя в такой обстановке как рыба в воде. Они умели прекрасно разжигать скандал, придавать ему нужное направление, неожиданными и точными репликами ставить на место особо раззадорившихся зрителей, словом, – говорили на *языке скандала*, который им был совершенно не чужд.

Для Хармса и его друзей важнее оказался жест прерывания. Как уточняется в статье, появившейся вслед за этим скандалом в газете «Смена», Хармс перед своим заявлением взобрался на стул, «“великолепным” жестом подняв вверх руку, вооруженную палкой»<sup>17</sup>. Жест этот – сам по себе насквозь литературный, как насквозь литературной была трость, с которой не расставался тогда Хармс, – означал только одно: «левые классики» заявляли о себе как о представителях авангарда и хранителях культурной традиции одновременно, потому что в ситуации второй половины 1920-х годов только их авангардное творчество по-настоящему было связано с классикой, переосмысляя и обновляя ее восприятие, – в отличие от РАППа или ЛЕФа. «Реальное» искусство обэриутов впоследствии

окажется гораздо ближе «чистому искусству», чем отягощенному «производством» или «фактом» искусству РАППа, Пролеткульта или того же ЛЕФа. Любопытно, что, судя по информации «Смены», инициатором скандала стал Евгений Берлин, лидер ленинградского ЛЕФа. В конце 1928 года обэриуты обращались к Маяковскому, вышедшему из ЛЕФа, справедливо надеясь на широту его взглядов, – и не ошиблись. Маяковский попросил их написать статью о своей группе. Эта статья, написанная В.Клюйковым, разъездным корреспондентом «Комсомольской правды», должна была выйти в «Новом Лефе», но не вышла из-за противодействия О. Брика.

Не случайно в «эпатирующей» фразе Хармса упоминались «конюшни». Судя по всему, это была имплицитная отсылка к собственному стихотворению 1925 года «Землю, говорят, изобрели конюхи», которое имело странное посвящение – «Посвящаю тем, кто живет на Конюшенной». На Конюшенной (тогда уже официально переименованной в ул. Желябова) жила Эстер Русакова и ее семья, таким образом, лишь очень узкому кругу посвященных был ясен смысл такого посвящения. Сравнение с «конюшней» было своего рода *pointe*, который в совокупности с театральным характером жеста<sup>18</sup> указывал на то, что Хармс все время ощущал себя внутри литературной, а не чисто бытовой ситуации. Однако если попытаться представить, как бы повели на месте будущих обэриутов футуристы 1910-х годов, то варианты могут быть самыми разными кроме одного: уйти, уклонившись от словесной дуэли, от только что вызревшего скандала футуристы никогда бы не могли. «Левые классики» продемонстрировали, что будучи представителями авангарда в эстетике, они одновременно позиционируют себя в качестве истинных представителей культуры, которой чужды пролетарские студенты. Это хорошо почувствовали, кстати, авторы последовавшей статьи в «Смене» Н.Иоффе и Л.Железнов, с удовольствием пересказавшие заявление «пролетарского студенчества», возмущенного словами Хармса: «Они требуют от Союза поэтов исключения Хармса, считая, что в легальной советской организации не место тем, кто на многолюдном собрании осмеливается сравнить советский ВУЗ с публичным домом и конюшнями»<sup>19</sup>.

«Реклама» получилась весьма опасной, «левым классикам» пришлось оправдываться в своем заявлении в Союз поэтов: мол, сравнение Хармса относилось лишь к «имевшему быть собранию», а не вообще к советскому вузу.

Были ли готовы чинари, а затем – обэриуты – к настоящему скандалу? Разумеется, да. В их задачу входила поведенческая цитата из футуризма: следовало напомнить, обозначить скандал, но ни в коем случае не доводить его до критической точки, где начинается брань, драка и т.п. Не слу-

чайно во время вечера «Три левых часа» в январе 1928 года и диспута после него обэриуты весьма спокойно и снисходительно реагируют на самые разные – в том числе и провокационные выкрики из зала, на смех, но не могут оставить без ответа обвинение в схожести с «ничевоками»:

В пылу полемики кто-то из выступавших – не то Саянов, не то Лихарев обвинил их в том, что они плетутся в хвосте «ничевоков». <...>

Брошенное словечко вызвало бурную реакцию среди «виновников торжества». Дотоле державшийся с респектабельным спокойствием, непроницаемый и корректный Хармс выскочил на авансцену и принялся растолковывать неискушенной в тонкостях аудитории, что от «ничевоков» до обэриутов расстояние все равно, что от Земли до Луны.

Засим устроители вечера выстроились в шеренгу, братски взялись за руки и долго скандировали:

– Мы не «ничевоки», мы не «ничевоки»!..<sup>20</sup>

Тип денди-авангардиста, который культивировал Хармс в 1920-е годы, требовал весьма тонкого балансирования между эстетическим вызовом и эстетической провокацией, что объяснялось как его собственной литературной позицией, так и политической обстановкой в стране в этот период. Это балансирование завершилось 1 апреля 1930 года, когда состоялся последний вечер ОБЭРИУ, – в общежитии студентов Ленинградского государственного университета. Последовавшие за ним статьи в газете «Смена» и журнале «Ленинград» четко указали на кардинальное изменение парадигмы: теперь уже любая попытка эстетического вызова расценивалась как *политическое* хулиганство. Творчество обэриутов в связи с этим называлось реакционным, а их поэзия обозначалась не иначе, как «поэзия классового врага»<sup>21</sup>.

Наступали 1930-е годы, когда никакое публичное проявление авангардизма в литературе уже не допускалось.

### Примечания

1 Проскурин О. Литературные скандалы пушкинской эпохи. М., 2000. С. 16.

2 Флакер А. Эстетический вызов и эстетическая провокация // Russian Literature. 1988. Vol. XXIII. P. 89–100.

3 Мемуары члена кинематографической секции ОБЭРИУ К. Минца (написаны в 1984 году, опубликованы в: Вопросы литературы, 2001, № 1), впрочем, являются весьма ненадежным источником в фактологии и датировках. Согласно Минцу, Хармс читает на ве-

чере «Три левых часа» в январе 1928 года детское стихотворение, которое реально было написано им в 1938 году, Алиса Порет названа «Ларисой», причем сообщается, что «ее имя стало известным по портрету Даниила Хармса». Однако содержание первого и последнего обэриутского фильма «Мясорубка. № 1» нам стало известно именно благодаря мемуарам Минца.

4 Бахтерев И. С Виктором Борисовичем Шкловским // Ванна Архимеда. Л., 1991. С. 445.

5 Якобсон-будетлянин: Сборник материалов. Стокгольм. 1992. С. 58.

6 «Жизнь искусства», 1928, № 41, 7 октября. Шапир М. Что такое авангард? // Русская альтернативная поэтика. М., 1990. С. 3–9.

7 Катянян В. Маяковский: Хроника жизни и деятельности. М., 1985.

8 Биржевые ведомости. 1915. 13 февраля, веч. выпуск.

9 Толстая-Вечорка Т. Т. 1, 1939. С. 434

10 Эр. Отголоски дня // Московский листок. 1913. № 243, 22 октября. С.3. Цит. по: Крусанов А. Русский авангард 1907–1932. Исторический обзор. В 3-х томах. Т.1. СПб., 1996. С.131–132.

11 Шапир М. Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм // Philologica. 1995. № 2. С. 137–138.

12 Хармс Д. Полное собрание сочинений. Записные книжки. Дневники. Т.1. СПб., 2002. С. 122.

13 Хармс Д. Там же. С. 122–123.

14 Любопытно, что прохожие, чью реакцию на свой вид Хармс старался фиксировать, еще помнили футуристические скандалы, и поэт зачастую встречали репликами: «сумасшедший», «футурист», что говорит о вполне точной отнесенности такого вида эстетической провокации.

15 Лесная Л. Ытуеребо // Красная газета (веч. выпуск). 1928. № 24 (1694). 25 января.

16 Цит. по: Введенский А. Полн. собр. произведений в двух томах. Т.2. М., 1993. С. 143.

17 Иоффе Н., Железнов Л. Дела литературные... (О «Чинарях») // Смена. Л., 1927. № 76. 3 апреля.

18 Ср. аналогичный жест генерала Иволгина в романе Достоевского «Идиот», сопровождавший его проклятие «дому сему», который Ганя тут же определяет как «театральный тон».

19 Иоффе Н., Железнов Л. Дела литературные...

20 ЦГАЛИ СПб. Ф.678, оп.1, ед.хр.100. Л.20.

21 Нильвич Л. Реакционное жонглерство (об одной вылазке литературных хулиганов) // Смена. 1930. № 31. 9 апреля. Слепнев Н. На переломе // Ленинград. 1930. № 1 (май). С. 1–2.



Игорь Лошилов, Александр Раппопорт  
(Новосибирск)

# Омский писатель и скандалист Антон Сорокин: *«Это не литература, это вне литературы. Тем хуже для нее...»*

По городу некий Антон Сорокин – национальный  
сибирский писатель – расклеил по заборам авто-  
портреты и расписанные чьим-то хвостом рисунки.

*<Без подписи> Антон, но не Чехов (Наша газета,  
Омск, 1919, № 48, 8 октября, с. 3)*

Летит дурная слава;  
На ней Антон Безумный –  
На ней Антон Безумный –  
Корона набекрень...

*Эраст Чайников, мифический омский литератор*

Центральная семиологическая проблема, которую весьма своеобразно и последовательно решал в своем многообразном творчестве сибирский писатель, драматург, художник Антон Семёнович Сорокин (1884–1928), – проблема организации перформативной структуры высказывания, той самой, из которой, согласно Жаку Деррида, невозможно удалить имя подписывающего. Вполне закономерно на этом пути появление «Манифеста Антона Сорокина», «Завещания Антона Сорокина», многочисленных вариантов «Автобиографии Антона Сорокина». Подобно Ницше в интерпретации Жака Деррида, скромный омский литератор, провозгласивший себя Писательским Королем, мозгом Сибири, «национальным сибирским писателем», парадоксальным образом оказался готов «пустить в ход своё имя (со всем, что к нему примешано и что не сводится к “я”), инсценировать подписи, сделать из всего, что было написано о жизни и смерти, один огромный биографический росчерк» [Деррида, 2002, с. 47].

В одной из автобиографий Сорокин писал: «...я составил большое нарицательное имя Сорокина, и не оставил книг, и нищета вошла в тот

дом, откуда вышел на дорогу, кроме Всеволода Иванова, не один писатель» [Басов, 1928, с. 117]<sup>1</sup>. В другой, написанной за два месяца до смерти (29 января 1928 года): «Теперь моя биография – она в несколько букв. Антон Сорокин – и только» [факсимиле рукописи на блоке иллюстраций, вклеенном между с. 48–49, в: Сорокин, 1967].

Категорией, позволяющей снять неразрешимое противоречие между перформативом и дескриптивной структурой высказывания, имеющей все основания оставаться без автора и не получить резонанса, стал у Сорокина *скандал*. Он же становится пространством медиации между биографией, телом и текстом, внешнее «величие» и совершенство которых вполне осознанно принесены писателем в жертву своеобразно и глубоко понятой «литературности».

К *скандалу* писатель относился эстетически, как к произведению искусства<sup>2</sup>, и строго рационально<sup>3</sup>.

Сборник рассказов «Тридцать три скандала Колчаку» в полном авторском варианте предлагается читателю, насколько нам известно, впервые<sup>4</sup>. Это итоговое сочинение писателя, над текстом которого он работал в последние 4 года жизни. Оригинал: ГАОО, ф. 1073, оп. 1, ед. хр. 464, с. 1–52. Воспроизводится здесь по машинописной копии, завершенной в Омолбгосархиве 25 апреля 1968 года<sup>5</sup>.

Максим Горький обращался к Михаилу Александровичу Никитину 15 октября 1929 года, вскоре после смерти знаменитого омского писателя-скандалиста: «Послушайте. Вы – сибиряк? Вам, сибирякам, следовало бы собрать всё, что написано об Антоне Сорокине, и собрание этих очерков издать. После того, как будет издана эта книга, можно приняться за издание работ самого Сорокина» [Горький, 1955, с. 152–153].

История распорядилась таким образом, что, несмотря на высокий статус имени Горького в советской литературе, при советской власти этот «завет» «великого пролетарского писателя» был исполнен с большим опозданием и лишь отчасти. В 1967 году в Новосибирске вышла книга, где весьма избранным сочинениям Сорокина были предпосланы «очерки» и воспоминания Михаила Никитина, Леонида Мартынова, Сергея Маркова и Николая Анова<sup>6</sup>.

«Антон Сорокин» – литературная легенда Омска начала XX века, быстро покинувшая узкие пределы писательского мира и осуществившаяся в местном полуфольклорном бытовании, где устное предание мешается с зафиксированными в документах или мемуарах сюжетами: автор повести о «сибирском Дон-Кихоте» начинает с апелляции к детской памяти о рассказах собственной бабушки, Анны Александровны Лукьяновой. «Он был

такой же городской достопримечательностью, как каланча, как Любинский проспект, как купленный городским головой у бельгийцев железный мост через Омку или горделивая память о том, что Достоевский прошёл через “мёртвый дом” именно здесь» [Косенко, 1973, с. 98]. О «скандалах», устраиваемых писателем, ещё до революции говорил весь город.

Легко потерять счёт рассказам об эксцентрических выходках писателя, в начале Первой мировой войны опубликовавшего в журнале «Огонёк» объявление о том, что «писатель Сорокин покончил с собой, выпрыгнув из аэроплана во время полёта над городом Гамбургом»; самолично выдвинувшего себя на Нобелевскую премию; разославшего одну из своих повестей главам всех монархий и республик (лишь вежливый император Сиам ответил, что среди его подданных нет ни одного владеющего русским языком, и он сожалеет, что не может прочесть присланную книгу); при всех властях расклеивавшего на улицах Омска объявления и плакаты самого экзотического содержания («Лучше быть идиотом, чем Антоном Сорокиным!» [Сорокин, 1967, с. 43–44])<sup>7</sup>.

Антон Семёнович Сорокин родился в Павлодаре в семье богатого купца-старовера. В «Автобиографии» писал: «Учился в Омской гимназии. Исключён из 6 класса с волчьим билетом за принос в класс мышей для пугания нервных учителей и главное – за незнание молитвы “Отче наш”» [цит. по: Басов, 1928, с. 216].

Писать начал в 1900 году, однако фактически первым сочинением, получившим некоторый резонанс, стала «стилизованная монодрама-примитив» «Золото», которая привлекла внимание В. Ф. Комиссаржевской и Вс. Мейерхольда. После переработки достаточно «рыхлой» пьесы в 9-и картинах в трехактную «монодраму» она была издана [Сорокин, 1911] и принята к постановке, однако не то из-за запрета, исходящего от цензуры (или полиции, как объяснял впоследствии сам писатель), не то из-за ухода из театра Мейерхольда, не то из-за смерти Комиссаржевской она не осуществилась. Тем не менее пьеса выдержала еще два издания в Москве [Сорокин, 1912а и b]; автор иногда заявлял, что их было восемь.

Комиссаржевская дала начинающему драматургу важный совет, приводимый в предисловии, написанном Г. В. Шварцем и озаглавленном «Монодрама»: «Мне нравится Ваша наивность, искренность и какая-то примитивность <...> Хотелось бы поставить Вашу пьесу, но, кажется, свистом и шипением встретят Вашу драму, хотя, конечно, может быть я и ошибаюсь. Прочитайте статьи Евреинова о монодраме. Вы написали именно такую монодраму: Евреинов остался бы ею доволен» [Сорокин, 1911, с. 13]. Никитин писал, что Евреинов ставил пьесу, и она «имела ус-

пех» [Сорокин, 1967, с. 33], но это, скорее всего, одно из мистифицирующих биографию заявлений Сорокина позднейшего времени [Косенко, 1973, с. 105].

Тем не менее, начиная с этого момента, в деятельности Сорокина очень отчетливо ощущается присутствие «духа» и «буквы» «театральной проповеди» Николая Николаевича Евреинова, оригинального философа и блестящего апологета «инстинкта театральности», «крикливого шута Ее величества жизни», автора «интеллектуальных бестселлеров» 1910-х годов – «Театр для себя» и «Театр как таковой». К еврейновскому пониманию жизни и искусства восходит не только самая идея (и жанр) «монодрамы» [Евреинов, 1909]<sup>8</sup>, но и более глобальные построения «рыцаря театральности» о тотальной «театрализации жизни» [см.: Еврейнов, 2001]. В первую очередь через Еврейнова, влияние которого на мысль Сорокина представляется более фундаментальным, чем отмечавшиеся прежде пересечения с Горьким и Леонидом Андреевым, писатель аккумулировал и опыт Ницше, растворенный в самом воздухе эпохи [см.: Галоци-Комьяти, 1989]. Этим влиянием легко объяснить и позднейшее точное совпадение с стратегиями Давида Бурлюка, высоко оценившего личность и творчество писателя во время «большого сибирского турне». Проницательный М. Никитин даже знаменитое в Омске жилище Сорокина (ул. Лермонтовская, дом 18, ныне 28а)<sup>9</sup> описывает (не называя источник) с помощью еврейновской метафоры «четвертой стены»: «Так Сорокин возводил четвёртую стену, – создавал обманчивое впечатление действительности в своих рассказах» [Сорокин, 1967, с. 34–36; ср. пародийную пьесу Николая Еврейнова «Четвёртая стена» в: Русская, 1976, с. 693–723]. Актуализация идеи монодрамы в эпоху модерна связана с возвращением к синкретическим и мифологическим формам эстетической активности (по Еврейнову, собственно, презстетической, то есть доэстетической), не знающей «проклятого «векового» раздвоя между зрителем и лицедеем» [Эйзенштейн, 1964, с. 470]. Отсюда связь будущих «скандалов» с «низовыми», «примитивными» формами зрелищности: цирк, балаган, ярмарка.

Вторым сочинением, определившим дальнейшее развитие писателя, стала аллегорическая повесть «Хохот Желтого Дьявола» [Сорокин, 1974]. Повесть печаталась с 11 мая по 29 июня 1914 года в газете «Омский вестник» и после начала Первой мировой войны ретроспективно была осмыслена автором как свидетельство «дара пророчества» и «шедевр», достойный Нобелевской премии. Трудно не вспомнить прогностические интенции Велимира Хлебникова: «За год до войны в Омском ве-

стнике я поместил повесть Хохот Желтого дьявола, где, описывая ужасы войны, затронул эти вопросы с точки зрения торговли человеческим мясом» [цит. по: Басов, 1928, с. 215].

Приблизительно в то же самое время драматургическое творчество Сорокина приводит к конфликту с семьей, которая пустила по городу слух о сумасшествии писателя в отместку за сочинение драмы «Корабли, утонувшие ночью», где якобы «разоблачались семейные тайны». «Скандал в благородном семействе» всколыхнул застарелые детские обиды – как отметил бы интерпретатор психоаналитического толка, замешанные на пищевом неврозе: «...мне не давали кусочка хлеба с мёдом, или обманным путем наняли за 20 коп. в месяц не есть сахара, и я вытерпел три месяца и с наглостью мне не отдали даже этих денег» [цит. по: Басов, 1928, с. 218].

Отсюда, видимо, и «инфернализация» всего, что связано с семантическим полем золото – деньги – капитал, впоследствии совпавшая с интересами новой, советской, власти и ее пропаганды: «...весь мир, вся земля русская, такой же дом, такая же семья, как наша, Сорокинская» [там же]<sup>10</sup>. В тех же терминах купли-продажи будет объяснять он свой союз с Советами в тексте «За какую цену я продался».

В «Тридцати трех скандалах...» Сорокин определяет свою задачу так: «дискредитировать власть Колчака». Складывается впечатление, однако, что его истинная задача – дискредитация власти как таковой, независимо от перемен в политической ситуации.

Интерес к скандалу и фигуре *скандалиста* носит чисто эстетический характер; здесь требуется тщательно продуманная «режиссура» и «страховка», обеспеченные «тылы» и пути для отступления, умение манипулировать представителями наиболее опасных для скандалиста инстанций: полиции, церкви, медицины (психиатрии). Скандал – это спектакль, и читатель, несомненно, обратит внимание на тонкую «монологическую» пуповину, соединяющую Антона Сорокина в качестве персонажа-скандалиста, «действующего» (почти всегда описываемую в третьем лице фигуру, напоминающую героя анекдота или персонаж кукольного театра) и Антона Сорокина писателя, «созерцателя» и «рассказчика», который, описывая скандал в кратких чертах, частично переходит на язык и систему ценностей эпохи. Альянс Сорокина с «литературой факта» и крайне «левыми» «настоященцами» объясняется во многом «немецкой» педантичностью и неизменным здравомыслием писателя. Начиная с рассылки правящим особам своей повести, Сорокин в пародийно-утрированном (до абсурда) виде воспроизводит ситуацию Ницше и ощущает

себя («писателя-сибиряка»!) «в центре европейской ситуации». Удивительным образом Омск и в самом деле становится на два года местом, где реально решалась дальнейшая судьба Евроазиатского континента. Подобно тому, как «мegalомания на одном полюсе не мешает Ницше на другом представлять в качестве бедного студента, который сам готовит себе чай» [Рыклин, 1994, с. 35], «Антон Сорокин – солнце России» – «всего лишь хороший счетовод». Не следует забывать, что писатель и в самом деле с 1915 года работает счетоводом в управлении Омской железной дороги, а после «сокращения штата» в 1925 году – регистратором в пригородной больнице<sup>11</sup>. Из этой антиномии Сорокину удалось извлечь весьма своеобразный – и чисто «театральный» – эффект: видимое воочию несовпадение явления и сущности, «маски» и взрывающего её изнутри «духа»: «Обычно он выступал в чёрном костюме и накрахмаленной сорочке – редкой тогда, иногда пользовался “чеховским” пенсне. Тем неожиданнее порою звучали в его устах озорные ответы оппонентам» [Филиппов, 1966].

Связь с авторитетными людьми и «патернальными» инстанциями обеспечивала фигуре «Антон Сорокина» некоторые кредиты, и игра состоит здесь именно в балансировке на грани дозволенного: в принципе, нет никакой натяжки и никакого обмана в том, что человек, выдвинувший себя на Нобелевскую премию, «презентирует себя» (выражаясь понынешнему) как «кандидат Нобелевской премии». Сорокину важна – опять-таки, говоря современным языком – степень «крутости» персонажа, будь то оппонент или «сообщник» скандалиста (у Сорокина часто эти функции совмещаются или меняются местами). Не должно смутить нас и то, что, наряду со Львом Толстым, написавшим два письма о совместности военной службы с идеалами христианской жизни пацифистски настроенному юноше из Омска<sup>12</sup>, в ряду так или иначе связанных с Сорокиным людей (в качестве антагонистов или покровителей – не очень существенно) оказываются и ставшие впоследствии столь одиозными фигуры Г. В. Шварца или Танаки Гиити, а также такие «пугала» пропаганды советской эпохи, как Колчак или Гайда.

В этом плане адмирал Колчак и ситуация 1918–1919 годов в Омске были для Сорокина идеальными – но не в смысле оплота борьбы с большевизмом, а в смысле осуществления «политики имени собственного». Население города увеличилось во много раз, власть жестоко карает непокорных и окружает себя подлинно театральными (до комизма) атрибутами, венчает многочисленными титулами. «Колчак занял положение “неограниченного монарха”. Его особа была ограждена от посяга-

тельств на жизнь, свободу, а также от попыток насильственного лишения власти и *противодействия ей* введением статей царского Уголовного уложения 1903, карающих виновных смертной казнью». «Повсюду было введено военное положение, и командующим воен. округами было предоставлено право объявлять местности на осадном положении, *закрывать органы печати* и утверждать *смертные приговоры*» [Константинов, 1930–1931, стлб. 836–837; курсив наш. – И. Л., А. Р.].

В лице Колчака Сорокин нашёл просвещенного оппонента, втягивающегося (и втягиваемого) в «спектакль скандала» на общем фоне кровавого спектакля войны и революции<sup>13</sup>. Между тем, ещё в повести «Хохот Желтого дьявола» содержится остроумное развертывание семантического потенциала близкого сердцу единомышленника Евреинова словосочетания «театр военных действий». Настало время *действовать*.

Рассказы, вошедшие в сборник «Тридцать три скандала...»<sup>14</sup>, несут на себе отпечаток устного слова, воспоминания или рассказа скандалиста об удачно проведенной «операции». Скандал у Сорокина – и поведенческий «жанр», театрализующий жизнь, способный обратить в балаган любое серьезное начинание, и жанр сугубо литературный: краткий отчет о реальном событии, «помнящий» о повествовательной структуре басни, анекдота и притчи. «Скомканность» и краткость *скандалов* намеренны и искусны: здесь пригодился опыт создания «рассказов-схем», «рассказов-примитивов» о жизни казахов и других сибирских народов. Как показано в работе Е. В. Тырышкиной [1987], они связаны с эстетикой искусно конструируемого примитива эпохи модерна, как и, с другой стороны, с руссоистским противопоставлением «естественного человека» и «человека цивилизации»<sup>15</sup>.

Некоторые из более чем сорока миниатюрных рассказов печатаются впервые, впервые читатель может составить полное представление об архитектонике и композиции удивительного памятника сразу трех культурных эпох: эпохи модерна, революции и гражданской войны и советских 20-х годов. По разным причинам в прежние публикации не входили, например, сюжеты об Эзопе<sup>16</sup>, о гипнотизере Онаре, об Анне Тимиревой.

Чрезвычайно важным (если не ключевым) представляется рассказ о гипнотизёре, ставящий в своеобразные скобки всё, о чем говорится в дальнейшем. Нам не удалось разыскать сведений о прототипе, но можно сказать почти с полной уверенностью, что он был на самом деле: все фамилии в «Скандалах» подлинны. На фоне рассказа об «инспирации»

Онаре чрезвычайно активный скандалист Антон Сорокин представляется агентом иррациональных сил, его деятельность – и писательская, и художническая, и «жизненная», и политическая – есть результат «внушения», относится к области *сна* и *сновидения*<sup>17</sup>. Эта фигура появляется на пороге книги в качестве готового на всё «сухого остатка» собственной литературной деятельности и литературы вообще, речь Сорокина-скандалиста полна эллипсисов и анаколуфов, часто «нанизывается» на многократно повторяющееся слово или имя (например, «Карачун», или «Йоган Гус»); тело – в особой, «скандальной» психофизической кондиции. Отметим созвучие фамилии или (скорее) сценического псевдонима актера с греческим корнем «онейро-», связанным с семантикой сна, а также с именем мифологического Онара – одного из спутников Диониса, прародителя театра, последнего и истинного «протагониста монодрамы», после Ницше связываемого с целым комплексом идей и «рождением трагедии из духа музыки» [см.: Евреинов, 1924]. «Онирическая» природа происходящего мотивирует и хаос в нумерации «скандалов»: возможно, намеренно под одним и тем же пятнадцатым номером следуют друг за другом два разных «скандала».

Фактографическая точность описанного несомненна – и вместе с тем призрачна, грань между настоящим и фальшивым – сомнительна: «Неподдельный, самый настоящий тип лакеев, с салфеткой на руке, важно несет шампанское. На сцену выходит сам Балиев, возможно, что и поддельный, и говорит...» Михаил Никитин вспоминал: «Сорокин сделал несколько шагов и встал у стола. – Сейчас я пишу “Скандалы Колчаку”. Двадцать скандалов действительных, тринадцать выдуманных! – Он опять невесело усмехнулся, сел, спрятал пальцы в рукава и начал рассказывать о скандалах. Рассказывал каким-то бескровным шелестящим голосом. Я слушал его и не мог поверить, что этот человек с тихим голосом осмеливался провоцировать колчаковцев, ставя их в нелепое положение. Рассказ длился долго. Сорокин остановился на своем переходе в японское подданство, когда в комнату вошёл мой спутник» [Сорокин 1967, с. 31].

Из текста «Тридцати трех скандалов...» очевидно, что А. С. Сорокин «осмеливался провоцировать» не только колчаковцев, но и самого Верховного правителя Александра Васильевича Колчака (род. 4 ноября 1874 года в Санкт-Петербурге, расстрелян по приговору ревкома 7 февраля 1920 года в Иркутске). Даже если только 20 из описанных скандалов происходили в действительности, отдадим должное мужеству человека, бесстрашно, самозванно и самочинно являвшемуся на совещания



у Колчака и обращавшему адмирала и его свиту в бегство при помощи, например, «знаменитого номера со свечой». Вспомним при этом, что всякое, в том числе, очевидно, и такое, противодействие Верховному правителю, согласно Уголовному уложению 1903 (см. выше), грозило расстрелом. Шутки «писательского короля» могли иметь нешуточное завершение; скандалист А. С. Сорокин изрядно рисковал, ставя на карту собственную жизнь.

Отдадим должное и Колчаку, не только терпевшему выходки эксцентричного провинциального литератора, но и не побоявшемуся перед лицом неотвратимой гибели (и дальнейшего трагического для всей страны развития событий...) переступить порог дома юродствующего мудреца и писателя, целуя ручку его супруге... Делая шаг навстречу Сорокину, Колчак, оставаясь его *антагонистом* в жизни и *оппонентом* в политике, поневоле становится *партнером* писателя в трагической клоунаде истории и жизни – его и своей.

По многочисленным свидетельствам об устраиваемых А. С. Сорокиным скандалах знал и говорил тогда практически весь Омск – столица Верховного правителя России.

Не воспроизводился до сих пор и последний рассказ – об Анне Тимиревой. Независимо от подлинности «идеологических установок» автора (как и от их сегодняшней переоценки в связи с переосмыслением личности А. В. Колчака), в нем содержится достаточно острая авангардистская провокация этического чувства<sup>18</sup>. Вместе с тем в «комическом катарсисе» финальной фразы прошедшая долгий путь категория «скандала» возвращается в близкое его природе «семейное лоно»: «Тимирева ушла со слезами, тихо всхлипывая. Жена мне устроила скандал с битьем посуды».

В авторской преамбуле к первой публикации в журнале «Настоящее» говорится: «В “Скандалах” упоминаются фамилии людей, которых надо представить читателю». Далее приводятся краткие и выразительные «портреты», без каких-либо имен, дат и инициалов, напоминающие представление марионеток в кукольном театре времен «Агитпропа», например: «Балиев – директор известного в свое время театра “Летучая мышь”. Театр этот до революции, ставя интимные пустячки, помогал буржуазной интеллигенции переваривать свой ужин и разочарование. Теперь он служит в той же роли американским мещанам».

Поскольку сегодняшний читатель еще дальше, чем человек конца 1920-х годов, отстоит от сферы документально описанных в сборнике реалий, мы старались по возможности расширить комментарий. В обла-

сти орфографии, пунктуации и синтаксиса (иногда непривычно «смято-го») мы старались сохранить особенности оригинала; единственное исключение – имя Давида Бурлюка в машинописи везде пишется через Ы: Давыд.

Оговоримся, однако, что далеко не все имена, факты и реалии поддаются комментированию, и настоящая публикация носит предварительный характер<sup>19</sup>. Надеемся, однако, что она привлечет внимание к писателю и скандалисту, создателю 24-х томов первоклассной литературы.

Иногда, впрочем, автор говорил, что 32-х.

...В последние годы жизни Король Писателей был тяжело болен туберкулезом. Попытка лечения в Крыму кончилась трагически: 24 марта 1928 года Антон Сорокин скончался в одной из московских больниц. Похоронен на Ваганьковском кладбище.

### Примечания

1 В годы войны Всеволод Иванов записывает в дневнике: «В Сибири был у меня знакомый писатель Антон Сорокин, принесший мне много пользы, а того более вреда. Ему казалось, что обычными путями в литературу не пройдешь. И поэтому он, живя в Омске, прибегал к рекламе, называя себя “Великим сибирским писателем”, печатал свои деньги, имел марку – горящую свечу. Однажды он напечатал визитные карточки. Под своей фамилией он велел тиснуть: “Кандидат Нобелевской премии”. Я сказал ему: “Позвольте, Антон Семенович, но ведь вы не получали Нобелевскую премию?” Он, криво улыбаясь в подстриженные усы, ответил: “А я и не говорю, что получил. У меня напечатано – кандидат, а кандидатом себя всякий объявить может”» [Иванов, 2001, с. 93–94].

2 В содержащем имманентную концепцию творчества писателя мемуарном очерке М. А. Никитина «Дикий перец» говорится: «В организации скандалов Колчаку видна высокая техника. Вспоминая о них, Антон Семёныч с удовольствием говорил: – Шедвр!» [Сорокин, 1967, с. 33.]

3 В том же очерке Никитина: «Я делаю это двадцать лет, – сказал Сорокин, – у меня такая система. Он помолчал и обреченно добавил: – Я аккуратен, как немец» [Сорокин, 1967, с. 32].

4 Еще при жизни писателя в первом номере журнала «Настоящее», радикального сибирского «филиала» ЛЕФа, вскоре закрытого после предельно резкой печатной полемики с М. Горьким, вышли «Семь скандалов» [Сорокин, 1928а]. В 3-м, мартовском номере был помещен некролог «Умер Антон Сорокин», а вторая, и последняя, «порция» скандалов была напечатана в следующем выпуске журнала [Сорокин, 1928б]. Две позднейшие публикации [Сорокин, 1967, с. 107–129 и Сорокин, 1984, с. 168–189, где под названием «Скандалы Колчаку» выборочно воспроизведенный текст открывает раз-

дел произведений о гражданской войне «Тридцать три скандала», с. 168–213], также не дают полного представления об архитектонике сборника.

5 Полная копия «Тридцати трех скандалов...» в настоящее время находится в личном архиве одного из публикаторов, А. Г. Раппопорта. Им же после смерти брата, журналиста и литературоведа Евгения Григорьевича Раппопорта (1934–1977), в соответствии с письменной волей-завещанием последнего, унаследован довольно обширный архив А. С. Сорокина, включающий как машинописные копии других произведений, так и оригиналы писем писателя, писем к нему, фотографии, рисунки, документы, переданные Е. Г. Раппопорту друзьями и родственниками Сорокина. О том, с чего и как начинался поиск сорокинского архива, см. Раппопорт, 1980. В этой истории встречаются курьезные эпизоды. Так, например, Е. Г. Раппопорт написал большое письмо сотруднику Омского архива Николаю Колмогорову и в ответ получил короткую телеграмму «Сорокин Омгосархиве» (телеграмма сохранилась).

6 Другие заслуживающие упоминания издания: Сорокин, 1973, 1984 и Сорокин, Вяткин, 1987. Энциклопедические сведения о писателе см.: Лепехин, 1994, Пугачева 1994. Существует и беллетризованная биография Сорокина (Косенко, 1972, 1973), дважды изданная в начале 1970-х и оставшаяся практически незамеченной. См. также воспоминания о «Белом Омске», содержащие сведения об Антоне Сорокине: Урманов, 1965 и Анов, 1981. О судьбе и составе опубликованного и неопубликованного наследия писателя: Григорьева, 2004, Шепелева, 1994. См. также: Раппопорт, 1967, 1980, Беленький, 1967 (разные редакции этого текста использовались в качестве вступительных статей к книгам Сорокина), Петряев, 1974, Петров, 1980, Трушкин, 1985, Крусанов, 2003, с. 364–368, 378–383. Наиболее полная из известных нам библиографий: Указатель 1984.

7 Вот, например, из неопубликованных свидетельств: «Сорокин мне казался глубоким стариком и отнюдь не романтичным человеком. Однако многое запомнилось. Например, я хорошо помню таблички (кажется, из жести), прибитые на многих домах Омска. На этих табличках было нарисовано стилизованное солнце и написано: “Антон Сорокин – солнце России”. Много вспоминается и рассказов о чудачествах Сорокина, за которыми скрывался трагический протест писателя против обывательщины, рутины, которая окружала его» (Из письма жившего до войны в Омске писателя, литературоведа и библиофила Виктора Григорьевича Уткова (псевд. В. Бурмин; 1912–1988), Москва, 7.09.1958; письмо было адресовано Евгению Раппопорту и Леониду Эдельману, тогда студентам факультета журналистики Казахского государственного университета).

8 См. об этом: Тихвинская, 1995, 2001.

9 О его архитектурных особенностях, истории и атмосфере см.: Девятьярова, 1999, 2000, Панасенков, 2006.

10 Из этой метафоры видно, что провоцируя агрессию носителя власти как символической фигуры, замещающей отца, Сорокин-скандалист, как капризное дитя, рассчитывает в конечном счете на полное или частичное признание своей правоты и прощение (а возможно, и «сообщничество»: при Колчаке отец Сорокина помогал сыну спастись от преследований большевика Оленича-Гнененко) – милость, на которую оказался способен Колчак, и неспособность к которой с самого начала проявила новая власть. Поэтому, видимо, Сорокин и предпочел с ней «не связываться»; история показала, что та оказалась и в самом деле опаснее Колчака.

11 Полезной могла бы быть параллель с творчеством другого писателя, находившего-

ся под влиянием концепции Евреинова, – «провинциального статистика» Л. Добычина. Как прозаик, Добычин несомненно тоньше нашего героя, но и он задумывает, кажется, каждый из своих коротких рассказов как «скандал» эпохе. Эпоха оказалась неспособной «расслышать» провокативный потенциал этих рассказов по отдельности (лишь интуитивно о нём догадываясь), но к 1936 году «количество перешло в качество» и «писательская карьера» Добычина в советской литературе завершилась скандалом, стоившим писателю жизни.

12 Письма Толстого к Сорокину от 26 июля 1906 года (в ответ на письмо от 1 июля) и 15 декабря 1907 года (в ответ на письмо от 22 ноября) см.: *Толстой Л. Н.* Полное собрание сочинений [Репринтное воспроизведение издания 1918–1958 гг.], Т. 75–76. [Т. 76]. М., «Терра-Тегга» [М., Художественная литература, 1937], с. 164–165; Т. 77–78. [Т. 77]. М., «Терра-Тегга» [М., Художественная литература, 1937], с. 264. Третье послание («Читал Ваш “Хохот Желтого Дьявола”. Хорошо, ярко, а главное жизненно и соответствует великой евангельской правде. Ясная Поляна, 16 марта 1909 года Лев Толстой»), неоднократно воспроизводившееся без оговорок, сегодня принято считать мистификацией Сорокина. См. об этом в предисловии Е. Беленького: Сорокин, 1973, с. 244.

13 По свидетельству Вс. Иванова, Колчак бывал в гостях в доме Сорокина [см.: Косенко, 1973, с. 134].

14 Укажем на связь с названиями других известных ко времени создания сорокинско-го цикла сборников: «Тридцать три урода» Л. Д. Зиновьевой-Аннибал (1907) и «Дюжина ножей в спину революции» А. Т. Аверченко (1921). В материалах встречаются варианты: «Семь скандалов», «Двадцать два скандала Колчаку», «Двадцать два скандала Колчаку и один его любовнице». Важна сакрализация числа (ср. название картины «Распятие Антона Сорокина»), превращающего протагониста в пародийную мессианскую фигуру в духе «распятого Пьеро» у Евреинова.

15 Это противопоставление нашло точное и сильно «театрализованное» воплощение в одном из лучших рассказов писателя – «Страшный танец кутерме» 1913 года [Сорокин 1984, с. 84–87]. Исследованию «казахской темы» посвящено единственное, насколько нам известно, диссертационное сочинение о Сорокине: Сагалович, 1984.

16 Можно говорить о «сократичности» поведения Сорокина, о своеобразной «риторике» его речей во время скандалов и о присутствии в тексте слоя, связанного с эллинистическими фундаментами современного «цивилизованного» мира: упоминаются Афины, Эзоп, Ксанф, Пинар, Сократ, Алкивиад, Герострат.

17 Ср. в статье Максимилиана Волошина «Театр как сновидение»: «Театр в целом представляет явление несравненно более сложное, так как создается из трех порядков сновидений, взаимно сочетающихся: из творческого преобразования мира в душе драматурга, из дионисической игры актера и пассивного сновидения зрителя. <...> Зритель ближе всех стоит к психологии простого физиологического сна. Он спит с открытыми глазами. Его дело в театре – не противиться возникновению видений в душе. Он должен внимательно спать, талантливо видеть сны. Наконец, актер переживает тот тип сновидения, который ближе всего стоит к дионисийской оргийности или к детским играм в войну и в разбойников» [Волошин, 1989, с. 355]. Волошин в 1916 году писал Сорокину из Парижа: «Получил Вашу книгу “Хохот Желтого Дьявола”. Что это? Бред сумасшедшего или откровение? Тяжёлые, грубые мазки – не то титана, не то... В повести открыт уголок кровавого края – обетованной тайны, искуса бытия или небытия» [цит. по: Басов, 1928, с. 212].

18 Некоторые стороны творческой активности Антона Сорокина удивительным образом предвосхищают возникшие много позже направления авангардистского искусства XX века: мэйл-арт («искусство почтовой коммуникации»), рэди-мэйд (искусство присвоения чужих текстов), тщательное документирование и архивирование деятельности художника, искусство акции, перформанса, «серийное» искусство и др.

19 Выражаем признательность А. Бурлешину, указавшему на неточности и недочеты в первой редакции примечаний и щедро поделившемся своими познаниями в истории литературы Сибири.

### *Литература*

Анов, 1981 – Анов Н. Интервенция в Омске // Анов Н. Трилогия. Кн. 2: Выборгская сторона. Интервенция в Омске: Романы. Алма-Ата, Жазушы, 1981.

Басов, 1928 – Басов М. М. Антон Сорокин (1884–1928) // Сибирские огни, 1928, № 4. С. 211–220.

Беленький, 1967 – Беленький Е. И. Антон Сорокин // Беленький Е. И. Писатели моей земли. Новосибирск, Западно-Сибирское книжное издательство, 1967. С. 141–167.

Волошин, 1989 – Волошин М. А. Театр как сновидение // Волошин М. А. Лики творчества. Л., Наука (Серия «Литературные памятники»), 1989.

Галоци-Комьяти, 1989 – Галоци-Комьяти К. «Рыцарь театральности»: Влияние Ницше на эстетич. кредо Н. Н. Евреинова. В.: Studia Slavica Hung. 35/3–4. 1989. Budapest, Académiai Kiadó, pp. 393–402.

Горький, 1955 – Горький М. Собрание сочинений: В 30 томах. Т. 30: Письма, телеграммы, надписи. М., ГИХЛ.

Григорьева, 2004 – Григорьева О. Наследство «Короля Писателей»: Об омском периоде жизни Антона Сорокина // Звезда Прииртышья. 2004, 22 июля. С. 8.

Девятьярова, 1995 – Девятьярова И. Г. К истории пребывания Д. Д. Бурлюка в Омске // Омский областной музей изобразительных искусств: Из истории формирования коллекции. Атрибуции. Омск, 1995, с. 56–62.

Девятьярова, 1999 – Девятьярова И. Г. Дом писателя Антона Сорокина. Омск, Ом. обл. музей изобраз. искусств им. М. А. Врубеля, 1999 (Культура, искусство, история города Омска в памятниках и исследованиях).

Девятьярова, 2000 – Девятьярова И. Г. Художественная жизнь Омска XIX – первой четверти XX века. Омск, Лео, 2000.

Деррида, 2002 – Деррида Ж. Ухобиографии: Учение Ницше и политика имени собственного. Пер. с фр. и коммент. В. Е. Лапицкого. СПб., Академический проект, 2002 (XX век: Критическая библиотека). [Заглавие на обложке: Слухобиографии].

Евреинов, 1909 – Евреинов Н. Н. Введение в Монодраму: Реферат, прочитанный в Москве в Лит.-Худ. Кружке 16 декабря 1908 года, в С.-Петербурге в Театральном Клубе 21 февраля и в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской 4 марта 1909 года. СПб., 1909.

Евреинов, 1924 – Евреинов Н. Н. Азazel и Дионис: О происхождении сцены в связи с

зачатками драмы у семитов. Л., Academia, 1924.

Евреинев, 2001 – *Евреинев Н. Н.* Демон театральности. Составление, общая редакция и комментарии А. Зубкова и В. Максимова. М.–СПб., Летний сад, 2001.

Иванов, 1982 – *Иванов Вс. В.* Антон Сорокин // *Иванов Вс. В.* По Иртышу. Омск, Омское книжное издательство, 1982. С. 176–182.

Иванов, 2001 – *Иванов Вс. В.* Московские тетради: Из дневников военного времени. Публ. Е. Папковой-Ивановой. Предисл. Вяч. Вс. Иван // Дружба народов. 2001, № 8. С. 80–119.

Константинов, 1930–1931 – *Константинов М.* Колчаковщина // Сибирская Советская Энциклопедия. Т. 2. Новосибирск, Западно-Сибирское отделение ОГИЗ, 1930–1931, стлб. 836–837.

Косенко, 1972 – *Косенко П.* Свеча Дон-Кихота: Повесть об Антоне Сорокине // Простор. 1972, № 11. С. 28–57.

Косенко, 1973 – *Косенко П.* Свеча Дон-Кихота: Повесть об Антоне Сорокине // *Косенко П.* Свеча Дон-Кихота. Повести-биографии и литературные портреты. Алма-Ата, Жазушы, 1973. С. 93–152.

Крусанов, 2003 – *Крусанов А. В.* Русский авангард 1907–1932. Исторический обзор: В 3-х томах. Т. 2. Кн. 2: Футуристическая революция (1917–1921). М., Новое литературное обозрение, 2003.

Лепехин, 1994 – *Лепехин М. П.* Сорокин Антон Семенович // Русские писатели, XX век: Биобиблиографический словарь. М., 1998, ч. 2: М.–Я. С. 394–398.

Панасенков, 2006 – *Панасенков В.* Дом чудака и фантазёра // Стройгазета. Омск, Издательская группа «ДиМарк», 14–20 августа, № 32 (329). С. 22–23.

Петров, 1980 – *Петров И. Ф.* Загадки «короля шестой державы» // *Петров И. Ф.* По родному краю: Очерки. Омск, Омское книжное издательство, 1980. С. 208–224.

Петряев, 1974 – *Петряев Е.* Антон Сорокин на Урале // Литературное наследство Сибири. Т. 3. Новосибирск, Западно-Сибирское книжное издательство, 1974. С. 342–343.

Подарки, 1974 – Подарки Иркутскому художественному музею: Каталог. Иркутск, Иркутский областной художественный музей, 1966, с. 10, 31, 32 [каталогизация художественных работ А. С. Сорокина с описанием их техники, размера и указанием имени дарителя].

Пугачева, 1994 – *Пугачева Н. М.* Сорокин Антон Семенович (1884–1928) // *Вибе П. П., Пугачева Н. М., Михеев А. П.* Омский историко-краеведческий словарь. М.: Отечество, 1994. С. 254–255.

Раппопорт, 1967 – *Раппопорт Е. Г.* «Король писателей» Антон Сорокин // *Раппопорт Е. Г.* Рукопись считалась утерянной: Гипотезы и заметки о поисках и находках. Иркутск, Восточно-Сибирское книжное издательство, 1967. С. 67–91.

Раппопорт, 1980 – *Раппопорт Е. Г.* Король писателей – Антон Сорокин // *Раппопорт Е. Г.* Поэзия поиска. Иркутск, Восточно-Сибирское книжное издательство, 1980. С. 56–74.

Русская, 1976 – Русская театральная пародия XIX – начала XX века. Сост., ред., вступ. ст. и комм. М. Я. Полякова. М., Искусство, 1976.

Рыклин, 1994 – Рыклин М. О «туринской эйфории» // Рыклин М., Альчук А. Рама: Перформансы. М., Obscuri Viri, 1994. С. 32–38.

Сагалович, 1984 – Сагалович С. М. Принципы художественного отражения казахской действительности в творчестве А. С. Сорокина. Автореф. на соиск. учен. степ. канд. филолог. наук. Алма-Ата, Казахский гос. ун-т. им. С. М. Кирова, 1984.

Сорокин, 1911 – Сорокин А. С. Золото: Стилизованная монодрама-примитив в 3-х актах. Со вступительной статьей Григория Шварца. Киев, Издание газеты «Южная копейка», 1911.

Сорокин, 1912а – Сорокин А. С. Золото: Монодрама. Со вступительной статьей автора «Монодрама и драма-схема, или полидрама». М., Кн. изд-во «Звезда» Н. Орфенова, 1912 (Серия «Популярная библиотека», № 106).

Сорокин, 1912b – Сорокин А. С. Золото: Монодрама. Со вступительной статьей автора «Монодрама и драма-схема, или полидрама». Обложка, рисунки и виньетки работы художника В. П. Абрамова. М., Кн. изд-во «Звезда», 1912 (Серия «Наука, искусство, литература», № 6).

Сорокин, 1928а – Сорокин А. С. Семь скандалов // Настоящее, 1928, № 1. Новосибирск. С. 13–14.

Сорокин, 1928b – [Сорокин А. С.] Из записок Антона Сорокина // Настоящее, 1928, № 4–5, Новосибирск. С. 16–17.

Сорокин, 1967 – Сорокин А. С. Напевы ветра: Избранные сочинения. Предисл. Е. И. Беленького. Примечания Е. Раппопорта и Н. Яновского. Новосибирск, Западно-Сибирское книжное издательство, 1967.

Сорокин, 1984 – Сорокин А. С. Запах Родины. Составитель Е. Беленький. Омск, Омское книжное издательство, 1984.

Сорокин, Вяткин, 1987 – Сорокин А. С. Хохот Желтого дьявола. Повесть, рассказы. Вяткин Г. А. Возвращение. Иркутск, Восточно-Сибирское книжное издательство, 1987 (Серия «Литературные памятники Сибири»).

Сорокин, 1974 – Сорокин А. С. Хохот Желтого дьявола // Литературное наследство Сибири. Т. 3. Новосибирск, Западно-Сибирское книжное издательство, 1974. С. 246–275.

Тихвинская, 1991 – Тихвинская Л. И. «Кривое зеркало» и монодрама // Мир искусств: Статьи. Беседы. Публикации. М., 1991, 209–233.

Тихвинская, 1995 – Тихвинская Л. И. Кабаре и театры миниатюр в России. 1908–1917. М., 1995.

Трушкин, 1985 – Трушкин В. П. Литературная жизнь Омска в предоктябрьское десятилетие: Творчество Александра Новосёлова и Антона Сорокина. Альманах «Жертвам войны» // Трушкин В. П. Пути и судьбы. Иркутск, Восточно-Сибирское книжное издательство, 1985. С. 165–190.

Тырышкина, 1987 – Тырышкина Е. В. Примитив А. Сорокина и его место в литературном процессе 20-х гг // Материалы XXV всесоюзной научной студенческой конференции «Студент и научно-технический прогресс»: Филология. Новосибирск, 1987. С. 38–43.

Указатель, 1984 – Сорокин А. С. // Писатели земли омской, 1917–1945: Указатель ли-

тературы. Омск, Омская областная научная библиотека им. А. С. Пушкина, 1984. С. 302–315.

Урманов, 1965 – *Урманов К.* Наша юность: Страницы воспоминаний // Сибирские огни, 1965, № 2. С. 164–166.

Фатьянов, 1974 – *Фатьянов А. Д.* У нас рисунки Антона Сорокина // *Фатьянов А. Д.* Загадки старой картины. Иркутск, Иркутское книжное издательство, 1974. С. 60–64, илл. на вкл.

Филиппов, 1966 – *Филиппов С. В.* О Сорокине-художнике // Советская молодежь, 1966, 27 декабря, Иркутск.

Шепелева, 1994 – *Шепелева В.* Фонд короля VI державы // Иртыш. (Вып. 1.) Омск, 1994. С. 74–110.

Эйзенштейн, 1964 – *Эйзенштейн С. М.* Избранные произведения: в 6-ти томах. Т. III. М., Искусство, 1964.



---

Антон Сорокин

## Тридцать три скандала Колчаку

### *Необходимое предисловие*

Это не литература, это вне литературы. Тем хуже для литературы, если волнующая книга, производящая впечатление, не находит себе места в литературных теориях, это значит плохи теории, если иногда губят рукопись писателя.

Книга Антона Сорокина, представляющая автобиографический интерес, не должна быть оставлена без внимания. Если читающий дочитает книгу до конца, если скажет – унесу домой и дам почитать знакомым, а потом напишет автору: ваша рукопись не подходит для издательства, и долго начнет придумывать мотивировку, почему не подходит. Печатать книги, чтобы они лежали на полках, не следует. Книги Антона Сорокина расходились без остатка. Вопрос не в том, что думает о книге редактор, вопрос в том, что будет думать читатель о писателе: редактор пишет непригодно, а изданная книга расходуется в десятках изданий. Что это значит? Это значит, что редактора ещё не умеют быть искренними, не умеют ценить мысли писателя, издают иностранную литературу потому, что иностранная литература признанных писателей позволяет редакторам скрывать убожество и инициативу своей мысли.

*Антон Сорокин*

*Омск*

## Необходимое вступительное слово

То, что вы прочитаете, настолько необычайно и должно вызвать сомнение.

– Ну и фантазер, ну и враль, не хуже Мюнхгаузена, хотя свидетелями моих скандалов были тысячи людей, хотя у меня каждый скандал подтверждается документами, несмотря на это, утверждать, что это действительно было так, я не намерен. Кто не желает верить – не надо.

Итак, прежде чем говорить о скандалах Колчаку, я должен сделать небольшое отступление в прошлое и кое-что сказать об Антоне Сорокине.

Выступая со скандалами, Антон Сорокин знал, что рискует жизнью, поэтому по необходимости делалось не так, как было задумано. Выходя из создавшегося положения, приходилось прибегать к довольно некрасивым поступкам, скрывать их я не намерен, но когда находишься в окружении врагов, когда этих врагов хочешь победить, приходится прибегать к обману, применять дипломатические приемы и напомнить – язык дан для того, чтобы скрывать свои мысли. То, что я делал, прошло незамеченным, но если бы я действовал против Колчака пулеметами и пушками и если бы убил десятки тысяч людей, то Антон Сорокин сделал бы меньше, чем своими скандалами. Антон Сорокин – шут, Антон Сорокин – манияк, это броня Антона Сорокина, под этими защитными масками Антон Сорокин сумел так дискредитировать власть Колчака, что учесть последствия скандалов совершенно не представляется возможным. В устройстве общественных скандалов Антона Сорокина можно считать специалистом и, выступая со скандалами против Колчака, Антон Сорокин чувствовал себя хорошим фокусником, жонглером слова.

## Немного прошлого

В 1902 году Антон Сорокин встретился в вагоне с гипнотизёром Онаре, я попросил внушить мне, что Антон Сорокин писатель. Гипнотизёр Онаре усыпил Антона Сорокина и внушил ему эти мысли. Но писателем Антон Сорокин не стал и только через продолжительное время почувствовал стремление к творчеству и в 1905 году написал монодраму «Золото», отредактированную Мейерхольдом, а потом Шварцем<sup>1</sup>, и только в 1912 году имя Антона Сорокина стало известным, как писателя с талантом.

## *Почему Антон Сорокин покончил жизнь самоубийством*

В 1915 году в «Огоньке» и других журналах появился портрет Антона Сорокина с надписью «Покончил жизнь самоубийством в Гамбурге»<sup>2</sup>. В результате этого было то, что издательства начали присылать требования на посмертные рассказы Антона Сорокина. Группа сибирских писателей во главе с Александром Новосёловым<sup>3</sup> объявила Антону Сорокину бойкот. После того, как выяснилось, что Антон Сорокин жив, требования на рассказы усилились.

Группа сибирских писателей разослала письма в газеты и журналы, что каждый из них выходит из состава сотрудников, если будет печататься Антон Сорокин. Многие издательства прекратили печатание рассказов Антона Сорокина, но он стал скрываться под псевдонимами<sup>4</sup>. На одном из собраний по поводу выпуска однодневной газеты в пользу раненых пришел и Антон Сорокин. На собрании городской голова, члены управы и все омские писатели. Никто не подал руки Антону Сорокину. «С самоубийцами мы не хотим иметь ничего общего». Когда началось обсуждение издания газеты, Антон Сорокин сказал следующее:

«Антону Сорокину не подали руки и я это одобряю. Вон Антона Сорокина из литературы потому, что он рекламист. Руки Антона Сорокина слишком чисты для того, чтобы пачкать их об эти общественные руки. Посмотрите, кто сидит за столом. Кто не подал руки Антону Сорокину. Председатель Кирьянов. Но кто из Вас не знает, что он ростовщик. Да, Кирьянов, ваша рука слишком грязная!

А вот сидит пивовар Мариупольский, не платящий полтора миллиона своим кредиторам, но за то он на автомобиле! Какая честь пожать руку Минею Яковлевичу. Правильно вы делаете: рука пивовара не нужна Антону Сорокину. А дальше – жирный, как боров, банщик Коробейников, ограбивший своих родственников. Не видели вы своего брата, босяка под забором? Честные, благородные люди, вы правы, Антон Сорокин позорит ваше благородное общество! Антону Сорокину не место среди вас!

Молчите?!

Для многих является загадкой, почему Антон Сорокин поместил свой портрет с надписью о самоубийстве. Сделано это было вот почему. Недовольный жизнью Антон Сорокин решил покончить жизнь самоубийством и уже держал револьвер, уже писал последнее письмо и вдруг мелькнула мысль: не доволен жизнью, значит жизнь не имеет смысла,

или же ты сам плох для жизни, тогда переродись, сделайся другим, и Антон Сорокин покончил с прежним, убил все прошлое и захотел стать новым. И Антон Сорокин обманул жизнь, стал новым, богатые родственники решили, что Антон Сорокин сошел с ума, так как стал нападать в своих рассказах на своих же родственников-богачей. Такое самоубийство было впервые на земле, но никто не знал этого.

### *Газета «Омский день»*

Как только началась революция, Антон Сорокин выпустил газету «Омский день», газета маленькая, но написано много, извещение в ближайших номерах газеты «Омский день» начнут печататься биографии Омских миллионеров Липатникова, Шаниной, Мариупольского, Кирьянова, Волкова и более мелких купцов<sup>5</sup>. Передовая была о том, как нищие, бывшие миллионеры Шанина, Липатников и другие, на паперти Ильинской церкви будут просить милостыню. Тираж был необычайно велик, уже через две недели издатель рабочий наборщик купил свою типографию. В редакции представитель от купцов.

– У вас в газетишке будут печататься биографии всеми уважаемых лиц, мы примем меры.

– Принимайте меры, но знайте – о всех великих людях пишут биографии, а вот о купцах нет и я думаю заполнить этот пробел.

– Мы привлекаем вас за клевету.

– Почему же вы думаете; что это будет клевета, у редакции есть материалы. Все знают биографию Шекспира, Толстого, Вагнера, а вот кто знает о купцах Шаниной? Никто. Вот, так сказать, мы и заполним пробел в литературе – пора и о купцах слово сказать.

– Ну что вы напишете, например, о Шаниной?

– Напишем подлинную жизнь. Начнем, как торговала дегтем под горой, потом была горничной у купцов Кузьминых, кража денег у пьяного Кузьмина, сокрытие девичьего греха – замужество за приказчиком Шаниным. Шанин – доверенный фирмы Дерова. Покупка магазина фиктивная, так как Деров не желал расплачиваться с кредиторами. Присвоение магазина Шаниным... Отравление Шаниной своего мужа. Любовник Ручкин. Постройка большого магазина на месте, где торговала дегтем. Платеж по четвертачку за рубль. Торжество Шаниной, почет и уважение, член многих научных и благотворительных обществ. Ну разве это не биография, достойная опубликования?

– Представитель заговорил языком золота и издателю дал взятку в восемь тысяч, чтобы удалить из газеты Антона Сорокина. На другой день.

– Нечего но подделаешь, взял взятку, теперь редактор Шепеткин, и газета приняла хулиганский порнографический уклон. Шепеткин был представителем варшавских порнографических карточек.

### *Гипнотизёр Пожарский*

В Омск приехал скульптор Пожарский<sup>6</sup>, служил он счетоводом во врачебной службе Омской железной дороги, в это время праздновали 80-летний юбилей Потанина<sup>7</sup>. Сам Потанин просил Пожарского пожертвовать в музей его бюст. Узнав об этом, Антон Сорокин попросил Пожарского пожертвовать и бюст Антона Сорокина, предупредив, что таковой принят не будет. Не может быть, чтобы работу Пожарского не приняли. Когда Пожарский привез два бюста, бюст Потанина приняли, а бюст Антона Сорокина нам не нужен. Пожарский увез бюсты обратно, а Антон Сорокин написал в музей письмо, что опубликует, что желание юбиляра не исполнено. Тогда послали к Пожарскому за бюстами. Потанина поставили в зале, а Антона Сорокина бросили на чердак и успокоились.

Антон Сорокин, узнав об этом, разбрасывает по городу 10 000 открыток с фотографиями бюстов Потанина и Антона Сорокина, с биографиями из словаря Брокгауза с надписью: бюсты находятся в музее – один в зале, другой на чердаке<sup>8</sup>. И по просьбе любопытных приходилось таскать бюст для показа с чердака. Наконец, бюст разбили. Антон Сорокин, взамен разбитого, жертвует свой бюст еще большего размера с предупреждением, что при разбитии новый бюст будет еще большим. (Превратна судьба не только людей, но и даже бюстов: в 1925 году видел Антон Сорокин в музее свой бюст, а рядом делал бюст старика Потанина с отбитым носом.)

Желая испытать силу гипноза, Антон Сорокин воспользовавшись афишами Бен-Али, пришел к Изако в цирк<sup>9</sup>. Я знаменитый Бен-Али, желаю дать представление за выход сорок рублей. Условие было подписано на десять выходов. По городу появились афиши:

## Омск Цирк Изако

Знаменитый факир Индии Бен-Али даст представление. Невиданно! Необычайно! Массовый гипноз! Чудеса черной и белой магии! Угадывание чужих мыслей! Наводнение в цирке! Шторм на черном море! Полеты под куполом цирка!

У меня были шарики, при зажигании их дым расплзался, как вода, и все поднимался выше и выше и давал иллюзию наводнения, а там внудить шторм на море – дело легкое. Каждый может быть гипнотизером, крикни – и пожар, а вы удивитесь, какая людская каша получится в цирке. Костюм у меня шелковый, бухарский, медиум девочка-истеричка двенадцати лет. Отгадывание мыслей прошло хорошо. Потом наводнение, все стоят на скамейках. Шторм на море тоже удался. Рассказал о том, как Онаре лечит от пьянства гипнозом, рассказал об индийских факирах, о Пожарском. Предупредил аудиторию, на всякий случай, что дураки, кретины и идиоты моему гипнозу не поддаются. Смотрите – шторм, гибнет корабль, тонут люди, но идиоты ничего не видят. Как красиво, смотрите, смотрите, шторм на черном море. Человек никогда не бывает довольным. За кулисами Изако жмут руку, поздравляют.

– Я еще не то могу сделать, выхожу на аплодисменты. Я поднимаюсь на воздух, лечу, двигаю руками, как птица, я лечу. Смех, потом хохот. И тогда я говорю; гипноз требует слишком много нервов, я устал. Полечу завтра. В уборной оставляю записку – ввиду неудачи скрываюсь. Потом в цирке появилось объявление. Прошу Бен-Али получить гонорар и переговорить о продолжении гастролей, но Бен-Али больше не пришёл, Антон Сорокин в цирке смотрит своих любимых талантливых клоунов Франца Изако. Подходит Изако, как я рад, Бен-Али, наконец-то я нашел Вас. Я Антон Сорокин. Извините, вы так похожи на Бен-Али.

После этого опыта Антону Сорокину толпа не стала казаться опасной и, выходя на сцену, Антон Сорокин выпивал пять яиц, стучал кулаком по столу, и кричал, и ругал дураками и идиотами каждого, кто поднимал голос протеста. Нужно зорко следить за аудиторией, если вовремя не принять мер, самому придется вылетать со сцены. С толпой нужно умело обращаться<sup>10</sup>.

## *Первые пробы политического скандала*

В 1918 году социал-революционеры начали выпуск газеты «Дело»<sup>11</sup>, редактор Дербер (потом министр)<sup>12</sup>, в наборной работал Всеволод Иванов<sup>13</sup>. Сделал набор первого номера, стереотип еще не отлит, в начале газеты лозунг «В борьбе обрешь ты право своё». Антон Сорокин сказал два слова Всеволоду Иванову и слово БОРЬБА незаметно было заменено и получилось «В уме обрешь ты право свое». Ничего не заметили, номер вышел.

Антон Сорокина вытребовали в редакцию. Эту пакость вы сделали, – ткнул пальцем в газету Дербер, – и завизжал: эту пакость вы сделали?

– Нет, эту пакость сделали вы, Дербер.

– Как я?

– Газета редактора Дербера, я не редактор.

– Я говорю о лозунге «В уме обрешь ты право своё».

– О да, это я сделал.

– Для чего вы это сделали? Мы это не оставим без наказания

– Я скажу, если вы ответите: скажите, машина, на которой печаталась тогда газета «Дело», сколько стоит партии?

– Это не ваше дело

– И знаю, дело ваше. Вы за старую машину заплатили Познеру девять тысяч, цена разбитой машине не более трех тысяч, ясно, что даже в таком маленьком деле, и то ума не было, не будем говорить о больших делах, в общегосударственных размерах.

– Это к делу не относится. Мы просим дать объяснение вашего хулиганского поступка.

– «В борьбе обрешь ты право своё» – лозунг хорош, но слишком устарел, партия в борьбе обрела свое право, бороться больше нечего, власть можно удержать не борьбой после победы, а власть закрепляется умом. Царская власть погибла оттого, что ума не было, а замену лозунга «В уме обрешь ты право своё» я считаю своевременной, а если вы меня за это накажете, я скажу: социал-революционеры не желают в уме обретать право, а хотят без ума вечно бороться и в борьбе обретать своё право даже тогда, когда не с кем бороться. Я человек умный, боритесь со мной. Или вы люди ума, тогда с умным вам нечего бороться.

Пожали плечами и ушел маленький Дербер и четыре его помощника, а сидящие улыбалась. В двери выглянула улыбающаяся луна Всеволода Иванова.

## Опыт

У крестьянского писателя Павла Дорохова<sup>14</sup> стоит автомобиль Дербера. Захожу. Гости. Пьют чай, закусок на столе невероятное количество. Фрукты, шоколад.

На Антона Сорокина ноль внимания, усадили около самовара. Дербер поедает фрукты, рассказывает о Кавказе, о Крыме.

Антон Сорокин встает, берет вазы с фруктами, коробки шоколада, да и тащит к самовару, начинает поедать и, копируя Дербера, говорит:

– Расскажу вам об Америке, Аргентине, о Самарканде. Хотя я не буду рассказывать, я объясню свой поступок. Вы все сидели по тюрьмам, вы все и Дербер, ели хлеб и пили воду, а теперь, дорвавшись до власти, буржуйской пищей стали питаться, и если не будете заботиться о рабочих, давших вам эту власть, горе вам. Я убрал от Дербера эту предательскую буржуазную пищу, чтобы он помнил, что эта пища может вас лишить власти, там ещё много голодных, и не время заниматься пожиранием шоколада и фруктов. Дербер оратор, но он молчит, и вы молчите, потому что я прав.

Гости разошлись по комнатам, а Антон Сорокин один за столом демонстративно чавкал зубами, поедая шоколад и фрукты.

## Брюки Дербера

Опять автомобиль у дома Горохова. Захожу. Встречают с почетом, усаживают, подвигают угощение. Внимание на Антона Сорокина. Говорят о литературе. Дербер говорит: я не признаю вашего творчества, вы наивны и безграмотны, а от писателя требуется весьма много.

– Вы меня не понимаете, это неплохо, а я вот вас не признаю своим ростом. Вы не чувствуете, что вы карлик, человек дефективный, а из-за этого всё народонаселение страдает. Вот выдают по карточкам по аршину сукна, вам целый костюм, а обычному человеку и на брюки не хватит, я думаю и пищу вы распределяете по своему росту. Большой ли у вас желудок, так нельзя, плохой вы управитель.

Всё это было напечатано в газете «Омский день», который и был конфискован.



## *Находчивость и ум*

Из этих опытов я убедился, что мои предположения правильны. Словами, находчивостью можно сделать многое, выйти из любого положения. Еще в детстве, лет 9-ти, я поражен был находчивостью философа Эзопа<sup>15</sup>. Эзоп из самых затруднительных положений выходил своим остроумием. Вот один из таких случаев: Эзоп, как известно, был раб бездарного философа Ксанфа. Ксанф в пьяном виде поспорил со своим другом, что выпьет море, если он того не сделает, то имущество Ксанфа переходит его другу. Утром друг предъявил заключенное условие и предложил его выполнить. Ксанф доказывал, что он был пьян и условию недействительно. Друг сказал: я тоже был пьян и заключил другое условие, мог потерять свое имущество. Тогда был призван Эзоп.

– Эзоп, ты не раз выручал меня своим остроумием. Можешь ли ты меня выручить и теперь?

– Могу.

– Но ты не знаешь, что я наделал.

– Могу, – сказал Эзоп.

– Если вы выручишь меня, я отпущу тебя на свободу

– Ты не отпустишь меня

– Отпущу, клянусь богами. Я заключил условие со своим другом Пинаром, что выпью море, если этого я не сделаю в течение месяца, все имущество перейдет Пинару. Кто может выпить море? Разве ты можешь это сделать?

– Могу.

– Тогда ты будешь свободен.

Каждый читающий отложь книгу в сторону и подумай: можешь ли ты выпить море? За три тысячи лет ум человеческий должен быть более находчивым, и однако море не выпьешь, а вот Эзоп это сделал. На берегу моря весь <a>финский народ. Среди круглых, шлифованных, как яйца, морских галек, стоят две кружки воды. Рядом с Эзопом стройный Ксанф, спокоен, театрально размахивает руками, а ветер играет красивой тогой.

– В месячный срок я должен выпить море по условию, заключённо-му со своим другом, но, согласно дополнительного условия, это может сделать раб мой Эзоп, который, если выполнит задание, то получит свободу.

Пинар говорит:

– Мне все равно, кто будет пить море – Ксанф или его раб Эзоп, но если море останется невыпитым, все имущество Ксанфа переходит ко мне.

И говорит Эзоп:

– Пьяный философ Ксанф, мой господин, хотел выпить море, но трезвый Эзоп это сделает, потому что хочет свободы. Я избавлю от разорения своего господина, но он не даст мне свободы. Афиняне, дадите ли вы мне свободу?

– Свободу Эзопу! Свободу!

Ксанф театрально обещает свободу Эзопу.

– Тогда я приступаю. Афиняне, выполнить условие – дело не легкое, но все-таки в месяц выпью море. Пинар, конечно, знал, что море пить дело не легкое и потому в условии ясно сказано: выпить море в месячный срок. Если я, Эзоп, буду пить только кружку воды, а эту кружку будут наполнять все новой водой, мне не выпить даже и кружки воды, я же в месячный срок должен выпить море, потому Пинар должен строго придерживаться условия. Вот перед вами две кружки воды, одна с пресной водой, другая с морской. Я взялся пить только морскую воду, и потому пока я пью море в этом месяце не должно море пополняться ни дождевой водой, ни реками многоводными, реки пить, согласно условия, я не должен. Пусть Пинар остановит реки и дождь, и Эзоп выпьет море. Если Пинар это не сделает, то я до тех пор пить море не буду.

– Я не могу отпустить такого умного раба...

В детстве это меня так поразило, что я всегда в затруднительных положениях стал искать эзоповских выходов из положения.

Это небольшое отступление было необходимым, так как все мои скандалы были построены и задуманы так, чтобы из положения, кажется, совершенно безвыходного, найти выход, удивить этим слушателей и быть под защитой аудитории, и если этого почему-либо не удалось бы сделать, то кроме позорных свистков и криков ничего не дожидаться от изменчивой и чрезвычайно чуткой толпы.

### *Скандал первый*

Антон Сорокин еще до захвата власти Колчака знал, что Колчак привезен Гайдой<sup>16</sup> со специальной целью.

Громов (принцесса «Греза»)<sup>17</sup> сообщил, что генералы, чехи с Колчаком, будут в ресторане «Летучая мышь». Билеты в «Летучую мышь» стоили дорого и все были распределены между приближенными Колчака. В «Летучей мыши» был, так сказать, негласный банкет в честь приезда Колчака. Громов для меня достал билет от редакции «Речи» на право

входа. Все шло хорошо. Электрические лампочки бросают яркие блики на золотые погоны, медали и ордена. За белыми столиками красивые, нарядные дамы, напудренные, в бриллиантах; звон шпор, иностранная речь, в общем все обстоит, как и следовало в благородном обществе.

На открытой сцене неизбежный «Шарабан». На улице, орудием сверткая, балетные танцы в национальных славянских костюмах.

Неподдельный, самый настоящий тип лакеев, с салфеткой на руке, важно несет шампанское.

На сцену выходит сам Балиев<sup>18</sup>, возможно, что и поддельный, и говорит:

– У нас искусство свободно, не то, что у большевиков. Каждый может исполнить все, что желает.

За столиками сидели артисты и начались выходы с явно агитационной целью. И неожиданно для инсценировщиков на сцене появляется Антон Сорокин.

– Я желаю говорить.

Балиев шипит: нельзя, я не разрешаю.

– Я желаю говорить. Сказали – искусство свободно, а не разрешают. Я Антон Сорокин, от имени сибирских писателей... – И начинает Антон Сорокин чтение рассказа, написанного совместно с Всеволодом Ивановым. (Если Иванов будет протестовать, то имеется рукопись-автограф Иванова.) «Тартароп-корабль».

Потом этот рассказ в измененном виде напечатан в моей книге Тююн Боот<sup>19</sup> с предисловием Всеволода Иванова. Часть рассказов опять-таки совместной работы. Рассказ назывался «Чугурлап Корабль». Содержание рассказа таково: море, шторм, гибнущий корабль, гружённый золотом, а на корабле во время шторма, борьба за власть, борьба за золото.

Поняли сатиру, шиканье:

– Довольно! – Стучат вилками о тарелки.

– Что довольно? Вы шуметь, навозные люди! Навезли вас сюда в Сибирь, для чего? Вы сами не знаете, так молчите и слушайте мозг Сибири – сибирского национального писателя.

– Это большевик, я пристрелю его, не мешайте мне!

Выстрел в потолок, возня за столиком, уговаривают офицера успокоиться.

– Не могу, это большевик, пристрелю!

Напуганный Балиев гасит электричество и хор поет. «Быстры, как волны, дни нашей жизни».

Антон Сорокин знал, что убийство в данный момент недопустимо, и что буяна утихомирят, и потому зажигает свечу и говорит:

– Эх вы, навозные люди, хотите меня, несущего вам свет, выкурить темнотой, этого не сделать! Хотите убить меня, но разве можно убить неубиваемое? Я не один, я только радио, принимающее слова моей Родины – Сибири.

Я закончил рассказ под усиленное молчание аудитории. Балиев почтительно докладывает:

– Вас просят, – потом шопотом, – будьте осторожны.

Адмирал Колчак, верховный правитель, по секрету только Вам.

– Садитесь, оригинально, хотим с вами побеседовать; не стесняйтесь.

Мой скромный костюм, тихий вид. Моё молчание было принято за стеснение блестящих генералов. Генералы типичные, словно с советских плакатов. Гайда, Колчак, Тимирева, любовница Колчака, Гришина-Алмазова<sup>20</sup>, генерал Сыровой с черной повязкой на глазу<sup>21</sup>, Янчевецкий<sup>22</sup>, Язвицкий<sup>23</sup>.

Желая рассеять их подозрения в моей скромности, я присаживаюсь и начинаю поедать все, что мне было подано лакеем.

Разговор о литературе. Да, говорю я, сибирская литература это одна из первых в мире, гении – первый сорт: Александр Новосёлов, Антон Сорокин, Вяткин<sup>24</sup>, Всеволод Иванов.

Ауслендер<sup>25</sup> говорит:

– Какая у вас цель выступать в ресторане?

Цель Антона Сорокина выступать в ресторане такая же, как стилисту Ауслендеру сидеть в ресторане среди военных людей.

– Но ведь нужно знать время и место и нельзя читать философские трактаты перед аудиторией, пришедшей отдохнуть от жизни.

– Да, Антон Сорокин не знает времени и места, когда дело касается всей Сибири.

– Но вы не боитесь быть убитым? Если бы не распоряжение адмирала, офицер, знающий вас как за большевика, убил бы вас.

– Я фаталист и от убийства не застрахован, меня может убить даже тифозная вошь. Культурных людей я не боюсь.

– Но ведь вы большевик?

– Если стрелять в художника слова культурное дело и если уважать писателя – большевизм – то я – большевик.

Тогда в разговор вступает Тимирева:

– Скажите, пожалуйста, ваши произведения пользуются успехом? Их можно купить в книжных магазинах?

– О нет, мое имя пользуется презрением, мои произведения в газетах живут один только день, потому что слушать правду – неприятная вещь.

– Но зачем же вы это делаете?

– У меня мания величия, как и у всех великих людей. Я думаю, что я великий писатель, а может быть я только хороший счетовод. Другой думает, что он полководец Наполеон, а он только должен бы быть солдатом. Вы удивлены, что я сказал со сцены сотую часть правды, но что бы здесь в ресторане этому избранному обществу сказал Христос?

Начали заминать неприятный разговор, угощать шампанским.

– Хорошо, я не могу отказаться.

Антон Сорокин поднял бокал с шампанским и громко сказал:

– Я никогда не пивший шампанского, поднимаю этот бокал в такой исключительный момент, когда среди нас присутствует такой великий человек. Пожелаем же ему, великому адмиралу, возможно скорее быть на своем месте, на корабле, а не томиться в захолустном городишке Омске, где, как известно, нет ни моря, ни кораблей. Итак, пью за самое скорое возвращение адмирала на море, на корабль.

Тост Антона Сорокина никто не поддержал. Антон Сорокин сказал:

– Вы все желаете зла адмиралу, томящемуся на суше, я не хочу с вами разговаривать и быть в вашем обществе.

И демонстративно пошел к Громову.

Мы вышли. Громов качал головою:

– С вами опасно ходить, конечно, влопаешься, как кур во щи. Разве так можно? Сдурели вы, что ли?

А сзади шел Карасев с револьвером. Он был провожатым Антона Сорокина, так как Антон Сорокин не признает оружия, как самозащиту, и сам лично пользоваться оружием не может. Многие говорят из трусости. Так ли это – вопрос нерешенный.

### *Скандал второй*

Писатель и председатель Сибоблдумы Александр Ефремович Новосёлов был убит в загородной роще в спину в овраге<sup>26</sup>. Приехали на автомобиле, сказали, что вызывают говорить по прямому проводу и убили предательски. Новосёлова хоронили десятки тысяч людей. И у могилы говорили речи протеста. Антон Сорокин молчал у гроба. Месть Антона Сорокина должна быть другой.

Заседание чехов<sup>27</sup>. Доклад о великом Гусе, об Йогане Гусе. Генерал Сыровой, Гайда, Колчак со свитой, Янчевецкий. Память Йогана Гуса почтили вставанием. Потом говорили желающие. Антон Сорокин сказал:

– О Йоган Гус! О Йоган Гус! Ты настолько велик, что твоя слава достигла до далекого захолустного города Омска, отстоящего за несколько тысяч верст от места твоей казни. Твои мучения на костре принесли в нашу Сибирь культурные чехи. Время – быстротечная горная река. Преступление ужасно и мы, культурные люди, не найдем слов, чтобы заклеймить варваров, сжегших великого Йогана Гуса. О, что сказали эти варвары средневековья:

– Йоган Гус, отрекись от ереси и мы не будем жечь тебя на костре. Вы все знаете о той христианке, которая, желая угодить богу, принесла вязанку хвороста. И все слышим из глубины веков голос Йогана Гуса: «О, святая простота!» Культура в настоящее время стоит на высоте, и нет варваров, нет костров, современные Йоганы Гусы гибнут от нагана, от грошевой пули в спину где-нибудь в овраге и святая простота несет не охапку хвороста к костру Йоганна Гуса, а грошевую пулю в сердце того, кто умнее. Я говорю о великом сибирском писателе Александре Новосёлове, убитом в спину в овраге загородной рощи.

Антон Сорокин оплакивает смерть Александра Новосёлова и кто из вас, помнящих века, из поколения в поколение несущих легенду об Йогане Гусе, кто посмеет не почтить память вставанием, память писателя Александра Новосёлова?

Чехи встали. Колчак со свитой побежал к выходу. И если Антон Сорокин живым не дойдет до дома, это ничего. Сжигавшие Йогана Гуса имён не сохранили. Убившие Александра Новосёлова имён не сохраняют. Молчание. Вежливо зовут в комнату. Ну, думаю, конечно, пропал, церемониться не будут.

– Мы знаем вас, вам плохо живется. Мы ценим писателей, художников, вот у нас всё имеется, возьмите, сколько вам нужно.

Я взял деньги, краску, ватманскую бумагу, сделано это было не из жадности, а это были особые соображения. Вечером на другой день у меня сидел Янчевецкий и говорил:

– Вы на закрытый вечер попали благодаря мне, и я не ожидал того, что вы будете себя вести так необдуманно, вас могут ликвидировать. Адмирал Колчак в смерти Новосёлова невиновен, всё это было сделано без согласия адмирала.

– Я смерти не боюсь, если всех писателей начнут убивать, единую неделимую Россию этим не создать. Если я делаю преступление, для этого есть суд, а не расправа из-за угла. На случай смерти у меня приготовлено воззвание, оно хранится у надежных людей. Делая, что я делаю, не в моих силах прекратить, так как этого требует моя Родина – Сибирь. Даже не пожалею жизни. Мне важно, чтобы все это было передано Колчаку.

## Скандал третий

Давид Бурлюк<sup>28</sup> был в восторге от моей находчивости. С вами можно дело сделать, не то, что мямля Четвериков<sup>29</sup>. Отец футуризма приглашал меня ехать с ним в Америку, от поездки я отказался, но дал разрешение Давиду Бурлюку выпускать за Антона Сорокина артиста (важны мои произведения)<sup>30</sup>. Сидя в Омске, я читал рецензии о выступлении Антона Сорокина в Томске, Новониколаевске, в Иркутске. А в 1921 году в Омск привезли арестованного Антона Сорокина и мне пришлось узнать, что это артист Карпинский, выступавший за Антона Сорокина на вечерах Бурлюка и по отъезде в Америку Бурлюка устраивавший самостоятельно вечера Антона Сорокина. Артиста освободили.

– Можете выступать от моего имени.

Карпинский махнул рукой:

– Довольно!

И вот Давид Бурлюк кричал стихи Маяковского, Четвериков распевал Северянина: мороженое из сирени, Антон Сорокин читал свои киргизские песни, а Всеволод Иванов по моей инструкции выступал против Давида Бурлюка, упрекал его в жадности к деньгам. Давид Бурлюк сердился и жалел, что Всеволод Иванов неизвестен, вы будете таким же жадным, как и я, если будете неизвестным (после оказалось, что Всеволод Иванов превзошел жадность Бурлюка, не дал рубля Ерошину – поэту<sup>31</sup>, не посылавший бедной старухе матери ни одного рубля, когда его заработок исчислялся тысячами, но это так, между прочим).

Давид Бурлюк нарисовал несколько моих портретов и выдал мне следующее удостоверение:

«От Всероссийской Федерации Футуристов национальному великому писателю и художнику Сибири Антону Сорокину. Извещение. Я, Давид Бурлюк, отец российского футуризма, властью, данной мне великими вождями Нового искусства, присоединяю Вас, Антон Сорокин, к ВФФ, приказываем отныне именоваться в титулах своих великим художником, а не только писателем и извещением, что отныне ваше имя вписано и будет упоминаться в обращениях наших к народу в следующем порядке: Давид Бурлюк, Василий Каменский, Владимир Маяковский, Велимир Хлебников, Игорь Северянин и Антон Сорокин, подписал ОРФ действительный член учредитель о-ва “Бубновый валет”, член Президиума московских художественных организаций Давид Давидович Бурлюк, скрепил Евгений Спасский».

Выставка у Давида Бурлюка была шедевром, неудивительно, что зрители не вмещались в зал выставки. Давид Бурлюк боялся попов, докторов и полиции.

– С этими людьми будьте осторожны, Антон Семенович, вреда причинить могут много.

И потому Антону Сорокину стоило большого труда уговорить Давида Бурлюка выставить распятие Антона Сорокина<sup>32</sup>. Успех этой картины был невероятный, стояли толпы народа, работа была удивительна. Подходит священник:

– Что это, большевизм? Где устроитель? Кошунство!

Давид Бурлюк напуган.

– Что, я не говорил, попы – это сила, много вреда могут сделать.

– Какие пустяки, Давид Давидович, у меня все предусмотрено,

– Что же, увидим.

– Кто звал устроителя выставки, в чем дело?

Священник важно, нараспев, видимо, желая поиздеваться, говорит:

– Придется звать полицию, протокольчик составить на предмет привлечения к ответственности за кошунство.

Давид Бурлюк толкает незаметно в бок Антона Сорокина.

– Ну, что, я не говорил?

– Да, кошунство, большевизм, издевательство над сыном Божьим, – распекает поп, – над Иисусом Христом.

– Вы, батюшка, по всей вероятности страдаете близорукостью, наденьте очки и посмотрите, что написано: это не Христос, а разбойник, пояснение идиотам и глупцам.

– Давно ли, батюшка, стали защитником разбойников, как вам известно, на крестах и разбойников распинали.

– После того, как Христос освятил крест пролитием за ны и наши грехи своею пресвятою кровью, крест сия – вещь священная, да и при той скорблении священного моего сана, на мне благодать святого духа и вдруг идиотам и глупцам, не потерплю такого издевательства. Автора сих богомерзких картин должно отправить в большевизию, здесь им не место!

– А мы исправим.

И Антон Сорокин приписал пояснение: для идиотов и глупцов, а также для умных и с благодатью святого духа иереев, это не Христос, а разбойник.

Хохот публики. Священник старается скрыться.

– Куда вы, батюшка, зовите полицию для составления протокола на предмет привлечения за кошунство.



Священник сердито плюет на пол и говорит:

– А ну вас, футуристов, к дьяволу, связываться не хочется. Благодать святого духа и оскорбление идиот, я понимаю, зараза большевизма.

Давид Бурлюк демонстративно жмет руку Сорокина Антона.

– Справлюсь с попом, а вот сегодня против вас будет доктор.

– Пустяки, я даже и полиции не боюсь, – говорит Антон Сорокин.

### *Как справиться с докторами*

Обычная программа. Манифест футуристов в исполнении Спасского<sup>33</sup>, мороженое из сирени в исполнении Четверикова. Давид Бурлюк кричит «Облако в штанах» Маяковского, потом со свечой Антон Сорокин. Протоиерей Папышев<sup>34</sup>, желая сорвать номер, кричит:

– Для чего идиотская свеча?

– Идиотская свеча потому, что свеча одна, но если зажечь сто свечей и дать в руки архиерею три свечи, это будет священный обряд. Моя свеча зажжена для втирания очков и разницы между одной свечой и сотней нет. Удивительно, что протоиерей позавидовал моей одинокой свече, и правильно, ему больше чем кому-либо известно, что свечи горят для обмана<sup>35</sup>.

– Кошунство. Полицию, протокол, большевизм долой!

Крики.

Давид Бурлюк взволнован:

– Так нельзя, извинитесь, это же черт знает что такое.

– Хорошо, я извинюсь.

Давид Бурлюк; кричит:

– Слушайте извинение Антона Сорокина!

После небольшого шума восстанавливается тишина.

– Я начну извинение. Прошу простить мне мои необдуманные слова, они делают слишком много вреда – самого последнего идиота делают умным, каждый, даже дурак, понимает, что свечи – это не святость, свечи – доход священников, на который воспитываются дети священников, и прошу извинения у идиотов, но не у умных, так как в век пара и электричества и радио смешно защищать языческий обряд. Более умные, скажите престарелым и отставшим от жизни священникам, что они на лекции футуристов, а не среди фанатичных, обреченных на смерть старух.

– Долой священников, им не место здесь!

Попы демонстративно уходят, кроме Папышева. Папышев просит слова.

– Вы слышали, что говорил Всеволод Иванов? Давид Бурлюк имел свое хозяйство, сотни голов скота, пахал землю – доходец имел изрядный. Антон Сорокин, коему место в лечебнице душевно больных, построил дом и живет припеваючи, если не верите мне о душевной болезни, мои слова подтвердит доктор.

Давид Бурлюк толкает своим огромным сапогом Антона Сорокина и шепотом говорит:

– Что, я не говорил, они действуют в контакте.

Выходит, доктор, его речь такова:

– Я пять лет заведывал больницей для душевно больных в Берлине, той самой, в которой лечился Ницше. И я могу уверенно сказать, что в лице Антона Сорокина мы имеем человека сумасшедшего с манией величия, поэтому к его словам не следует относиться серьезно, да к тому же, как мне помнится, и Давид Бурлюк подвергался исследованию комиссии и признан человеком ненормальным.

– Говорил я вам, не троньте попов, докторов и полиции, они действуют всегда совместно.

– Пустяки, мы сейчас доктора посадим в галosh.

– Вы слышали, что говорил врач? Он назвал Антона Сорокина сумасшедшим, научно он должен был бы сказать душевно больным, но врач озлоблен и не может даже мыслить логически. Послушайте, какую чушь горюдит этот ученый тип, с гордостью восклицает: я пять лет заведывал больницей, где лечился ненормальный Ницше, а кто поручится, что сын этого врача не будет говорить: я заведовал больницей, где сидел Антон Сорокин. В чем же дело? Нормальный человек гордится тем, что видел стены, где жил ненормальный Ницше. Что же это значит? Это значит, что вся мировая литература находится в руках ненормальных. Ницше, Мопассан, Гоголь, Гаршин, Достоевский – все кончили сумасшествием<sup>36</sup>. Конечно, они были выше, умнее обычных людей, а все эти заведывающие сумасшедшими домами людишки средней нормальности, пороха не выдумают, живут и плодятся, как животные. А мы выше нормы умом, несем культуру, изобретения, художественное слово, музыку, мы несем все радости культурной жизни, без нас эти обезьяны остались бы обезьянами

Давид Бурлюк подходя и театрально, с пафосом говорит:

– Антон Сорокин, вы достойны быть великим и отныне вы будете упоминаться в обращениях наших к народу: Давид Бурлюк, Владимир Маяковский и Антон Сорокин. А вам, доктор, посоветую поскорее покинуть сцену, вы мешаєте.

## *Как справиться с полицией*

С попами вы справились, с докторами тоже, а теперь ждите полицию, она вас не оставит в покое.

Я рассказал про море и Эзопа. Давид Бурлюк долго хохотал. Сегодня я выкину Антре, зажигаю свечу и читаю манифест: мы милостью мысли, Антон Сорокин в газетном колпаке, шут Бенецо<sup>37</sup>, кувыркаемся на подмостках мысли человеческой, лицо наше размалевано и одевание в тусклых блестках, мы приходим к холодному городу давать наше представление, скулить, как побитый пес, и делать веселой битую морду. А там далеко дворцы наших вассалов, в цвету белой боярки и вкушаем тоску в бокалах, сегодня сердцу нашему больно, и так далее. Манифест по моему заказу написан был Всеволодом Ивановичем<sup>38</sup>.

Я объявил себя диктатором над приехавшими в Сибирь писателями Вяткиным, Ауслендером, Лидией Лесной, Ковальскими<sup>39</sup> и другими, требовал, чтобы для меня приобрели автомобиль.

– А то вы как стадо баранов без диктатора. Мы, Антон Сорокин, почувствовали стремление к власти и желаем быть диктатором, буду выпускать приказы. Ауслендеру приказываю не отбивать хлеб у чернорабочих слова газетчиков, а писать стилизованные рассказы. Вяткину, поэту, лирику, приказываю не увлекаться административными должностями...

– Я не подчиняюсь вашему приказу, – кричит Ауслендер.

Давид Бурлюк радостно улыбается, ненавидит он Ауслендера до того, что его фамилию не произносит, а говорит Сережка Сляндер.

– А вы не подчиняетесь, Ауслендер, вполне понятно, придворный писатель Верховного правителя Колчака, я оплачивать так дорого ваш труд не могу, вы раб, имеете уже господина.

– Я не подчиняюсь, – говорит Вяткин, – это же клоунада.

– Что? Клоунада! Вяткин может возвышать голос здесь перед диктатором писателей, а почему не протестует, когда в спину убивают Новосёлова? Я убивать никого не могу. Я власть захватываю, власть клоунскую, но без убийства и насилия. Встать перед первым в мире диктатором над писателями.

Аудитория понимает сатиру, встает и кричит:

– Да здравствует диктатор писателей Антон Сорокин!

– А теперь получите деньги.

И Антон Сорокин раздает денежные знаки шестой державы, обеспеченные полным собранием сочинений Антона Сорокина, подделыватели караются сумасшедшим домом, а не принимающие знаки – принудитель-

ным чтением рассказов Антона Сорокина. Портрет король трэф Антон Сорокин и надпись Диктатор.

На другой день извозчики привозили деньги в помещение, где происходили вечера Бурлюка, и требовали обменять. Эти деньги они приняли от своих седоков, по наивности думая, что деньги выпущены новым правительством.

На другой день я был арестован, но когда написали протокол и дали подписать, я сделал надпись Фердинанд Шестой<sup>40</sup>.

– Что это значит?

– Ничего особенного, понятно как стеариновая свеча, я сошел с ума, разве нормальный полезет в диктаторы? И вы, нормальные, должны не протокол писать, а отвезти меня в сумасшедший дом или подчиняться моей диктаторской власти, другого выхода нет.

Посоветовались, покали плечами и отпустили.

Давид Бурлюк от восхищения не знал, что делать. Он вынул деньги:

– Вот вам, Антон Семенович.

Денег было восемьсот тридцать рублей.

### *Скандал четвертый*

Давид Бурлюк рисовал картины, но был не в духе. Напротив сидел улыбающийся, как луна, Всеволод Иванов. Бурлюк рисунки портил, ставил кляксы и откладывал в сторону. Я скомкал их и бросил под стол.

Давид Бурлюк расправил и говорит:

– Не для этого я стал Давидом Бурлюком, чтобы бросать мою работу.

И действительно, эти мятые рисунки на выставке были раскуплены.

– А хотите, Давид Давидович, я завтра вас поставлю в затруднительное положение?

– Меня? Никогда!

– И я же вас выручу.

– Хорошо, только сомневаюсь. Мы с Маяковским один раз всё движение остановили...

– Знай, слышал, только не сердитесь, шутка будет остроумной.

На вечере я сказал:

– Давид Бурлюк такой же жулик, как и Антон Сорокин. Оба мы действуем гипнозом. Никакого нового искусства нет, это мне сам Давид Бурлюк говорил, а так мы очищаем у вас карманы от денег, потому что вы глупы, как бараны. Собрав с вас деньги, Бурлюк может отдохнуть и рисо-

вать настоящие картины, а вы, раскупившие цветные кляксы, радуетесь, вот знаменитость, Давид Бурлюк рисовал, десять рублей платил, а мой трехлетний сын так же рисует. О, это много, значит талант у сына!

– Антон Семенович, я лишаю вас слова, вы клеветеете, этого я ничего не говорил.

Крики:

– Слово Антону Сорокину, слово!

– Футуристы ссорятся!

– Слово Антону Сорокину!

– Футуризм – это жульничество, я вам докажу. Если я скажу, что стихи могут быть бессмысленны, и заменять музыку, живопись заменить скульптуру. Скульптура должна стремиться, чтобы зафиксировать слово, вы, развесив уши, будете слушать, но если такие же глупости я буду говорить о вещах вам знакомых, вы будете хохотать.

Давид Бурлюк вздумал вести хозяйство по-футуристически, кур и гусей он стрижет на шерсть, на собаках делает запашку, молоко служит для удобрения земли. Но подобные глупости делать в искусстве позволительно благодаря тому, что вы мало понимаете в искусстве. Вот что говорит Давид Бурлюк о Вас.

– Антон Семенович, вы прекратите вашу клевету, или я вышвырну вас за шиворот.

– За меня слушатели, я замолчу, если вы мне дадите пятьдесят ваших картин.

– Хорошо, вы получите шестьдесят пять.

Мир заключен, контрибуция получена и я продолжаю.

– Что вы слышали, конечно, только шутка. Футуризм – это жизнь, без футуризма вы не можете сделать ни одного шага. Посмотрите на ваши сапоги и на французские каблучки ваших жен, вместо копыт, футуризм создает дамские туфельки с высоким каблуком. Молоток делается не в виде кулака, а футуристической формы. Глаз – фотографический аппарат, уши – телефон. Соловей обращается в рояль, видите, как футуризм искажает все взятое из природы для того, чтобы создать более лучшую жизнь, и мы должны приветствовать отца футуризма Давида Бурлюка, это он несет обновление искусства.

Аплодисменты. Давид Бурлюк, довольный, говорит:

– Сто моих картин можете получить.

В антракте подходит невзрачный человек и говорит:

– Вы должны исполнять, сегодня ваш манифест.

– Я ещё не раб.

В это время я получил в бок оглушительный удар Громова. Я сбавил тон.

– Собственно говоря, мне не трудно исполнять, но оригинал у меня дома.

– Вот вам пятьдесят рублей, поезжайте за оригиналом.

Я еду не одни, со мной Громов и Иванов.

Это же Петр Михайлов<sup>41</sup>, колчаковский министр. Крышка, от ареста не избавиться.

Эзоп море выпил, а я от какого-то колчаковского министра не избавлюсь, полиции я не боюсь!

И я стал писать новый манифест<sup>42</sup>.

– Мы божьей милостью и человеческим удивлением, король писательский с прискорбием видели... и так далее.

Манифест просмотрел Громов и сказал:

– Шельма вы, стопроцентная, но если это попадет большевикам – крышка вам, для всякого случая рукопись уничтожьте потом.

Зажигаю свою свечу, читаю манифест. После чтения, во время перерыва, получаю от Петра Михайлова две тысячи рублей: я от души смеялся, это же лучшая агитация и притом злая сатира, напечатайте, вы любите рекламироваться.

После вечера совещание у меня, что делать, печатать ли манифест,

– Печатать надо, – говорит Громов, – но на всякий случай, если советская власть придет, так чтобы вам крышки не было, напечатайте каждое слово разным шрифтом, потом можно сказать: позовите комиссию, я же сумасшедший.

Манифест так и был напечатан, многие газеты перепечатали этот мой манифест и примечаниями.

Но другого выхода не было и в 1921 году я отсидел за этот манифест в ЧК и едва не был приговорен к расстрелу, жизнь мне спас поэт Оленич-Гнененко<sup>43</sup>, который во время Колчака скрывался у меня, приговоренный колчаковцами к расстрелу. Справляться остроумием с полицией самый трудный способ.

## Скандал пятый

На заборах омских улиц, главным образом около гостиницы «Европа», на самом бойком месте, мною вывешивалась ежедневно заборная газета, там я выкидывал цирковые антре. Сегодня в три часа здесь пройдет Антон Сорокин, мозг Сибири и раздаст подарки. Ждала всякий раз толпа, которая получала портреты Антона Сорокина и всякий отброс, пуговицы, спички, папиросы, перья и прочую чепуху, ничего не стоящую.

В тот день на заборе было двадцать портретов Антона Сорокина, печального, радостного, плачущего, смеющегося, показывающего нос и т. д. и надпись: жизнь писательского диктатора в портретах.

Толпа невероятная, давка, смех и издевательство, портреты были сорваны, а я арестован.

Обращение вежливое, стакан чая, печенье английское и японское Усымплей.

– Для чего вы навесили двадцать ваших портретов?

– Из зависти.

Алкивиад для того, чтобы прославиться, отрубил собаке хвост и по его милости фокстериеры до сих пор с отрубленными хвостами.

Герострат сжег храм Дианы и до сих пор для призрачной славы сжигает деревни и города. Вот я из зависти свои портреты развесил. Я работаю двадцать лет и только через двадцать лет полез со своими портретами на забор, а другие, кому я завидую, через месяц своей работы на забор с портретами полез<ли.>

– Кто же это такой?

– Я же вам сказал, современный Герострат.

– Но ведь у вас работа издевательская.

– Ничего подобного, просто я занятый человек и мне кажется, что меня позвали для того, чтобы дать денег, чтобы я мог открыть вроде пресс-бюро. Вы вот меня тут держите, а публика будет говорить: ну и свобода, на забор своего портрета нельзя повесить.

Подходит поэт Маслов<sup>44</sup>.

– Придётся отпустить.

Я вон при царе во время патриотизма плюнул книгой гнева «Хохотом Желтого Дьявола», и то ничего не могли сделать, а тут какие-то портреты.

Пожали плечами, отпустили.

## Скандал шестой

Пишу заказное письмо в Томскую психиатрическую лечебницу редактору сумасшедшего журнала Орестову. М. Г., вы сидите в сумасшедшем доме и не знаете радостной вести, спешу сообщить её первым. Сибирь сошла с ума и нет никакой цели в сумасшедшей Сибири держать сумасшедших в особых домах. Мания – еще не бывалая боязнь всего красного, стоит понести по улице красный флаг – моментально затрещат револьверы. Мания украшений себя побрякушками, которые называются орденами, имеется и мания преследования всех, кто называется рабочим. На основании всего изложенного, немедленно проситесь на свободу, скажете, что ненавидите все красное, готовы обвесить себя погонями и орденами и готовы убивать рабочих, вас немедленно освободят и дадут самую ответственную работу...

Вечером я уже сидел в охранке, осведверх<sup>45</sup>, меня допрашивал сам Зайчек и Зубов<sup>46</sup>.

– Это вы писали?

– Да, я, и очень рад, что письмо доставлено по адресу. Я весьма рад, что имею честь пожать руку редактора сумасшедшего журнала Орестова.

– Вы осторожнее, это вам будет стоить недёшево, как бы смех не кончился слезами.

– Я знаю, что я в Томской сумасшедшей больнице, и ко всему готов.

– Вы это серьезно?

– Ну да, я же сумасшедший, писал письмо сумасшедшим, сумасшедшие моё письмо получили, и я беседу с ними.

– Чтобы покончить с вашими глупыми выходками, я говорю: вы в осведверхе на допросе, и вам грозит серьезное наказание.

– Прошу направить меня на освидетельствование, я сумасшедший, у меня мания величия, я вот себя диктатором объявил, найдутся идиоты, ещё оружием моё диктаторство будут защищать, лучше уж вы посадите меня в сумасшедший дом.

Пожали плечами, пошептались.

– А если вы отсюда не выйдите?

– У меня письма оставлены. Новосёлов погиб от пули в спину, почему же мне не погибнуть, тем более что я душевно больной, а душевно больные да диктаторы, право, достойны смерти.

Пожали плечами, отпустили.

Я уже составил себе имя, и избавиться от меня было не так просто, как это казалось. Ставя лишь на карту, я все обдумал – за и против.



### *Скандал седьмой*

Хотя я и имел охрану в лице Карасева с наганом, но пошел к Танаке<sup>47</sup>, показал ему свои графики и прочитал японский рассказ, специально написанный для Танаки, и сказал: Новосёлова убили, теперь хотят убить и меня, дайте мне охранную грамоту, как ни говорите, а русские – варвары. Охранная грамота мне была дана. Дано сие Антону Сорокину в том, что он, как писатель и художник, стоящий вне политики и держащий самый строгий нейтралитет, находится под охраной японской миссии. С этой бумажной я стал проникать на тайные совещания и вот на одном, где должен быть Колчак, ко мне подходит Жардецкий и просит выйти – вы не имеете права здесь быть. Булдеев, и то не настаивает на моем удалении<sup>48</sup>.

– Проверьте у всех билеты на право быть здесь, а то возможно есть и кроме меня, не имеющие этого права. Стали проверять, Антон Сорокин демонстративно показывает охранную грамоту и Танака. Новосёлова убили, я хитрее, под японскую охрану пошел, вон Танака разрешение выдал. Скажет Танака уйти – уйду, вас не признаю, вы признаете иностранцев и им подчиняетесь, то же сделал и я.

Приехал Колчак со своей свитой, заседание началось.

### *Скандал восьмой*

Заседание об аннулировании керенок. Дискуссия, заседание закрытое. Колчак, весь совет Министров, говорят речи.

Выходит Антон Сорокин, садится, и начинает читать сказку о том, как нищая избавила Тимура от разорения<sup>49</sup>.

Золото у Тимура уходило на содержание войска и постройки, и касса стала пустой. Тимур думал повеситься. И когда шел из мечети и не подал обычного золотого нищей, та остановила Тимура и спросила объяснения.

– Я разорён.

– Эх, а ещё Тимур, выпускай монеты тоньше, цену назначь в десять раз больше и ты будешь в сто раз богаче, потому что то, что имеет печать Тимура, имеет цену.

Тимур послушался совета нищей, и его казна пополнилась в несколько сот раз, так как деньги были тонкие, как картон, а цена в несколько раз больше, это были почти первые ассигнации.

– Здесь не место рассказывать сказки, – говорит председатель, – притом держитесь ближе темы и нужно говорить стоя, а не сидя, как это делаете вы.

– Вы слышали, что сказал председатель, когда говорит сибирский писатель, его следует выслушивать стоя, а не сидя, – и два колчаковских министра встали. Колчак быстро вскочил, желая что-то сказать. Антон Сорокин был зорек и воспользовался этим.

– Смотрите, даже верховный правитель встал.

Всё собрание поднялось на ноги, Колчак побежал своей обычной походкой к выходу, свита за ним. Антона Сорокина вели за руки два солдата и у самого выхода нагнал Танака и сказал немедленно отпустить. Танака на своем зеленом авто довез Антона Сорокина до дома.

– Я не знаю, чего вы добиваетесь, но так шутить опасно, – сказал Танака.

– Пустяки, иначе не стоит и быть Антоном Сорокиным. Все легендарные личности сделали меньше, чем о них говорит сама жизнь, и обо мне расскажут и разгадают, чего хотел Антон Сорокин.

### *Скандал девятый*

У поэтессы графини Подгоричани<sup>50</sup> званый вечер. Министры, профессор Денике<sup>51</sup>. Давид Бурлюк, придворный писатель Сергей Ауслендер и другие, всего человек сорок. Антон Сорокин приходит незванным. Все находятся в комнате, демонстративно уходят в другие комнаты. Остается один Давид Бурлюк.

– Антон Семёнович, видите бойкот, демонстрация против вас, придется вам уходить.

– Эх, какой же вы отец футуризма, нужно быть находчивым, остроумным и выходить из положения.

– Что же, выходите в двери, другого выхода нет.

– Посмотрим.

Начинаю обшаривать письменный стол, нахожу в ящике стола стихи Подгоричани. Знаю, что за мной следят, и громко читаю стихотворение Подгоричани.

По моим расчетам Подгоричани должна прийти, но, видимо, поняли мою военную хитрость, не пускают.

В столовой уже садятся пить чай, весело говорят. Тогда выходит Антон Сорокин и говорит:

– Прошу очистить комнату, иду чай пить.

Извиняются, подвигают стул, подают чашечку турецкого кофе.

– Мало, турецкий кофе я пью стаканами, и вообще я вас не задерживаю, напьюсь и без вашего вмешательства.

Чтобы выйти из положения, начинают разговор о литературе. Ауслендер, желая быть остроумным, говорит:

– Мы все смотрим на вас, как на человека больного и потому прощаем ваше нетактичное поведение, вы врываетесь в чужую квартиру, нарушаете основные правила гостеприимства, являетесь незванным в гости.

– О, великий стилист Сергей Сляндер, все правильно, но почему я стал таким негодяем, потому что подлые навозные люди, пока ехали незванными на мою Родину Сибирь, незванными гостями уселись у хлебных столов крестьян. Скажите, зачем вы здесь, к вам в Москву я не приходил. Почему на вас не овчинный полушубок, а доха, почему вы на автомобиле, а я пешком? Желая Сергея Слендера наказать и дарю ему пять своих рассказов.

Желая замять неприятный разговор, Ауслендер говорит:

– Никому не запрещается посвящать рассказы.

– Я не посвящаю, а дарю. Я посылаю пять рассказов за вашей подписью в те издания, где вас печатают, как придворного писателя, гонорар вы, конечно, получите.

– Я привлеку вас за пользование чужим именем.

– То есть вы откажетесь от подарка и тогда гонорар передадите мне. Преследуется плагиат, но подарки не преследуются. Я дарю от полноты своего таланта.

– Тогда я приму меры, я буду искать защиты у адмирала Колчака.

– Ох, напугали! Для адмирала тоже есть законы, и пугать меня беззаконием нечего, воробей я стреляный, но чтобы вас избавить от неприятности, я ставлю ультиматум: вы должны написать рецензию о моей книге «Тююн Боот».

– Хорошо.

Рецензия была написана в газете «Сибирская Речь», и там же фельетон «Омская царь пушка» Громова. Фельетон этот был напечатан для того, чтобы Антона Сорокина выставить человеком ненормальным. Вот этот фельетон<sup>52</sup>.

## Скандал десятый

На окраинах Омска, там, где лениво машут крыльями ветряные мельницы, обреченные на скорую смерть<sup>53</sup>, происходят сектантские собрания молокан, баптистов и прочих фанатиков, омытых страданиями и пречистой кровью бога нашего Христа, спасителя мира. Вот среди них я набрал два десятка самых тронутых умом и с ними приходил на собрания, где были дискуссии. Мои сектанты выступали по моим указаниям и несли невероятную чушь. Вот образец речи Тихомирова. Главные мои помощники были Тихомиров, Вахтенко, Брончуков и другие. Конечно, были попытки остановить боговдохновенных ораторов, тогда выступал я, Антон Сорокин, говорил:

– Вы хотите победить большевиков, а когда подлинный народ – крестьянство идет нам навстречу, вы не даете им слова. Большевики сильны единением с народом, стыдитесь, пусть их речь и наивна, но она от чистоты ума, – и все моих ораторов слушали.

Тихомиров рассказал о том, как он разговаривал с Богом<sup>54</sup>.

Вахтенко нес чепуху о аде и грешниках, и я обращал вечера сближения славян в сумасшедшие вечера, и особенно постарался, когда на вечере присутствовал Колчак с министрами, мои помощники были неподражаемы, Колчак не выдержал, когда хлыст Моисеев заговорил на иных языках и стал проповедывать о корабле, о духе, о воплощении Бога. Колчак сбежал, а вечера сближения славян, устраиваемые с богатым, бесплатным угощением, прекратились. После моя банда сектантов распалась и по инерции устраивала скандалы в баптистском доме молитвы до 1926 года, христоролюбивые баптисты силой стаскивали ораторов с кафедры и бросали под горку берега реки Оми, дело разбиралось в суде.

## Скандал одиннадцатый

Бывший князь Ухтомский<sup>55</sup>, а теперь Архиерей, делал доклад о кощунстве большевиков и о вскрытии мощей, о налоге на иконы и т. д. Выходит Антон Сорокин.

– Большевики делают кощунство. Это понятно, это входит в программу большевиков, но пусть мне скажет собрание, будет ли кощунством, если на амвоне задами к царским дверям и иконам поставить музыкантов и играть в духовые инструменты, бить в турецкий барабан. Не возму-

тительное ли это кощунство? Не дрогнет ли сердце верующего, почему сие е поругание святыни. И спрашиваю, кощунство ли это?

Голоса слушателей:

– Да, да, это возмутительное кощунство.

– Вы слышите, это кощунство, а где оно происходит? В центре возрождающейся единой неделимой истинно православной России, у нас в Омске и соборе. Канадские войска заполняют собор, а на амвоне оркестр с турецким барабаном. Что это такое?..

Ухтомский князь Архиерей отвечает:

– Наши гости англичане молятся. Мы, христиане, и даже для таких людей, как никудышник (у него своя секта) из Евангелия ссылки сделали<sup>56</sup>. При входе каждый может прочитать – гостеприимство не есть кощунство.

Христиане, гостеприимство, а почему бы не пустить помолиться в собор баптистов, у которых молитвенный дом занят войсками, или потому канадские войска могут задами к православным чудотворным иконам стоять, что помогают оружием одолеть ненавистных большевиков.

– Хорошо, – говорит князь Ухтомский, – в соборе больше канадских войск не будет.

### *Скандал двенадцатый*

С'езд священников, обсуждают вопрос о защите православия от большевиков, докладчик Папышев советует взять оружие и идти крестовым походом, освободить святые мощи от большевиков. Рассказывает о кощунстве.

Антон Сорокин просит слова.

– Я, национальная гордость Сибири, Антон Сорокин перед тем, как говорить о святых мощах, должен сделать предупреждение, идиоты и кретины не выносят моих слов, поэтому кто чувствует себя идиотом может выйти заранее. Все крепки умом. Хорошо.

Итак, о святых мощах. Большевики, вскрывая святые мощи, находят вату, дамские чулки и прочую рухлядь. Почему же это так. Вы знаете, негление святые отцы наши получили в награду за смирение, любовь, за то, что морили себя голодом, ненавидели золото. И вот православная церковь эти мощи, ненавидящие золото, положили в золотые руки, вынули из деревянных гробов и начали торговать чудесами, мощи ворочались, ворочались от обиды и решили превратиться в самые разнообразные вещи, как, например, дамские чулки; но чтобы поправить большевиков, не-

обходимо из золота освободить мощи и тогда вскроют большевики мощи и в ужасе будут. А там в деревянных долбленных гробах будут настоящие мощи. А православная церковь сотнями тысяч шаманских бубен – колоколами известит о торжестве православия.

Взяли попы Антона Сорокина под руки, повели и сбросили с высокой лестницы. На лбу Антона Сорокина огромный синяк. Антон Сорокин входит и говорит:

– Смиренные христиане! За правду Христа распяли, а вы в век пара и электричества ушли далеко от варварства, и за правду едва не проломили мне череп, где много для вас опасных мыслей правды. Через две тысячи лет, и какой прогресс у вас, фарисеев. Берите же скорее оружия, христолубивое воинство, и туда, туда, на фронт, на защиту православия.

### *Скандал тринадцатый*

Антон Сорокина упрекают в том, что он разоблачениями обручился на Всеволода Иванова. Антону Сорокину есть что рассказать, и делает он свое дело не доносчика из зависти, как кажется многим, а из особых соображений, совершенно не желая подлецу человеку причинить вред. О писателе Георгии Вяткине много можно рассказать. Когда-то этот поэт держал свое имя в почете, около него об'единялась вся сибирская литература: Гребенщиков, Бахметьев, Драверт, Гольдберг<sup>57</sup>, Новосёлов и другие. При Колчаке Вяткин писал клеветнические статьи и стихи на пролетариат, теперь же не узнать Вяткина, по его статьям можно признать его за подлинного коммуниста. Плакаты Вяткина были отвратительны по своей мерзости. Известный плакат – что обещали и что дали большевики – был верхом подлости. Этот премированный тысячами плакат поэта-лирика Вяткина вошел, как образец, в известный роман Зазубрина «Два мира»<sup>58</sup>. Всё это между прочим. Суть не в этом. Вяткин при Колчаке был вроде Министра, заведывающий книжной палатой, ездил на авто, и Колчака сопровождал в поездках на фронт. Когда Вяткин при советской власти был арестован и ему за его дела грозил расстрел, Антон Сорокин немало потрудился для того, чтобы Вяткину сохранить жизнь, и Вяткину суд вынес общественное презрение, так вот этот самый Вяткин при Колчаке играл большую роль, не признавая Антона Сорокина и ненавидя его не только как писателя, но и как человека.

Вяткин всегда имел тенденцию к высмеиванию Антона Сорокина, это несерьезно, это шутовство, это детство, некультурность и так далее. На одном из вечеров, устроенных Вяткиным и любовницей Колчака Тимиревой, Антон Сорокин сказал о Вавилонском столпотворении, как символе настоящего положения Сибири при Колчаке. Вяткин, видя, что слова Антона Сорокина затронули аудиторию, сказал:

– Никто, конечно, не отрицает таланта Антона Сорокина, но Антон Сорокин склонен к шутовству и несерьезности, потому доверять его словам, может быть и красивым, не следует. Никакого смешения языков нет, мы все идем к единой цели – к спасению единой, неделимой, православной России от ига заразного большевизма. Характеристика Антона Сорокина одно слово – рекламист. Это он покончил жизнь самоубийством в Гамбурге, это он при жизни выпустил проекты памятников, поэтому серьезно относиться к словам этого писателя не следует, в лице Антона Сорокина мы имеем психически больного человека.

Антон Сорокин берет слово по личному делу и говорит:

– Поэт Вяткин дал мою характеристику, теперь беллетрист Антон Сорокин дает характеристику Вяткину. Вот послушайте стихотворение поэта Вяткина из сборника «Раненая Россия», не правда ли, патристично. Вот вам стихотворение Вяткина 1906 года, не правда ли, большевизм, можно доверять такому изменчивому, как флюге, на ветру, поэту Вяткину.

– Донос некрасивая вещь.

– Ваши стихи напечатаны в тысячах экземпляров, донос – это ваше же творчество – дурака не спрашивай, сам скажет, говорит мудрая арабская пословица.

Теперь о памятниках. Оказывается, памятник при жизни мечтают строить душевнобольные, но это явно ошибка Вяткина. Прочтите последний номер «Зари», и там вы прочтете проект памятника адмиралу Колчаку скульптора Шадра<sup>59</sup>. Собирателю земли русской, освободителю Сибири, комиссия проект одобрила. (Потом Шадр с успехом лепил бюсты Ленина и бюсты рабочих, смотри почтовые марки образца 1925 года.) Итак, что же это такое? Тоже психическое расстройство?

Молчание.

– А вот Хорват так давно при жизни памятник построил<sup>60</sup>.

Вяткин, конечно, замолчит для того, чтобы не получить нового раз'яснения Антона Сорокина.

## Скандал четырнадцатый

В передвижном вагоне передвижной газеты «Вперёд», той самой, редакторами которой были Всеволод Иванов, устроенный Антоном Сорокиным, и Дмитрий Четвериков, устроенный Давидом Бурлюком. В вагоне весь махровый цвет белогвардейщины. Точная копия советского плаката генералы, атаманы: Дутов, Красильников, Анненков, Танака, Жанен, профессор Устрялов<sup>61</sup>.

Вагон Янчевецкого, помощника Колчака, был сборищем главных деятелей контрреволюции, где и вырабатывались планы. Антон Сорокин бывал у Янчевецкого. У Янчевецкого напечатана «Симфония революции» Антона Сорокина<sup>62</sup>, Четверикова, Всеволода Иванова, Антона Сорокина снимали для кино (потом эту ленту вместе с 50 000 тысячами «Симфонии революции» со своими Всеволод-Ивановскими произведениями Иванов сжёг при отступлении). Три вагона агитлитературы, но, читатель, не унывай. Всеволод-Ивановская уже печатанная литература возродилась вновь, немного перекрашенная. Критика гордилась. Даже вот такой попутчик – новый Максим Горький.

Теперь далее, сидят это белогвардейцы, уплетают английский шоколад, пьют шампанское, разговоры разговаривают, хотят свой ум показать. Говорит Анненков:

– Вот вы, Антон Сорокин, странный человек, не разберешь вас, то ли вы за нас, то ли против нас, мы смотрим сквозь пальцы на вещи, футуристические трюки, занимаетесь вы кощунством, но ведь вы трус.

– Зачем же я трус, я весьма храбрый и остроумный человек.

– А вот скажите, здесь кощунство и я даю слово атамана – пристрелю здесь же.

– Я никогда кощунством не занимался, все это клевета, а я весьма религиозный человек.

– Ха, ха, ха, что, я не говорил, что вы трус?

– Я вот могу вам рассказать одну народную легенду.

И Антон Сорокин рассказал о том, как дьявол разорвал флаг русский на три части: на белую, синюю и красную, и во садах ли господних, во садах ли жасминовых, под кустами райскими сидит и починяет сама богородица флаг земли Русской, колет свои белы рученьки кораллами, капает кровь, а слезы белым жемчугом, и так далее.

– Прекрасна мудрая народная легенда.

– Запишите, Антон Семенович, мы сейчас же в набор.



Через полчаса Всеволод Иванов набирает легенду алтайских староверов, флаг земли Русской.

Потом все смотрят картину, где сняты Четвериков, Всеволод Иванов и Антон Сорокин.

Когда на картине Антон Сорокин щелкает семечки, Дутов говорит:

– Ей богу, это большевик, и хитрый большевик: на картине – и вдруг семечки.

Через час свежий номер газеты «Вперёд»<sup>63</sup> с рассказом Всеволода Иванова о том, что в скором времени большевики, уничтожив культуру, станут зверями. (Ошиблись немного, Всеволод Вячеславович: не только не озверели, а ещё ваше творчество признали, и как деньги растратывать вы научились не хуже, чем буржуйские и белогвардейские.)

Читаю свою легенду и говорю:

– А вот Анненков говорит, что я трус, и револьвера испугаюсь, не только вам кощунство я сказал, и десять экземпляров напечатали, какой же я трус?

– Какое кощунство.

– А пресвятую богородицу заставил с грязными тряпками возиться, портнихой сделал, не подходящее занятие для богородицы.

Молчание.

Танака скалит свои зубы и говорит:

– Не напрасно я вам выдал охранное свидетельство, вы находчивы, но если вы исполните неисполнимое и найдете выход из положения, тогда вы можете рассчитывать на мою помощь во всякое время, вы бываете на собраниях, где бывает верховный правитель Колчак, предложьте ему папироску. И выходите находчивостью из положения.

– Позвольте получить на папиросы одну тысячу рублей.

– Почему так много?

– Для адмирала нельзя дешевле.

По правде сказать, я хотел, чтобы скупой Танака не дал мне эту тысячу и я мог бы всё это обратить в шутку, сказав, мне не дали денег, потому я и не исполнил, но к моему ужасу Танака дает тысячу рублей. Теперь вы должны исполнять.

– Да, конечно, будет исполнено.

## Скандал пятнадцатый

Вы можете думать три года, как выйти из положения остроумием, у Анто-на Сорокина на размышление было несколько дней. Всё принималось во внимание, ясно, что хитрый азиат-дипломат приготовил ловушку. Пусть даже Колчак знает о папироске, и то выполнить указанное невозможно. На четвертый день получаю записку от Янчевецкого: когда же исполните обещанное, Танака ждёт.

Бумага. Ночь. Антон Сорокин думает. Утро, красные волосы у электрической лампочки. Антон Сорокин думает, и только в шесть часов утра пишет «ГАЗЕТА ДЛЯ КУРЯЩИХ», в десять часов в типографии Зайцева (где печатались колчаковские плакаты, на курительной бумаге было напечатано тридцать тысяч экземпляров газеты для курящих)<sup>64</sup>.

К каждой газете на гуммиарабик приклеено по собачьей ножке, набитой махоркой и свернутой в эту же газету. Газета была разослана заказными письмами всем миссиям, всем министрам и адмиралу Колчаку.

Танаке особая газета с письмом, что задание выполнено, и не только адмирал получил от меня папироску, но даже собачью ножку.

Танака хохотал и сообщил, что Колчак измял газету, выругал меня площадной бранью и расстался с собачьей ножкой. Редактор «Зари» Ковальский сделал то же самое и прислал письмо, что после мерзкой папироски я сотрудником «Зари» не числюсь.

## Скандал пятнадцатый

Во всех газетах печатается одно слово КАРАЧУН. В середине текста, в конце и начале со знаком вопроса КАРАЧУН и через месяц КАРАЧУН появился без вопросительного знака.

КАРАЧУН

Верховному правителю адмиралу Колчаку

Общество красного креста приносит благодарность за пожертвование и так далее

В редакции паника. Номер «Речи» конфискуется и спешно печатается второе издание. Арестован Метранпаж. Тогда Антон Сорокин почтой даст объявление. КАРАЧУН. Лучшее средство от крыс, клопов и вшей. Метранпажа выпускают. Потом этот метранпаж издал номер моего журнала «Сибиряк»<sup>65</sup> и Всеволода Иванова номер «Бим-Бом».

## *Скандал шестнадцатый*

Объявление в газете «Заря».

Только американская миссия может бесплатно раздавать журнал всем желающим. «Дружеские речи». В газете «Речь» Антон Сорокин поместил следующее объявление:

Только национальный писатель Сибири Антон Сорокин может бесплатно раздавать в виде приложения к газете для курящих гвоздики, перья, обрывки старой бумаги и американские дружеские речи.

Антон Сорокина вызывают в американскую миссию. Мы дали вам 1000 экземпляров «Дружеской речи» для рассылки вашим подписчикам.

– Дали.

– Для чего же вы дружеские речи приравниваете к обрывкам бумаги, гвоздикам?

– О, это я из хитрости: вдруг разное барахло и сразу американские дружеские речи, это эффект, все равно, что, положим, навоз и красота розы. Зловоние и запах розы, это из хитрости, но если это вам не нравится, я могу исправить ошибку.

– Да как же вы это сделаете?

– Я человек находчивый, исправлю, довольны будете.

## *Скандал семнадцатый*

Первую страницу американских дружеских речей президента Рузвельта Антон Сорокин заклеивает своим портретом и разбрасывает номера журнала по улицам города (обычный способ Антона Сорокина). Подпись – гений Сибири новой Америки. Через 24 часа американская миссия звонит по телефону на место службы Антона Сорокина.

– Вас зовут в американскую миссию,

Отвечаю:

– Если нужен Антон Сорокин – шлите автомобиль.

Через полчаса черный автомобиль американской миссии.

Антон Сорокин в авто. Вхожу важно, нос кверху.

– В чем дело?

Сидит важный американец, настолько важный, что таких я видел только в юмористических журналах и потом, после, на графиках Гросса<sup>66</sup>. Такого кабинета я не видел. Богатая обстановка, подумал, вот где бы написать хорошую книгу, можно написать.

Сидящий за большим письменным столом говорит через переводчика:

– Мы дали вам для распространения 1000 номеров журнала «Дружеские речи», вы заклеили президента своим портретом и потому мы принуждены принять меры. Наказание для вас будет тяжелым и потому мы решили запросить ваше объяснение, может быть можно найти смягчающую наказание причину, может быть вы наклеили портрет на нескольких экземплярах.

– Что вы, за кого меня принимаете? Во-первых, я получил не тысячу экземпляров, а десять тысяч через подставных лиц, во-вторых – на всех десяти тысячах наклеил свой портрет и даже в Америку послал несколько номеров в адрес редакции.

– О, тогда вам не будет снисхождения, мы будем просить Адмирала Колчака дать вам достойное наказание.

– Какое же преступление вы находите, что я совершил по русским законам, и не виновен?

– Вы вводите в заблуждение читателей и многие думают, что мы рекламируем вас.

– Какой же в этом позор? Американская миссия приехала в Сибирь, не мешает и порекламирровать сибирского писателя.

– В задачи американской миссии это не входит.

– Тогда в задачи Антона Сорокина не входит вести разговор с навозными людьми.

– Я затрудняюсь перевести ваши слова.

– Переводите, какие же это американцы, наверное Кишиневские, или Гомелевские, когда Евангелию Америки не знают.

– Какое же это Евангелие?

– Вы настоящие американцы?

– Ну да!

– В Евангелии Америки написано: реклама – двигатель торговли. Время – деньги.

И вы, если настоящие американцы, должны восхищаться, что сделал Антон Сорокин. Он за счет просвещенных американцев, приехавших учить дикарей, сумел за их счет рекламироваться. Большевики не признают законов капитала, а вы ведь, враги большевиков, должны уважать свои законы, на этом основании позвольте получить двести рублей за потерянное время. Время деньги, и вы отняли мое время на философский разговор. Антону Сорокину дали двести рублей.

## *Скандал восемнадцатый*

В клубе железнодорожников банкет по случаю открытия американского агиткино. В будке возится механик американец и не может установить аппарат и все время приговаривает: оль райт, оль райт.

– Да замолчи ты, немчура, – говорит русский механик, – дай я направлю, ясно хворайт.

В саду снимают киноаппаратом и мне оператор говорит, картину будут показывать по всей Америке.

Я к с'ёмке относился серьезно, сам снимался. Поприсмотревшись к аппарату, убедился, что там ленты нет, и когда делали с'ёмку всей группы, я говорю:

– Расходитесь, нечего дурака валять, в аппарате нет ленты, нас за дикарей считают и очки втирают, меня не проведешь, сам снимал киноаппаратами. Как же доверять американцам, когда в таких пустяках обман.

Нашлись мои последователи, окружили, стали требовать показать ленту.

Я немного струсил, а вдруг другая конструкция, а лента есть, или порченная заложена.

– Нельзя показать, дорого стоит.

– А вот тут откройте маленький кусочек.

– Испортите.

Не желают открывать

– Мы не дикари. Я требую составления протокола, вызовите полицию.

Дело тут не в ленте, а в подлости, в обмане. Никто не просил снимать, в таких пустяках, и то обман. Отшвырнули оператора:

– На, раскрывай аппарат.

Со страхом я стал раскрывать и показал, аппарат был не заряжен.

Американцы сели на авто и укатили, я обрадовался и взял, как победитель, аппарат, но к моему сожалению, на второй день за аппаратом пришли и взяли у меня.

– Берите, жульё вы американское, больше ничего.

## Скандал девятнадцатый

В географическом обществе, специально для избранных, возвратившийся офицер Котомин<sup>67</sup> из Москвы делает доклад о своей поездке в Советскую Россию. По его докладу советская власть вполне организована. Музеи, библиотеки, памятники, церкви – всё на своих местах. Имеются достижения в культурном и воспитательном деле. Литература стоит высоко. И если сибирские газеты будут только клеветать и писать об ужасе большевизма, то при возможных отступлениях получится паника и катастрофа. Показал плакаты, книжки художественной литературы. После доклада Антон Сорокин сказал:

– А Колчаку все это будет известно<?>

– Нет.

– Почему?

– Разве это можно сказать?

– Почему бы вам не сказать всё то, что вы видели публично, это избавит от многих напрасных жертв.

– Расстрел.

– А на фронте вы были?

– Б ы л .

– Смерти не боялись?

– Н е т .

– Спасать Россию нужно от интервенции. Через фронт перебрались, жизнью рисковали, и, если любите Россию, ставьте на карту вашу жизнь.

– Но вы-то не ставите свою жизнь, вы советуете.

– Кто знает, может быть, вы ошибаетесь.

– Ваша фамилия?

– Антон Сорокин.

– Антон Сорокин – скандалист <?>

– Да, но вам все можно сделать при находчивости, нужно всё обдумать, привести пример, как Ивану Грозному, один из посланных узнать о силе Польши, сказал, что Польша слаба. Другой, напротив, рассказал о силе Польши, и царь был мудр, он наказал того, кто хотел усыпить его бдительность.

– Хорошо, я все сделаю. Жизнь офицера – это готовность умереть за Родину.

– Но будьте осторожны на словах.

– Нет, я осторожен не буду.

Театр. Избранное общество. На ярусах солдаты. Доклад Котомина.

– Я по поручению ездил в Москву. Несколько раз рисковал жизнью, и вот теперь я не знаю, чего вы хотите от меня. Рассказать ли вам про ужасы большевизма, что вы читаете ежедневно в газетах – о людоедстве, о гибели культуры, о расстрелах Чека, или же рассказать правду, все, что я видел.

Аудитория, думая, что это только трюк, кричала, – только правду.

И Котомин рассказал о науке, искусстве, о музеях, о пайках, о Красной Армии, о профсоюзах, о съездах, о Ленине, о Троцком, о ЦК. Потом перешёл к отрицательным сторонам и закончил:

– Мы имеем врага сильного, культурного, настойчивого, нам не нужно заниматься клеветой, а более серьезно оценить наше положение. Наше спасение только в оценке сил врага, а мы занимаемся клеветой, оружием женщин и подлецов, и эта клевета может нас привести к панике.

Колчак убежал, свита за ним. Речь Котомина была прервана криками – Долой большевиков!

Котомин был расстрелян (узнал я это уже позже).

### *Скандал двадцатый*

Садовод Комиссаров<sup>68</sup>, старик, сектант, после двадцатидевятилетних трудов открыл анабиоз деревьев и у него в саду, недалеко от Омска, при тридцатиградусных морозах незакрытыми росли и давали плоды грецкие орехи, лимоны.

Царское правительство субсидировало сад Комиссарова тысячами, царь прислал золотые часы. Губернатор недаром отдал приказ, называя Комиссарова завоевателем климата сибирского, новым Ермаком. Комиссаров, хитрый старичонка, притворялся глухим и обивал пороги у губернаторов, втирая им очки.

Антон Сорокин посоветовал обратиться за субсидией к Колчаку, и если будет получен отказ – то следует бросить букет пионов на пол и сказать:

– Всё погибло, если культурное садоводство не ценят.

Сделали репетицию, у Комиссарова испуг выходил естественным – всё погибло...

Комиссаров в приемной Колчака, босого мужика с букетом огромных красных пионов не пускают, подозревают бомбы. Навели справки и через четыре часа пустили. Колчак читает прошение, написанное Антоном

Сорокиным, советуется с Тимиревой, которую он называл своей дочерью, и, давая пятьсот рублей Комиссарову, говорит:

– Прекрасные розы, я таких огромных и не видел.

У Комиссарова было три букета. Один он по плану отдал Колчаку, другой Тимиревой, а третий предназначался для демонстрации.

– Я не нищий, я садовод Комиссаров, покоритель климата сибирского, у меня золотые часы от царя, я по десять тысяч получал субсидии, я гонорис кауза, ученый агроном.

Бросает на пол букет пионов и кричит:

– Это не розы, а пионы, пионы, и если нельзя коровы отличить от лошади, пион от розы, все погибло... – и босыми ногами побежал к выходу. Лежал букет красных пионов, лежала колчаковская пятьсотрублевка рядом на полу.

Колчак вернул Комиссарова, дал свой портрет и десять тысяч, обещал приехать в сад Комиссарова.

### *Скандал двадцать первый*

График Владимир Эттель<sup>69</sup> был приговорен к расстрелу за большевизм. Получив телеграмму из Тюмени, Антон Сорокин берет десять график Эттеля из имеющихся пятидесяти и идет к Колчаку хлопотать за Эттеля.

– Уже имею прошение о помиловании. Не могу, опасный большевик, выдал двух офицеров, расстрел.

– Посмотрите на эти графики. Ваше Высочество (так сказал Антон Сорокин), ваше высочество. (Китайская мудрость это позволяет.)

– Ваше высочество, посмотрите на эти графики, разве их может срывать большевик? Как вам известно, большевики некультурные, не имеют художников, кроме плакатчиков, да вообще занимаются большими общими собраниями. Следовательно, Эттель не большевик, но если же он большевик, тогда значит – он не единственный, их, талантов, тогда много у большевиков, что, конечно, не может быть, ваше величество, и потому Эттель должен быть помилован.

Анна Тимирева сказала:

– Ну да, мистика, конечно, не большевик. Помилуй. (После Эттель сидел вместе с Тимиревой в одном лагере, потом Тимирева жила на квартире Эттеля, но об этом после в книге «Анна Тимирева».)<sup>70</sup>

– Хорошо, помиловать. Будет дано распоряжение по телеграфу.



– Я не верю и прошу написать помилование, а потом даю телеграмму, подписанную Колчаком, в Тюмень – Эттель спасен.

Я беру графики.

– Нет, вы их оставьте.

– Оставляю десять графиков за жизнь Эттеля. (После Эттель, когда был соредактором «Искусства», вторично избавленный от расстрела ЧК, выговаривал Антону Сорокину и упрекал – не нужно было отдавать мои графики, а потом взял у меня даже подаренные графики.) Но все-таки я, Антон Сорокин, несколько графиков сохранил, а Эттелю подсунул свои копии. Не узнал, только сказал – да, тогда я рисовал хуже.

### *Скандал двадцать второй*

Запыхавшись, прибегает Матвеев<sup>71</sup> в десять часов вечера.

– Я только что от Колчака. Немедленно расклеить утром плакат о взятии Петрограда Юденичем.

Отрезает у меня с пола кусок линолеума и убегает.

Петроград взят не был. А плакатов было изготовлено десять тысяч. Когда Матвеев попросил деньги за плакаты о взятии Петрограда, Колчак затопал ногами и закричал:

– Вон, мерзавец, – и прибавил излюбленное морское ругательство.

Антон Сорокин утаил этих плакатов около пятисот и отдал расклеить мальчишкам, а сам сбросил плакатов сто с галерки театра. Ликование было необычайное, пели «Боже, царя храни...» Кричали «Ура». Матвеев едва-едва выпутался из этой истории.

### *Скандал двадцать третий*

Вечер. Банкет, устраиваемый Тимиревой на четыреста человек, на сцене выступают англичане, чехи. Гости, иностранные миссии, министры, их семьи, писатели, приходит Антон Сорокин.

– Ваш билет...

– Зовите устроителей.

Приходят Вяткин и Ушаков<sup>72</sup>.

– Как же вы, устроители, не послали билета Антону Сорокину.

– Забыли, теперь ничего нельзя сделать, приборов на четыреста человек.

– Еда и выпивка меня не интересуют.

– Проходите.

Столики. Приборы. Цветы, фрукты, вино, у каждого прибор, карточка с фамилией. Походил между столиками. Обратил внимание на большой стол для редакторов и среди редакторов, на свободное кресло, где было написано «Ауслендер», сел Антон Сорокин.

– Извините, это мое место

– Вы стилист, Ауслендер. Я – Антон Сорокин – редактор газеты для курящих сибиряков, и нашей, вашей, чёрт знает чьей «Зари», и газеты для сумасшедших. Вы, Ауслендер, придворный писатель, и ваше место, наверное, рядом с Верховным правителем, я там вашу карточку и положил.

Находят выход, приносят прибор Ауслендеру.

### *Скандал двадцать четвертый*

На сцене после иностранцев стали выступать поэты Маслов, Верховский<sup>73</sup>, Вяткин, потом Ауслендер прочел маленький рассказ, и на сцену вышел Антон Сорокин.

Тишина, спокойствие, для того, чтобы знать число кретинов, нужно следить за слушателями во время чтения произведений Антона Сорокина.

Кретины и идиоты не могут слушать и начинают кричать.

Умные люди ведут себя спокойно.

### *Сказка «Гибель обреченного»*

В те времена, когда еще ружей не было и люди были дикарями, существовало царство Афака. Царь в той царстве дурак Айчак.

(Тут было рассчитано на игру слов, особенно для иностранцев, плохо знавших русский язык. После такого вступления тишина невероятная.)

Ага, умная аудитория, приятно и сказки рассказывать. Аудитория ошалела, в присутствии Колчака министров ругать дураком.

И вот этот дурак, сам трус, любил воевать, а приказы войскам отдавал по беспроволочному телеграфу, конечно, радио не было, были почтовые голуби. Сам дурак Айчак на фронте не бывал, ближе чем на сто верст к битве не подходил. Думали, думали, что сделать с трусом, уьем дурака, а другой еще дурнее будет. А враги послали стражу охранять ду-

рака труса, чего доброго убьют труса, нам будет крышка. И ничего не знал трус Айчак, по ночам не спал, всё боялся убьют, а его жизнь охраняли и свои, и враги. О гибели труса Айчака я расскажу в другой раз. Не хлопаете, ничего, я вас понимаю. Трусы, а трусам, известно, своего брата жаль.

### *Скандал двадцать пятый*

Одно только слово имело невероятно огромные последствия. Что бы там ни писали Гинс, Болдырев<sup>74</sup> и другие об интервенции, что бы ни говорил Колчак на допросе, истинное положение было другим. Главные заправилы контрреволюции с первого взгляда были скромными, почти непричастными, тогда, когда все зависело от них, и Колчак был только куклой Петрушкой, дергающие нити сидели скрыты.

Одним из главных вдохновителей был Янчевецкий, авантюрист в мировом масштабе. Янчевецкий чувствовал слабость к литературе и очень хорошо относился ко мне и Всеволоду Иванову. У Всеволода Иванова Янчевецкий напечатал книжку рассказов «Рогульки»<sup>75</sup>. У Четверикова сборник стихов, а у Антона Сорокина знаменитую «Симфонию Революции».

Мы милостью мысли, король шестой державы Антон Сорокин, и так далее, и в конце поэмы напечатано – пришёл кровавый Колчак. Расследование. Угрозы расстрела наборщиков, так как в рукописи нет таких слов. Адмирал Колчак бросает в Янчевецкого чернильницей. Последствия – Янчевецкий выбросил все портреты Колчака и деятельно стал готовить смену правительства. Вместо Янчевецкого назначили Жардецкого<sup>76</sup>. Адвокат Жардецкий, ходящий граммофон, весьма глупый человек, сделал невероятно грубые ошибки, и дело Колчака можно было считать проигранным. Портрет Колчака работы Давида Бурлюка<sup>77</sup> взял я, и после подарил в 1921 году Тимиревой, когда она была у меня на допросе.

### *Скандал двадцать шестой*

Антон Сорокин арестован. Обвинение – организация Тарского восстания Антона Безбытного<sup>78</sup>.

– Свечу, только свечу.

– Вам свечу зачем?

– Знаете, была Греция, маленькая страна и там Диоген зажёл фонарь и бегал, искал человека. Это помнят тысячи лет, и если я зажгу свечу в великой России, это будет помнить не менее тысячи лет, а свеча мне нужна посмотреть своих партизанов, не вижу при дневном свете.

Отпустили.

### *Скандал двадцать седьмой*

Опять арест. Обвинение в скрывании Николая Иванова из отряда Антона Безбытного. Николая Иванова я устроил к Янчевецкому, где он успел выпустить книжку «Полпуда крупчатки»<sup>79</sup>. У Янчевецкого работает с начала войны. Янчевецкий сказал то же самое, и Антона Сорокина выпустили.

### *Скандал двадцать восьмой*

Банкет иностранных миссий. Дутов танцует с толстой Каринской<sup>80</sup>. Картина незабываемая, точная копия из зазубринской кинокартины «Красный газ»<sup>81</sup>. Гришина-Алмазова танцует с американцем. Призы за красоту. Антон Сорокин и Громов настаивают за красоту приз поднести толстухе Каринской. Другие, зная, что Каринская бывает ежедневно у Колчака, на это соглашаются, и вот Антон Сорокин, поднося приз за красоту Каринской, знал что произойдет. Каринская говорит: «Я не достойна приза. Я стара, толста, какая же я красавица, я считаю это шуткой и отказываюсь в пользу действительной красавицы Гришиной-Алмазовой».

– Приз присужден правильно и отказаться от него нельзя. Такова судьба. Судьба награждает иногда не по заслугам, и мы не знаем закона судьбы. Вы знаете, что на фронте отступление, вы ропщете и не знаете, что будь вы в тысячу раз храбрее, вы будете отступать, потому что судьба принесла дар Колчаку, дар невероятной ценности. Колчак – это новый Наполеон, а раз Наполеон, то сдача Омска предназначена судьбой, отступление в морозы предназначено судьбой, и потому никто не дол-

жен идти против судьбы. Мария Александровна говорит, что она стара и толста. Но разве в этом красота. Красота её в несравненном голосе. Это соловей, и если корова поет соловьём, то это более ценно. Такую корову можно считать чудом. Из всего сказанного ясно, что отказываться от предназначенного судьбой не следует.

### *Скандал двадцать девятый*

Канун отступления. Каринская в «Русской избушке» дает банкет (здание потом рабфака). Занавес в театре Левобруни<sup>82</sup>. Песни Каринской, потом патриотические стихи. Министры. Колчак.

Выходит Антон Сорокин, зажигает свечу. Колчак соскакивает и бежит, за ним бежит свита, и всё зало пошло к выходу.

И громкий крик Антона Сорокина:

– Отступление от свечи Антона Сорокина. Боитесь света. Теперь понятно всем, почему вы так любите отступать.

#### Пояснение

Когда говорят правду, многие не верят. Поэтому хитрые дипломаты скрывают свои мысли за правдой... Всё происходило так, как описано тысячами свидетелей, сотнями документов.

Чёрная слава Антона Сорокина стала легендарной, и белогвардейцы не могут этого забыть. Так, в 1925 году за подписью Золорева была помещена заметка «Свист в четыре пальца».

Вызванный на допрос по этому делу Антон Сорокин сказал:

– Что же, Золорев видел мои скандалы Колчаку, болит у белобандита сердце, думает отомстить, как-никак плохенький офицеришка был Золорев, но все-таки офицерская кровь.

### *Тридцатый скандал*

– Вы арестованы за то, что во время службы, когда моряки срезали арматуру, мальчишка схватил архивные бумаги и побежал, вы остановили мальчишку, крикнули: «Эй, не занимайся морским делом!» – Что вы хотели сказать?

– Я не знаком с морским делом, но думал, что морякам незачем срезать арматуру в управлении дороги, морякам место на море, на кораблях.

Кроме того, ряд скандалов с прокламационной целью, укрывание большевиков, все взятое вместе делает приговор, конечно, для вас давно жданным, вы приговорены к расстрелу.

– Хорошо, примите заявление.

Это заявление я оставил своим друзьям, так что, изорвав, вы его не уничтожите.

*Сибирского национального писателя*

**АНТОНА СОРОКИНА**

*Омск*

## ЗАЯВЛЕНИЕ

Чувствуя отвращение к расстрелу, прошу, как Сократу, дать мне чашу, вернее, стакан яда. Прилагаю вырезку Курганской газеты, в которой напечатана скорая расправа<sup>83</sup>. Враги пролетариата Антон Оседовский, Устрялов, Жардецкий, Антон Сорокин. В скором времени они понесут должное наказание, как Устрялов, Оседовский, Жардецкий здесь, а вы большевики только для вида в погонах. Маскированные. Что вы дурака валяете. Это Осведверх.

– Ну тогда расстреливайте, пусть большевики придут и удивятся, где враг пролетариата Антон Сорокин расстрелян за контрреволюцию. Справьтесь у Янчевецкого, у меня для бегства купе готово вместе с Всеволодом Ивановым.

Приехал выручать сам Янчевецкий. (Хороший был человек Янчевецкий, умный и предвидел все вперед.)

Ну и негодяи агенты.

На авто уехал Антон Сорокин с Янчевецким.

## *Еще три скандала*

Когда я задумал писать книгу, я хотел быть правдивым, даже во вред себе, но три скандала, устроенных мною Колчаку, при отступлении имели огромное значение, скандалы эти сделаны были анонимно, при помощи других и говорить о них, когда я уже кончал книгу, я раздумал, могут подумать мания величия, приписывает себе то, что и не делал, мания величия и вранье. Но зная, что читатель не любит быть обманутым, вместо этих трех скандалов я дам равноценный материал. То, чего никто не знает.

*Один скандал любовнице Колчака  
Анне Васильевне Тимиревой*

В январе 1921 года, когда ЧК выпустило на свободу Гришину-Алмазову и Тимиреву, я написал открытку:

Анне Васильевне Тимиревой.

Пишу драму из вашей жизни, если желаете, чтобы всё соответствовало действительности, приходите.

Антон Сорокин.

И вот в четыре часа, когда я пришел со службы, я увидел у себя в хорошей дохе Анну Тимиреву. На пальце кольцо из зелено-белого нефрита. Я знал, что целая комиссия делала допрос Колчаку. Но я был хитрее, правду можно узнать через женщину, потому, чтобы получить доверие, я рассказал, что драма моя будет напечатана за границей и что я настоящий патриот Сибири. И вот то, что начала говорить словоохотливая женщина, бывшая у власти и потерявшая власть, было необычайно поразительно (смотри мою книгу «Анна Тимирева»). Анна Тимирева была в курсе всех планов Колчака.

Колчак, считая себя Наполеоном, мечтал о короновании. И в дни успеха надевал специально заказанное царское облачение. Тимирева показала в доказательство фотографическую карточку – Колчак в царском облачении, карточка была спрятана в рукаве дохи Тимиревой.

Когда на фронте пошли неудачи, когда Колчак написал приказ об отставке Гайды, когда Гайда был обруган сволочью и снял Чешские войска, Тимирева была против ссоры с чехами, и потому при колчаковском дворе стали подыскивать новую царицу для Москвы, и выбор пал на певицу Каринскую, правда, толстую и старую, но выбор был сделан. Старая обалдевшая баба не выходила из дворца Колчака и каждое утро присылала букет цветов.

– А я, – скромно говорит Тимирева, – приказывала букеты выбрасывать.

Пришёл поэт Леонид Мартынов<sup>84</sup>. Он по просьбе Антона Сорокина прочитал свою поэму «Адмиральский час» (смотри «Сибирские огни»)<sup>85</sup>. Тимирева заплакала.

До двух часов ночи делал допрос Антон Сорокин.

– Я устала, разрешите у вас переночевать.

– Н е т .

– Но куда же я пойду, теперь поздно.

– Идите к Эттелю, там переночуете.

Тимирева обижена. Моя жена говорит:

– Анна Васильевна, останетесь у нас, на улице буря.

– Ничего не знаю, у меня вам переночевать нельзя. Хотите объяснение – извольте. Вас выпустили временно, для того, чтобы знать, у кого вы будете находиться. Если бы во время вашего царствования пришёл я бы во дворец ваш и сказал: я большевик, позвольте и мне переночевать. Получил ли бы я разрешение, на этом основании я не могу разрешить вам переночевать.

– Тогда зачем же вы меня звали?

– Я звал сказать вам, что если вы, имея тысячи пудов золота, имея поддержку иностранцев, миллионную армию ничего не могли сделать. Если вы расстреливали лучших людей – вспомните Котомина, Новосёлова, если вы в битву пускали раздетых солдат, теперь вы должны знать – дело ваше погибло. Если не хотите быть расстрелянной, уезжайте на родину.

Тимирева ушла со слезами, тихо всхлипывая. Жена мне устроила скандал с битьем посуды.

*Подготовка публикации и примечания:*

*Александр Раппопорт, Игорь Лощилов*

### *Примечания*

1 Шварц Григорий Васильевич (Вильгельмович) (Грегор Шварц-Бостунич [Schwartz-Bostunich]; 1883 – не ранее 1945) до революции – журналист, драматург, издатель, адвокат, преподаватель истории театра и литературы в театральной школе имени Лысенко и директор железнодорожного театра в Киеве. Эвакуировался в Болгарию в 1920 году под фамилией своих сербских предков (Бостунич), с 1922 года – в Германии. С 1924 года знаком с Гиммлером, с 1931 года – в НСДАП. Единственный из русских эмигрантов стал близок к верхушке Третьего рейха, идеолог «мистического антикоммунизма», почетный профессор СС (1942), штандартенфюрер СС (1944). В начале 1944 года в числе наиболее «ценных ученых» СС эвакуирован в Силезию, весной 1945 года его имя содержится в списке офицеров СС, арестованных американцами, далее следы теряются.

2 Объявление о самоубийстве Антона Сорокина печаталось в 1915 году также в «Синем журнале», предназначавшемся, как и «Огонёк», для «семейного чтения».



3 Новоселов Александр Ефремович (1884–1918) – писатель. В июне 1917 года Новоселов вступает в партию эсеров, в декабре того же года становится министром Сибирской областной Думы. В ночь на 21 сентября 1918 года писатель был арестован по распоряжению начальника Омского гарнизона, а 23 сентября убит якобы при попытке к бегству.

4 Редактор красноярского журнала «Сибирские записки» В. М. Крутовский опубликовал «рассказ», переделанный Сорокиным из чужого рассказа «Чукча Коплянто Анадырский» и присланный под псевдонимом, восходящим к имени чеховского героя, недовольного современным театром, где «в комнатах из трех стен» «жрецы святого искусства» безуспешно пытаются создать иллюзию жизнеподобия – К. Треплев. Скандал разгорелся, когда Сорокин объявил, что сделал это намеренно, чтобы показать невежество и глупость редактора.

5 См. о них: *Киселев А. Г.* Омские предприниматели в конце 19 – начале 20 в. // *Вибе П. П., Пугачева Н. М., Михеев А. П.* и др. Омский историко-краеведческий словарь. М., Отечество, 1994. С. 176–182.

6 Пожарский Александр Степанович – скульптор-самоучка, в Томске исполнял лепные работы для дома В. Ф. Второва. В Омске работал счетоводом в здравотделе. Выставлялся в Омске и ранее: в газете «Омский вестник» в 1915 году печаталось объявление о выставке томского скульптора Пожарского (15 работ), 29 марта – 12 апреля 1915 года. Дружил с Сорокиным, в доме которого хранились 24 «композиции» скульптора, не имевшего собственной мастерской. См.: Девятьярова, 2000, с. 15, 78, 115.

7 Потанин Григорий Николаевич (1835–1920) – один из главных идеологов сибирского областничества, почетный гражданин Сибири, писатель и путешественник, исследователь Сибири, Монголии и Центральной Азии.

8 Такая открытка, имевшая хождение как почтовая карточка, с изображением бюстов Г. Н. Потанина и А. С. Сорокина работы «сибирского скульптора А. С. Пажарского» (так в тексте, напечатанном на открытке) и биографическими справками, сохранилась в архиве публикаторов, но надписи о местонахождении бюста «на чердаке» на ней нет. «В ответ на изданные Сорокиным открытки, принятые культурной общественностью города с возмущением, местный поэт, чиновник особых поручений Переселенческого управления П. П. Оленич-Гнененко, в резких выражениях осуждая саморекламизм писателя, написал большой памфлет “Гордость Сибири – Антон Сорокин”. Посмеялся над судьбой бюста и Владимир Эттель, нарисовавший в 1916 году карикатуру – “триптих” на Сорокина и его скульптурное изображение. На третьем рисунке этой сатирической композиции бюст валяется в одном углу с дровами и веником рядом с единственным своим зрителем и ценителем – мышью. Много лет спустя, когда коллекция музея ЗСОИРГО перешла в собрание Западно-Сибирского Краевого музея, а именно в 1930 году, в “Список вещей, подлежащих исключению”, наряду с оглоблями, ключами, деревянными лопатами и цветочными горшками был включен и бюст Сорокина под № 304 (ГАОО. Ф. 1076. Оп. 1 Д. 123. 6 об.)» [Девятьярова, 2000, с. 77–78].

9 Изако Франц Яковлевич (?–1932<?) – знаменитый цирковой артист и антрепренер, после революции жил в Харбине.

10 Описанием действия, напоминающего сеанс гипноза и призванного лечить начинающих писателей от графомании, начинается мемуарный очерк о Сорокине, написанный С. Н. Марковым [Сорокин, 1967, с. 47].

11 Ежедневная газета «Дело Сибири», выходившая в 1917–1918 годах в Омске, была органом Акмолинского губернского комитета партии эсеров, преимущественно «левого» крыла, полемизировавшего с кадетским «Союзом возрождения» и с эсерской группой «Единство».

12 Дербер Петр Яковлевич (1888 или 1883–1938) – представитель правого крыла партии эсеров, левого течения сибирских областников. В 1917 году член Сибирской областной Думы. В декабре в Томске на Чрезвычайном общесибирском областном съезде вошел в состав первого правительства областников – Сибирского областного совета. С января (февраля) 1918 года глава Временного Сибирского правительства; опасаясь ареста, бежал в марте (с несколькими министрами) в Харбин. 29 июня во Владивостоке, занятом чешскими частями, объявил себя главой Временного правительства автономной Сибири (с 30 июля министр иностранных дел), которое в октябре самораспустилось. В мае–июле 1920 года проходил свидетелем по делу министров правительства Колчака. В 1922 году – арестован ОГПУ, приговорен к 5 годам лишения свободы. В начале 1924 года – освобожден, работал в Москве в Госплане, Наркомторге, «Экспортлесе», Мособлснабе. Арестован 7 января 1938 года. Расстрелян 19 марта 1938 года.

13 Иванов Всеволод Вячеславович (1895–1963) – известный в будущем писатель, драматург. Пойти наборщиком в типографию к колчаковцам и тем самым спастись от мобилизации ему посоветовал А. С. Сорокин. «Он объяснил, что “Вперёд” – колчаковская типография, находящаяся в вагонах и печатающая фронтовую газету. Начальник типографии, полковник – человек либеральный, журналист, любящий литературу и охотно принимающий литераторов, которым почему-либо не нравится мобилизация. “С Колчаком он на ножах”... Так я стал наборщиком типографии “Вперёд”», – вспоминал В. В. Иванов [1982].

14 Дорохов Павел Николаевич (1886–1938) – писатель, революционер, автор романа-хроники «Колчаковщина», выдержавший в 1920–1930 годах 5 изданий. Расстрелян 28 мая 1938 года.

15 Сорокин обрабатывает один из многочисленных «бродячих» сюжетов, восходящий к анонимной книге «Повести о Ксанфе-философе и Эзопе, его рабе, или Похождения Эзопа» – одной из немногих дошедших до нас «народных книг» греческой литературы (I–II век до н. э.).

16 Радола Гайда (настоящие имя и фамилия – Рудольф Гейдль; 1892–1948) – военфельдшер австро-венгерской армии, присвоивший себе офицерское звание. Чех по национальности. В составе чехословацкого корпуса возглавил борьбу против власти большевиков в восточной части Сибири, стал одним из виднейших военачальников в истории Белого движения. Вернувшись на Родину, написал в 1921 году воспоминания о своем участии в Гражданской войне в России, затем стал начальником штаба Чехословацкой армии, был одним из лидеров чехословацких фашистских организаций. Арестован в 1945 году и приговорен к 2 годам лишения свободы. По причине слабого здоровья был освобожден.

17 Громов Алексей Матвеевич (1888–1937) – прозаик, журналист, художник, приехал в Омск из Москвы, до революции печатался в омском «Женском журнале» под псевдонимом Принцесса Грёза, другие псевдонимы – Буревестник, А. Матвеев, Овод, Ар, Мистер Морг. Впоследствии редактор «Известий исполкома Западно-Сибирского Совета». Расстрелян 11 декабря 1937 года.

18 Балиев Николай (Никита) Федорович (настоящие имя и фамилия – Баян Мкртич Асвадурович) (1877 [по другим данным 1876 или 1886] – 1936) – актер, режиссер, театральный деятель. Один из инициаторов и участников «капустников» Художественного театра, из которых возникло знаменитое артистическое кабаре «Летучая мышь». В 1920 году отправился на гастроли по Кавказу, а оттуда с небольшой группой артистов выехал за границу. Гастролировал в Европе и США, умер в Нью-Йорке. Воспоминания Балиева и материалы о нём см. в: Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. М., Артист. Режиссер. Театр, 2004.

19 Имеется в виду книга стилизованных рассказов и сказок: *Сорокин А. С. Тюю-Боот: Сборник рассказов*. 73 с. Книга вышла в 1914 году в Тюмени, без указания времени и места издания. В 1919 году автор разослал оставшиеся оттиски в редакции газет и журналов с приложением откликов Вс. Иванова, А. Оленича-Гнененко и других литераторов, поэтому можно встретиться с ошибочными выходными данными: Омск, 1919.

20 Тимирева Анна Васильевна (Сафонова, Книпер, Книпер-Тимирева; 1893–1975) – гражданская жена А. В. Колчака (официальная супруга Софья Фёдоровна Колчак с их сыном Ростиславом жила к тому времени во Франции). Родная сестра художницы Елены Васильевны Сафоновой (1902–1980), учившейся в студии К. С. Петрова-Водкина, впоследствии биографически и творчески близкой поэтам круга ОБЭРИУ (в первую очередь, А. И. Введенскому). В январе 1920 года добровольно подверглась аресту вместе с А. В. Колчаком. На допросе А. В. Колчак отрицал ее статус гражданской жены, видимо, пытаясь облегчить ее участь. Освобождена в том же году по октябрьской амнистии. Впоследствии неоднократно арестовывалась. В промежутках между арестами работала библиотекарем, архивариусом, дошкольным воспитателем, чертежником, бутафором. См. о ней в сборнике материалов: «Милая, обожаемая моя Анна Васильевна...» Составители: Т. Ф. Павлова, Ф. Ф. Перченко, И. К. Сафонов; вступ. ст. Ф. Ф. Перченка. М., Издательская группа «Прогресс»: «Традиция», «Русский путь», 1996. Ольга Гришина-Алмазова – вдова генерала Алексея Николаевича Гришина-Алмазова (1881–1919). Была арестована вместе с Колчаком, в мае 1920 года предстала перед судом, оправдана за отсутствием состава преступления.

21 Сорокин имеет в виду командующего Чехословацким корпусом генерал-майора Я. Сыровы.

22 Янчевецкий Василий Григорьевич (1874–1954), писатель, географ, путешественник; при Колчаке редактор газеты «Вперед!», впоследствии – классик советской исторической прозы, лауреат Государственной премии СССР (1942), известный под псевдонимом «В. Ян», автор повестей «Финикийский корабль» (1931), «Огни на курганах» (1932), «Спартак» (1933), трилогии «Нашествие монголов» и др.

23 В. Г. Язвицкий, советник политического отдела МВД правительства Колчака, чиновник особых поручений.

24 Вяткин Георгий Андреевич (1885–1938) – поэт и прозаик. Активно сотрудничавший с колчаковцами поэт Г. Вяткин после установления советской власти стал «горячим защитником торжества пролетарских идей, пролетарской культуры и пролетарской диктатуры». Тем не менее в Омском губревтрибунале над ним состоялся суд (5 августа 1920 года) по обвинению в «контрреволюционной агитации в печати при Колчаке». Суд носил показательный характер [Крусанов, 2003, с. 380]. По мнению исследователя, в лице Г. Вяткина «были амнистированы многие сибирские литераторы, сотрудничавшие в белогвардейской прессе и выражавшие подчас проколчаковскую пози-

цию. К числу этих литераторов можно отнести гастролировавшего с Бурлюком Б. Четверикова, отчасти А. Сорокина и др.» Расстрелян 8 января 1938 года (свидетельство о смерти III-ЕТ № 326113).

25 Ауслендер Сергей Абрамович (1888–1937) – писатель-беллетрист и драматург, печатался в символистских изданиях, находился под сильным влиянием стилизованной прозы Михаила Кузмина, которому доводился племянником. Автор многочисленных антибольшевистских статей и апологетических брошюр о Колчаке (Ауслендер С. А. Адмирал Колчак. Омск, 1919, и др.). После 1922 года известен как популярный детский писатель, автор приключенческих книг о революции и гражданской войне, с 1928 года завлит МТЮЗ. Расстрелян 11 декабря 1937 г. Возможно, проходил по одному делу с А. М. Грозовым. См.: Ауслендер С. А. Петербургские апокрифы. Вступ. ст., сост., примеч. А. И. Грачевой. СПб., Мир, 2005. Тимофеев А. Г. С. А. Ауслендер в периодике «Белого Омска» (18 ноября 1918 – 14 ноября 1919) // Петербургская библиографическая школа. 2004. № 1. С. 20–37.

26 Следствием по этому делу занималась специально созданная Верховная следственная Комиссия по расследованию обстоятельств убийства А. Е. Новосёлова и событий 21 сентября 1918 года в Омске.

27 Чехословацкий корпус был создан в Российской империи осенью 1917 года для ведения военных действий против Австро-Венгрии из военнопленных чехов, словаков, русин и др. зимой 1918 года по согласованию со странами Антанты объявлен автономной частью французской армии. Под угрозой насильственного разоружения по приказу Л. Троцкого корпус численностью 45 тыс. человек стал в мае 1918 года инициатором восстания против красных на территории от Пензы до Владивостока. Сыграл важную роль в истории гражданской войны в Сибири. Осенью 1920 года эвакуирован по морю из Владивостока в Западную Европу.

28 Бурлюк Давид Давидович (1882–1967) – одна из ключевых фигур в становлении и развитии раннего русского авангарда, «Отец русского футуризма». В 1918 году оказался в Сибири: имение его жены находилось в Уфимской губернии. Летом 1920 года, когда началась эвакуация японских войск из Читы, на одном из поездов, уходящих в Харбин, Бурлюк с семьей отправился в Маньчжурию, а затем пароходом в Японию, в 1922 году переехал с семьей в США. История «Большого сибирского турне» Бурлюка воссоздана в документах в: Крусанов, 2003. С. 356–377, 557–561. См. также: Девятьярова, 1995.

29 Четвериков Борис Дмитриевич (1896–1981) – советский писатель, в 1919 году печатался в колчаковской газете «Вперед!», которую редактировал В. Г. Янчевецкий. Член Ленинградского отделения Союза Советских Писателей. Корреспондент на Ленинском фронте. В 1944–1945 годах работал на Ленинградском радио. Арестован 11/12 апреля 1945 года, освобожден в апреле 1956 года.

30 Вероятно, таково же происхождение листовки, извещающей о выступлении Антона Сорокина в Екатеринбурге 19 января 1919 года и опубликованной в: Петряев, 1973. Известно, что писатель крайне редко покидал Омск, посещал только родственников в Павлодаре.

31 Ерошин Иван Евдокимович (1894–1965) – поэт, сотрудничал в газетах «Красный стрелок», «Правда», «Советская Сибирь», в журнале «Сибирские огни».

32 Упомянутая картина «Распятие Антона Сорокина» хранится в Иркутском художест-

венном музее. Там же и ещё две совместные работы Д. Бурлюка и А. Сорокина: пейзаж «Домики» и «Обнажённая натура», и более тридцати работ А. Сорокина, присланных им в Иркутск на Выставку картин художников-сибиряков 1925 года. Иркутская газета «Власть труда» от 3 ноября 1925 года писала: «Особняком стоит на выставке графика Антона Сорокина, полная символики и уродливых кошмаров... Только "Страх купчихи" и "Отступление колчаковской армии" дышат силой обобщённой выразительности... Остроумны по замыслу "Тараканы", византийского письма образ богоматери с младенцем, по которому ползут занятные насекомые». Тогда работы А. Сорокина так и остались в Иркутске, а затем через организатора этой выставки Б. И. Лебединского в 1927 году поступили в музей. Существует портрет Сорокина работы Бурлюка: «Работа Д. Бурлюка. Раскраска А. Сорокина» [см. репродукцию в: Де-Вятъярова, 2000, с. 34]. См. также: Фатьянов, 1974, Подарки, 1974. Ещё одно любопытное свидетельство: «У известного омского эсперантиста – врача А. К. Скальского (впоследствии переехавшего в Новосибирск. – А. Р., И. Л.) висела в кабинете много лет (а может быть, и теперь висит) одна из графических работ Сорокина: "Вот вам!" Здесь автор изобразил тушью тихое, застоявшееся болото, заросшее камышом и осокой, затянутае ряской, с жирными, обрюзгшими лягушками, сидящими по берегам, бессмысленно уставившими друг на друга выпученные глаза. Из центра болота торчала рука художника, показывающая кукиш всем обывателям этого гнилого, мрачного угла, всему мещанскому миру!» [Филиппов, 1966]. О местонахождении работы в настоящее время ничего неизвестно.

33 Евгений Дмитриевич Спасский (1900–1985) – художник, в 1918–1919 годах участвовал в поездке Бурлюка по Сибири и Дальнему Востоку. Работал художником-декоратором в Омском оперном театре, потом в театре Вахтангова. Впоследствии занимался преимущественно религиозной живописью (стенная роспись, икона).

34 Так в машинописи. Насколько нам известно, верно: Папшев, священник, редактировал и издавал выходивший с апреля 1917 года еженедельник духовенства Омской епархии «Новая жизнь».

35 Так называемый «знаменитый номер со свечой Антона Сорокина», ставший своего рода эмблемой писателя. См. о нем, например: Крусанов, 2003, с. 365–366. Изображение горящей свечи на подсвечнике со стекающими буквами «Антон Сорокин» писатель воспроизводил и в виде экслибриса, и в «заборной вывеске» [там же, с. 386]. В качестве источника этого символического образа наряду с христианской символикой свечи и сюжетом о Диогене укажем на пастель Микалоюса Константинаса Чюрлёниса «Истина» (1905), имя которого венчает «Манифест Антона Сорокина»: «В память город измятый войдет картиной Чурляниса» [Сорокин, 1984, с. 80].

36 Отголосок идей Чезаре Ломброзо, изложенный в книге «Гениальность и помешательство: Параллель между великими людьми и помешанными» (СПб., Издание Ф. Павленкова, 1892).

37 Известно о существовании неопубликованного сочинения Сорокина 1922 года, называемого «Антре шута Бенецо» (Басов М. Антон Сорокин // Сибирские огни. 1928. № 4. С. 212). Оно действительно есть в архиве писателя и по сей день не опубликовано [ГАОО, ф. 1073, оп. 1, ед. хр. 546, лл. 7–57].

38 Так в машинописи; несомненно, имеется в виду Всеволод Вячеславович Иванов.

39 Лесная Лидия Валентиновна (настоящая фамилия – Шперлинг; 1889 или 1883–1972) – журналист, поэт (автор сборника «Жар-птица». Барнаул, 1922), детская писа-

тельница, до революции сотрудничала в журналах «Солнце России» и «Новый Сатирикон». Ныне более известна как автор фельетона, направленного против обзриутов (*Лесная Л. Ыгуеребо* // Красная газета. Л., 1928, 25 января (веч. вып.), № 24. С. 2). Ковальский Казимир Адольфович (1878 –?) и Ковальская Ольга Нестеровна – (1876 –?) – писатели, супруги. Начинали писать и издавались порознь (она под псевдонимом Макс Ли), а с 1908 года совместно писали рассказы, стилизованные драмы в стиле Метерлинка («Там за железными дверями» и др.), повести «из современной жизни».

40 Аллюзия к «Запискам сумасшедшего» Н. В. Гоголя, герой которых, чиновник Поприщин, считал себя королем Испании Фердинандом. Отголосок гоголевской повести слышен, наряду с антивоенным пафосом, и в «сенсационном» сорокинском объявлении 1915 года («Писатель Сорокин покончил с собой, выпрыгнув из аэроплана во время полёта над городом Гамбургом»).

41 Михайлов Петр, министр – имя, видимо, Сорокиным указано неправильно: 4.11.1918 министром финансов Временного Всероссийского правительства был назначен Иван Адрианович Михайлов (1891–1946), получивший в народе прозвище «Ванька Каин». Сын народовольца. Окончил одесскую гимназию, юридический факультет Петербургского университета (1913). Оставлен на кафедре политэкономии (до 01.01.1919). В 1914 году арестован по политическому обвинению, дело было прекращено. После Февральской революции эсер. В августе 1919 года отстранен от должности. Бежал в Харбин, где работал до октября 1924 года в правлении КВЖД. В 1945 году арестован СМЕРШем в Маньчжурии. Расстрелян после показательного процесса в Москве.

42 «Манифест Антона Сорокина» опубликован: *Сорокин А. С. Запах родины*. Омск, Омское книжное издательство, 1984. С. 78–80.

43 Оленич-Гнененко Александр Павлович (псевдонимы – А. Иванов, Борис Ветров, Михаил Бродяга; 1893–1963) – советский писатель, большевик, при Колчаке содержался в тюрьмах (см. *Оленич-Гнененко А. Суровые годы* // Сибирские огни. 1958. № 10. С. 131–149 [главка «У Антона Сорокина». С. 132–134]). В студенческие годы написал сонет «Тюю-Боот (Шаги смерти)», посвященный А. С. Сорокину.

44 Маслов Георгий Владимирович (1895–1919) – поэт, выпускник Петроградского университета, пушкинист, печатался в белогвардейской прессе, стихи публиковались в журнале «Богема», сборнике «Арион», в хрестоматии З. Гиппиус «88 стихотворений». Участник Пушкинского семинара С. А. Венгерова, где 26 ноября 1915 года сделал доклад «Пушкин и Энгельгардт», опубликовал статью: *Маслов Г. Новое о стихотворении Пушкина «Послушай, дедушка, мне каждый раз...»* В: Пушкин и его современники: Материалы и исследования. Повременное издание Комиссии для издания сочинений Пушкина при Отделении Русского языка и словесности Императорской Академии Наук. Вып. XXVIII. Пг., 1917. С. 96–98. В газете «Заря» (1919, № 112) опубликовал поэму «Аврора», посмертно выпущенную отдельным изданием в Петрограде (Пг., Картонный домик, 1922) с предисловием Ю. Н. Тынянова (с. 7–11; см.: *Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы*. Кино. М., Наука, 1977. С. 136–138). Умер от сыпного тифа в Красноярске.

45 Осведверх – Осведомительный отдел штаба Верховного главнокомандующего. (Не путать с Особым Советом Верховного правителя, собиравшемся по особым предложениям А. Г. Колчака, в составе председателя Совета министров П. В. Вологодского, министров внутренних дел, финансов, иностранных дел и управляющего делами правительства.)

46 Зайчек – капитан Чехословацкого корпуса в Сибири, известен жестоким подавлением куломзинского восстания.

47 Танака Гиити (1863–1929) – японский генерал, уполномоченный японского правительства в Сибири при Колчаке, симпатизировал и покровительствовал Сорокину. В 1918–1921 и 1923–1924 годах военный министр; один из главных руководителей японской военной интервенции на Дальнем Востоке СССР. Впоследствии премьер-министр Японии, министр иностранных дел и министр колоний в 1927–1929 годах, с 1925 года лидер партии Сэйюкай. Танаке долгое время ложно приписывалось авторство знаменитого Меморандума, поданного императору 25 июля 1927 года и представлявшего собой программу вооруженного захвата стран Евразии с целью достижения Японией мирового господства. За сведения о «фальшивом» характере «Меморандума Танаки» и ряд уточнений в примечаниях выражаем признательность В. Э. Молодякову (Токио).

48 Булдеев Александр Иванович (псевдоним – А. Булдевич; 1885–1974) – поэт круга объединения «Жатва» (сборники «Потерянный Эдем». М., Тип. А. А. Левинсон, 1910; Радость моя. Преподобный Серафим Саровский: Поэма. Джорданвил, Нью-Йорк, Тип. преп. Иова Почаевского в Свято-Троицком монастыре, 1949), критик, переводчик, редактор одной из колчаковских газет. Впоследствии – редактор газеты «Голос Крыма», издавалась на русском языке симферопольской горуправой в период фашистской оккупации (1941–1944). Из Крыма ушел вместе с немецкими частями.

49 Возможно, имеется в виду рассказ «Тоска Тимура» [ГАО, ф. 1073, оп. 1, ед. хр. 600. С. 7–11; Сорокин, 1967, с. 84–87; Сорокин, 1984, с. 15–18].

50 Подгоричани-Петрович Нина Михайловна (1888–1964) – поэтесса, до революции под псевдонимом «Григорий Эрард» публиковалась в сборниках московской группы «Жатва». Принадлежала к обрусевшему в XVIII веке графскому роду Podhoriczany из Далмации; Н. И. Анов ошибался, называя поэтессу «красивой, нарядной грузинкой» [Сорокин, 1967, с. 53]. При Колчаке в Омске была хозяйкой литературного салона, который Д. Д. Бурлюк называл «просвещенным осколком столичных салонов». Впоследствии известна как переводчик с языков народов СССР (Лахути, Ян Райнис) и детская поэтесса (см., например: *Подгоричани Н. Если вы // Семья и школа*, 1963, № 12. С. 43; *Подгоричани Н. Сначала – налево, потом – направо: Книжка-картинка. Худож. С. Исаев, Л. Муратова. М., Детский мир, 1961*). См. о ней во вступительной статье: *Нехотин В. В. Материалы к биографии Н. П. Оболенской (Хабиас) // Оболенская (Хабиас) Н. П. Собрание стихотворений. Подгот. А. Ю. Галушкин, В. В. Нехотин. М., Согласие, 1997. С. 5–66, с. 15, 55. Была арестована в 1938 году, реабилитирована в 1955 году. В последние годы кроме стихов для детей писала стихи о шахматах.*

51 Денике Борис Петрович (1885–1941) – историк искусства, востоковед, специалист по искусству Ближнего и Дальнего Востока. В Омске был инициатором создания литературно-художественного кружка при Омском отделе «Союза возрождения России» (декабрь 1918), на заседаниях которого выступал с лекциями по искусству; впоследствии – директор Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

52 Ежедневная газета «Сибирская речь» издавалась в 1918–1919 годах Омским комитетом кадетской партии «Народная свобода». Вероятно, в соответствии с эстетикой «литературы факта» автор предполагал вмонтировать в сборник полный текст «фильетона», однако он, к сожалению, остался для нас недоступным.

53 Аллюзия на знаменитый эпизод сражения Дон Кихота с ветряными мельницами, ср. название биографической повести Павла Косенко [1972, 1973], а также публикации: Мельников Е. Дон Кихот сибирской литературы // Литературная Россия. 1968, 12 января. С. 21; Шакаримова Д. Павлодарский Дон Кихот // Простор. 1998, № 6. С. 75–76. Блок воспоминаний о писателе был напечатан под заголовком «Дон Кихот сибирской литературы» [Сорокин, 1967, с. 27–54], восходящим к названию очерка Леонида Мартьянова [там же, с. 42–47].

54 Ср. в отчете о вечерах с участием Д. Д. Бурлюка: «По окончании чтения нежных стихов открываются прения. Первым выступает сектант Тихомиров. Он пронзительно поёт какую-то сектантскую песню, в которой говорится о новой земле, где душа получает радость и удовольствие. После Тихомирова поднимается Антон Сорокин. В руках его огромный сверток...» [далее следует одно из описаний «знаменитого номера со свечой»; Аргус. Грандиозарь // Сибирская речь. Омск, 1919, № 49, 6 марта. С. 3, цит. по: Крусанов, 2003, с. 365]. По всей видимости, сектант Тихомиров занимался и изобразительным искусством; тот же рецензент в отчете о выставке в Политехническом институте писал: «Акварельные рисунки г. Тихомирова бесспорно хороши» [Аргус. «От ослиного хвоста» // Сибирская речь. Омск, 1919, № 47, 4 марта. С. 4; цит. по: Крусанов, 2003, с. 364].

55 Архимандрит (впоследствии епископ) Андрей, в миру князь Александр Алексеевич Ухтомский (1872–1937) руководил духовенством III армии Колчака. Родной брат акад. АН СССР Алексея Алексеевича Ухтомского. Участвовал в созданном в Омске (1918) Сибирском Поместном Соборе, где был избран в созданное на Соборе Временное Высшее Церковное Управление. Впоследствии многократно подвергался арестам и ссылкам, перешел в раскол. Расстрелян по решению «тройки» Управления НКВД Ярославской обл. 4 сентября 1937 года. См. о нём: Зеленогорский М. П. Жизнь и деятельность архиепископа Андрея (князя Ухтомского). М.: Terra-Terra, 1991.

56 «Никудышники» – секта уральских казаков, «искателей Беловодья», название образовано как славянская калька слова «утописты». «Омские епархиальные ведомости» называли Сорокина «сектантом-никудышником, отрицающим христианство» (1916, № 31, цит. по: Сорокин, 1967, с. 13). В автобиографии: «Мать – тоже из богатой староверческой семьи – бегунов в тайгу» [цит. по: Басов, 1928, с. 216].

57 Гребенчиков Георгий Дмитриевич (1882–1964) – крупный сибирский прозаик, эмигрировал во Францию, последние годы – в США. Бахметьев Владимир Матвеевич (1885–1963) – писатель. Драверт Петр Людвигович (1879–1945) – ученый (географ, минералог), поэт, профессор Омской сельскохозяйственной академии. Гольдберг Исаак Григорьевич (1884–1939) – писатель.

58 Зазубрин Владимир Яковлевич (настоящая фамилия – Зубцов; 1895–1938). В 1921 году написан роман-хроника «Два мира» о разгроме Колчака, на который обратили внимание В. И. Ленин, А. В. Луначарский и М. Горький. Возглавлял Сибирский Союз писателей, а с 1923 по 1928 год редактировал журнал «Сибирские огни». Повести «Бледная правда», «Общежитие» (обе 1923 года), «Щепка» (1923, впервые опубликована в 1989), роман «Горы» (1933), киносценарии «Красный газ» (1924), «Избушка на Байкале» (1926). О съемках фильма «Избушка на Байкале» упоминается в рассказе Сорокина «Гибель аула Батырбека» (Сорокин А. С. Запах родины. Омск, Омское книжное издательство, 1984. С. 96–106). Арестован органами НКВД и 6 декабря 1938 года расстрелян.



59 Шадр Иван Дмитриевич (настоящая фамилия – Иванов; 1887–1941) – художник, скульптор, создатель монументальных произведений в духе европейского модерна, впоследствии органично вписавшийся в эстетическую и «жизнепреобразовательную» программу соцреализма, создатель одного из ключевых произведений советского изобразительного искусства – скульптуры «Бульжник – оружие пролетариата» (1927) и монументального памятника В. И. Ленину на Земо-Авчальской ГЭС в Грузии (1927; демонтирован в 1991). Жил в Омске в 1919–1921 годах, готовил проект коронавания адмирала Колчака в Москве, а также проекты памятников в честь освобождения Сибири и генерала Л. Корнилова, воспитанника Сибирского кадетского корпуса.

60 Хорват Дмитрий Леонидович (1859–1937) – генерал, один из лидеров Белого движения на Дальнем Востоке. Был начальником Южно-Уссурийской и Закаспийской железных дорог, управляющим КВЖД. В 1918 году возглавлял в Харбине Дальневосточный комитет защиты Родины и Учредительного собрания. 9 июля 1918 года объявил себя Временным Верховным российским правителем. В сентябре 1918 года после переговоров с представителем Колчака признал Временное Сибирское правительство и был назначен его Верховным уполномоченным на Дальнем Востоке. Затем стал Верховным уполномоченным представителем А. В. Колчака на Дальнем Востоке. В 1920 году эмигрировал в Китай, где основал «Союз служивших в Российских Армии и Флоте». С 1931 года – советник Мукденского правительства по делам КВЖД.

61 Дутов Александр Ильич (1879–1921) – полковник Генштаба царской армии. В 1918–1919 годах – командующий Оренбургской казачьей армией в составе войск Колчака, генерал-лейтенант. Эмигрировал в Китай, где был убит. Красильников Иван Николаевич (1888–1920) – казачий есаул царской армии, белый казачий атаман, командовал отрядом, затем бригадой. Занимался карательными мероприятиями, в которых проявлял крайнюю жестокость. Позднее служил в Иркутской контрразведке. Умер в Иркутске от сыпного тифа. Анненков Борис Владимирович (1889–1927) – колчаковский генерал, командующий отдельной Семиреченской армией, один из лидеров Белого движения в Сибири. С помощью агентов НКВД был захвачен и вывезен из Китая (07.04.1926); доставлен в Москву. Следствие и допросы длились более 2-х лет. В 1927 году вывезен в Семипалатинск, где по приговору выездной сессии Верховного суда (25.07–12.08.1927) «за зверства во время Гражданской войны» приговорен к смерти. Расстрелян в Семипалатинске 24.08.1927. Жанен Пьер Шарль Морис (1862–1946) – французский генерал, Главнокомандующий всеми союзными войсками в Сибири. Был командирован в Петербург в 1892 году, работал инструктором в Военной академии. Прибыл в Омск в 1918 году и стал Главнокомандующим союзными войсками, был заместителем Колчака на действующем фронте. Один из главных виновников передачи Колчака «Политцентру». См.: *Жанен М.* Орывки из моего сибирского дневника // Сибирские огни. 1927, № 4. С. 150–154. Устрялов Николай Васильевич (псевдоним П. Сурмин; 1890–1937) – юрисконсульт при Управлении делами Верховного правителя России, а затем директор пресс-бюро отдела печати колчаковского правительства. В 1916–1918 годах – приват-доцент Московского и Пермского университетов. По политическим взглядам – кадет. После разгрома Белого движения эмигрировал в Китай, где в 1920–1934 годах преподавал в Харбинском университете, работал в советских учреждениях на КВЖД и активно публиковался в «семеновских» изданиях. В 1935 году возвратился в Москву. Находясь в изгнании, подготовил к публикации рукопись «Белый Омск», издать которую не успел. Частично опубликована А. В. Смолиным в: Рус-

ское прошлое. № 2 (1991). С. 283–338 и № 4 (1993). С. 194–287 (СПб., Издательство советско-американского СП «Свелен»). Расстрелян 14 сентября 1937 года.

62 «Симфония революции» (1 августа 1919 года) – поэма, изданная А. С. Сорокиным почти одновременно с «Манифестом Короля писателей». Сорокин остался верен себе и писал не оду революции, а «кидал» её устроителям «слова ненависти и злобы»: «Вот почему русская революция была так кровавадна. Недовольных людей было много, и эти озлобленные тёмные люди искали мести в убийстве и грабеже». «Когда война и революция убивала детей, когда калечила их жизни, их маленькие наивные души, я тоже не мог оставить без внимания». «Но, зная мстительность людей, я приготовился ко всему и даже к смерти», – пишет писатель ровно через месяц после публикации поэмы (1.09.1919) в «Завещании Антона Сорокина». По свидетельству Н. Н. Мартынова (брата поэта Л. Н. Мартынова), А. С. Сорокин «был схвачен колчаковцами и только случайность спасла его от расстрела» (сборник Иртыш, Омское книжное издательство, 1963. С. 115). Сам факт написания подробного и серьёзного «Завещания» красноречиво говорит о накалившейся тогда атмосфере вокруг «писательского короля». Текст поэмы, в отличие от «Манифеста», однако, не сохранился. Его нет ни в архивных рукописях А. С. Сорокина, ни в довольно большом списке произведений А. С. Сорокина, переданных автором в 1924 году В. А. Итину – для публикации Сибкрайиздатом.

63 Фронтальная газета «Вперёд!», выпускавшаяся в 1919 году, стала выходить в начале марта 1919 года. Её бессменным редактором и издателем стал В. Г. Янчевецкий. Редакция не имела собственного здания, а размещалась в двух вагонах, стоявших на городской ветке. В одном из них помещались передвижная типография, в которой и печаталась газета. Девизом газеты были слова «Верьте в Россию».

64 Единственный номер (№ 1) «Газеты для курящих» вышел 4 февраля 1919 года. Весь номер, небольшой листок серой бумаги, заполнен «Вступительным словом»: «Я, Антон Сорокин, вздумал издавать газету, потому что омские редакторы не печатают мои произведения, но когда я посылаю свои произведения, подписанные вымышленными именами, мои статьи и рассказы печатались, доказавши ограниченность ума омских редакторов, и я решил сам издавать газету. Правда, моя газета будет маленькой, потому что все запасы бумаги находятся у тех, кто изо дня в день печатает статьи политические, и затопляя газеты словопрениями, не дает места приехавшим в Сибирь писателям – Ремизову, А. Толстому, Крандиевской, Лесной, Ауслендеру, Олигеру, Кондурашкину, Моравской и мн. др. До сих пор газеты, испачканные политическими статьями, шли на заворачивание колбас, для растопки печей и для других житейских целей. Вам, читатели, лучше знать, для чего шли газеты. Я решил расширить применение газеты, моя газета по прочтении может быть применена для курения, бумага выбрана самая лучшая – у спекулянтов она продается по 30 коп. И вот когда вы закурите папироску, я попрошу вас подумать о судьбе сибирских писателей. Не окурки ли брошенные их трудовые жизни? Тачалов Иван был разносчиком газет, потом музыкантом в “весёлом” доме. Кондр. Худяков, живописец, живет с большой семьей в маленькой комнате. Всеволод Иванов три года был клоуном в балагане и таскал год шарманку, а ведь он печатался в горьковской “Летописи” <...> Не окурки ли – жизни писателей? Не судьба ли курила и бросила в грязь их талант и растоптала ногой? Курите же газету Антона Сорокина и подумайте о великой Сибири и писателях-окурках, придавленных грязной ногой жизни. Велика мощь Сибири, и Сибирь может позволить судьбе выкуривать, как папиросы, жизни талантливых людей”» (приводится по: Басов М.

Антон Сорокин // Сибирские огни. 1928, № 4. С. 213).

65 Единственный номер журнала «Сибиряк» был выпущен Антоном Сорокиным в феврале 1919 года.

66 Георг Гросс (1893–1959) – немецкий художник-экспрессионист. «Графиками» здесь и далее Сорокин называет рисунки, «графические работы».

67 Возможно, речь идёт о командире бригады, полковнике Василии Васильевиче Котомине, упоминаемом в: *Сахаров К. В.* Белая Сибирь. Мюнхен, 1923. С. 122.

68 Комиссаров Павел Саввович (1856–1920) – знаменитый садовод-энтузиаст. Будучи рабочим дрожжевого комбината Терехова, арендовал у Казачьего войскового Правления 24 десятины земли в станице Усть-Заостровской на берегу Иртыша и в течение 20 лет благодаря «культурному садоводству» превратил эту землю в одну из достопримечательностей Западной Сибири («Комиссаровский сад-заповедник»).

69 Этель (Динин-Этель) Владимир Константинович (1894 –<?>) – художник-график, артист, иллюстрировал многие журналы, в 1922 году уехал в Вильно. До революции жил в Киеве, сотрудничал в издательстве, возглавляемом Г. В. Шварцем, автором предисловия «Монодрама» к первому изданию пьесы Сорокина «Золото» [Сорокин, 1911, с. 1–15. См. прим. 1]. Иллюстрировал некоторые издания А. С. Сорокина, с которым заочно познакомился в 1914 году, в частности печатавшийся в газете роман «Хохот жёлтого дьявола». «В 1919 в Тюмени содержался под стражей за содействие советской власти, выразившееся в изготовлении рисунков для бумажных денег» [Девятьярова 2000, с. 15]. Сотрудничал с А. С. Сорокиным в первом начавшем издаваться в Сибири после революции литературно-художественном журнале «Искусство» (1921) вышло лишь два номера, в одном из них была напечатана статья Эттеля «Плакаты», был секретарем редколлегии и автором оформления журнала. См.: Девятьярова, 2000, с. 15–16, 128–127.

70 В «Списке произведений Антона Семёновича Сорокина, переданных редактору В. А. Итину», текст под названием «Анна Тимирева» значится под № 87, однако он остался недоступным для публикаторов.

71 «А. Матвеев» – один из псевдонимов А. М. Громова («Принцесса Греза»). См. прим. 17.

72 Ушаков Леонид Степанович – в 1913–1919 годах редактор павлодарской газеты «Приишимье». См.: *Муканов К.* С любовью к казахской степи // Северный Казахстан, 2004, 13 февраля. С. 8.

73 Верховский Юрий Никандрович (1878–1956) – поэт-символист, литературовед, переводчик, историк литературы. В 1918–1921 годах – экстраординарный профессор Пермского университета (сам университет в 1919–1920 годах находился в эвакуации в Томске).

74 Болдырев Василий Георгиевич (1875–1933) – главнокомандующий войсками Временного Всероссийского правительства. В 1918 году входил в руководство «Союза возрождения России», был членом «Национального центра» Уфимской Директории и главнокомандующим ее войсками, одним из претендентов в Верховные правители России. Участник Первой мировой войны, в 1917 году присвоено звание генерал-лейтенанта. После колчаковского переворота уехал в Японию. В октябре–ноябре 1919 года – в Приморье, организатор «Славянского общества». Вернулся в Россию с японскими войсками. Член Приморской Областной Земской Управы, управляющий

Военно-морским ведомством. После установления диктатуры Меркулова (июнь 1921 – июнь 1922) член президиума «Народного собрания». Автор ряда научных военных трудов. Арестован Красной Армией 5 ноября 1922 года. В заключении в 1922–1926 годах. Работал в Сибирской плановой комиссии, входил в состав редакции «Сибирской советской энциклопедии». В 1926–1927 гг. проходил свидетелем по делу атамана Анненкова. Расстрелян 20 августа 1933 года.

75 Сборник рассказов «Рогульки» был издан под псевдонимом «В. Тараканов» (Омск, Типография газеты «Вперед!», 1919).

76 Жардецкий Валентин Александрович (?–1920) – юрист, журналист, лидер омских кадетов, товарищ председателя президиума Восточного отдела ЦК партии народной свободы в 1918–1919 годах. Арестован в январе 1920 года в Иркутске, передан большевикам, расстрелян в Омске.

77 Портрет Колчака работы Давида Бурлюка не сохранился.

78 Тарское восстание – предположительно речь идет о выступлении партизанского отряда Тарского Прииртышья, ставшем слабым отголоском неудачного антиколчаковского восстания омских рабочих в феврале 1919 года, и, как и в Омске, жестоко подавленного. Название напоминает о вошедшем в историю Тарском бунте (иногда называемом восстанием) 1722 года.

79 Иванов – настоящая фамилия писателя, ставшего впоследствии известным как писатель, драматург и переводчик Николай Иванович Анов (1891–1980). Оставил воспоминания о Сорокине («Писателей надо беречь» [Сорокин, 1967, с. 52–55]).

80 Каринская Мария Александровна (1882 или 1884–1942) – эстрадная певица, исполнительница песен и цыганских романсов, «царица цыганского жанра», организатор «патриотических концертов» в Добровольческой армии, в 1923 году выехала в Харбин, затем Шанхай, США, позже в Канаду.

Гинс Георгий Константинович (1887–1972) – управляющий делами Совета Министров Российского правительства. Вошел в состав Временного Сибирского правительства в качестве управляющего делами, а в августе 1918 года – в Административный Совет. Занимал пост министра народного просвещения Временного Всероссийского правительства. После Гражданской войны эмигрировал в Китай, был профессором юридического факультета Харбинского университета и одновременно главным контролером управления КВЖД. В 1929 году защитил диссертацию в Париже при Русской академической группе. Умер в США.

81 «Красный газ» – фильм, поставленный в 1924 году в Ново-Николаевске (лишь в 1926 году переименованном в Новосибирск) к пятилетию освобождения города от Колчака. Режиссер Иван Григорьевич Калабухов, сценарий В. Я. Зазубрина под патронажем руководителя Сибгоскино писателя Максимилиана Кравкова. Фильм, созданный по мотивам романа-хроники «Два мира», пользовался большим успехом и считался основным «конкурентом» снятых в том же году «Красных дьяволят». Не сохранился: по всей видимости, был смыт после того, как практически все его создатели были репрессированы в конце 1930-х годов.

82 Театр Левобруни – так в машинописи и в предшествующих неполных публикациях. Имеется в виду кабачок «Русская избушка», занавес для которого исполнил живший тогда в Омске художник Лев Александрович Бруни (1894–1948), участник объединений «Мир искусства» и «Маковец».

83 Вероятно, имеется в виду публикация: Г. Т. <Г. В. Татаринов>. Маленькие заметки // Курганская свободная мысль. 1919, № 64, 12 (25) марта. С. 3. В текст заметок были включены фрагменты антибольшевистского манифеста Антона Сорокина. См. об этом: Крусанов, 2003, с. 380, 562.

84 Мартынов Леонид Николаевич (1905–1980) – поэт, переводчик, мемуарист. Кроме очерка «Дон Кихот сибирской литературы», ценные воспоминания о Сорокине содержатся в книге «Воздушные фрегаты» (наиболее полное издание: Мартынов Л. Н. Воздушные фрегаты. Вст. ст. В. Уткова. Омск, Омское книжное издательство, 1985). См. также стихотворение (Мартынов Л. Н. Король // Мартынов Л. Н. Избранные произведения: в 2-х т. Т. 2: Стихотворения и поэмы. М., Художественная литература, 1990. С. 135–136) и мемуарную новеллу о судьбе наследия писателя (Мартынов Л. Наследник короля: Новелла // Сибирские огни. 1988, № 7. С. 169–171).

85 Поэма была впервые напечатана в 5-м номере «Сибирских огней» за 1924 год. В позднейших изданиях текст подвергался значительной правке, за исключением: Мартынов Л. Адмиральский час. Вьюжные дни: Сборник сибирских поэтов революции. Под редакцией В. Итина. Новониколаевск, Сибкрайиздат, 1925 [2-е изд: Новосибирск, Сибирский союз писателей, 1928].

Анна Журавлева

Москва

## Скандал по умолчанию

*Конфликтность русской литературы:  
тенденциозная лирика и объективный роман*

В своей статье я хотела бы не столько предложить подробную и аргументированную интерпретацию какого-либо историко-литературного эпизода в аспекте проблематики сборника, сколько обратить внимание на некоторые черты русского литературного процесса, заслуживающие более подробного изучения в этом аспекте.

Скандал в литературе понимается обычно как публичные столкновения разных литературных партий или литераторов, на страницах печати или даже в форме полемических художественных текстов, будь то эпиграмма, памфлет или элементы этих жанров в составе крупного и не ограничивающегося литературно-полемическими целями произведения. Но есть и другая, скрытая форма литературного противоборства – замалчивание художественного явления, не вписывающегося в преобладающую литературную парадигму эпохи. Думаю, филологам не мешало бы взглянуть на историю нашей литературы под этим углом зрения (конечно, работы об изменении репутаций отдельных авторов есть, но литературный процесс как целое с этой точки зрения не рассматривался). Эта проблема смыкается с вопросом об альтернативных путях в литературном процессе и о соотношении мейнстрима и «маргиналов» (в точном, не оценочном значении этого слова):

«...Термин “маргинал” обусловлен вполне определенными социально-идеологическими коннотациями в XX веке. Тем не менее, нам кажется это понятие возможным и уместным... для обозначения положения, репутации ряда авторов, чьи ценностные установки, стиль, модели поведения соотнесены с осевой линией литературного развития, но не интегрированы в нее полностью. “Литература по краям”

возникает как случай комментария, диалога, заметок на полях, реплик, доводов и контраргументов в полемике. В ней принципиален новый статус художественного текста как факта самой живой и непосредственной реакции»<sup>1</sup>.

Мне представляется, однако, что литературный скандал как прямая, острая полемика – идеологическая и/или эстетическая – это лишь верхний слой явления. Исследования в этом контексте заслуживают и другие формы конфликтности, характерные для русского сознания и литературы как одного из главных проявлений интеллектуального и духовного менталитета нации.

Органическая, внутренняя конфликтность русской литературы не подлежит сомнению. Два поворотных момента ее истории – становление классического русского стиха и через несколько десятилетий «золотого века» – становление русской классической романной прозы – явно связаны с одним, мало менявшимся на протяжении двух веков жизни новой русской литературы представлением. И под русскую классическую поэзию, и под классическую прозу наше сознание склонно подводить очень похожие идеологические основы: литература борется за свободу.

Идея свободы как фундаментальная основа романтизма – это аксиома. Романтический период дает разные формы борьбы за свободу: политическое бунтарство, религиозное переживание как «мирная» оппозиция несовершенству наличного бытия, веселое вольнолюбие эпикурейской позы, защищающее свободу частного человека, вызывающая свобода художника от архаического дидактизма и социального заказа, от кого бы он ни поступал – от власти или от «гражданина». В памяти каждого, знающего русского классика, за вышеперечисленными общими формулами сразу возникает вереница имен и поэтических текстов. Русская лирика действительно органически гражданственна. Одного Некрасова уже достаточно для того, чтобы признать: тенденция, заложенная в момент формирования русской классической поэзии, в момент сращения уже развившейся стихотворной техники с живой речью (и тут еще недостаточно выявлен великий вклад эпиграммы в этот процесс), эта тенденция жила и в дальнейшем, притом как реальность, живой факт.

Так с поэзией, но не так с прозой. Казалось бы, в прозе, требующей «мыслей и мыслей», по выражению Пушкина, подобная тенденция должна быть особенно ощутима, это представляется самоочевидным. Тем не менее, приглядевшись к этой очевидности, обнаруживаешь: тенденция все время сказывается, все время ощущаются какие-то ожидания, но реализуется она чаще в форме пародии на усилия второстепенной или вов-

се массовой беллетристики. Когда Чехов в 1898 г. в «Ионыче» описывал чтение романа Веры Иосифовны, он, по мнению исследователей, имел в виду «идейные романы», переполнявшие периодику с 1880-х гг., романы идеологические и прямо выражающие некую доктрину.

Да, такова, по известным историческим причинам, была, несомненно, интенция русского реализма, но она не была реализована в большой литературе. Недаром открыто тенденциозный поздний Толстой запишет в дневнике в 1893 г.: «Форма романа не только не вечна, но она проходит. Совестно писать неправду, что было то, чего не было. Если хочешь что сказать, скажи прямо». Величайшего романиста перестал удовлетворять роман.

Вдумаемся, однако: «если хочешь что сказать, скажи прямо» – ведь это, в сущности, формула лирики, в которой в принципе невозможно написать о том, чего не было, – переживания, лирический сюжет всегда «был».

Итак, «дельная» литература, серьезная социальная проза, миф о писателе «с направлением» и романе с обличением, вызвавший ехидную усмешку Чехова, – лишь вектор общих усилий, не давших художественного результата? Почти так, но все же не совсем. Это состоялось у Тургенева, но не в романах, а в «Записках охотника», одном из первых в русской литературе образцов лирической прозы.

Если Пушкин, Грибоедов, Лермонтов – это обретение классического стиха, то обретение прозы – это, очевидно, прежде всего именно *романная* проза, «вторая реальность» – это Толстой с «Войной и миром». Знаменательно, что Толстой собирался писать о декабристах. Не менее знаменательно, что о декабристах Толстой не написал, и что самый «романный» роман русской (а, может быть, и не только русской) прозы, где «вторая реальность» готова, кажется, по яркости и зримости пересилить первую, – этот роман последовательно уклоняется от либеральных идеологем. А ведь в жизни такие идеологемы отнюдь не утрачивали актуальности. Художественное доказательство этому – тот же Некрасов, Щедрин, Лесков, А.К. Толстой, не говоря уже о Герцене. Но не корифеи романной прозы. На это можно возразить: не в жанре дело, а в том, что никто из великих русских романистов (кроме Тургенева, о чем речь впереди) не был либералом. Это верно, но верно и то, что внутренняя конфликтность воспроизводимой ими жизни ощущается весьма остро, однако при этом не приобретает формы непосредственно выраженной тенденции, тем более программы. Недаром на фоне классического русского романа так странно выглядит открыто тенденциозный и именно «программный», предписывающий план действий роман Чернышевского «Что



делать?» Его литературный, жанровый контекст должен быть совсем другим – западный, просветительский роман типа «Калеба Вильямса» Годвина, как известно, Чернышевским высоко ценимого.

Непопулярное ныне определение «критический реализм» при полной его непригодности для обозначения всей литературной эпохи этого большого стиля, тем не менее в упрощенной форме передает ощущение напряженного драматизма главных русских романов, выраженного, однако, помимо, в обход прямой тенденциозности. А ведь казалось бы, такая живучесть, универсальность и актуальность либерализма могла бы дать выигрышные возможности для разворачивания эпопеи, для показа широких и многослойных панорам общества, как раз в духе Льва Толстого. Но нет. Ни Толстой, ни Гончаров, ни даже, казалось бы, сверхидеологичный Достоевский не оправдывают этих ожиданий. Сама природа романного мира максимально приспособлена для передачи течения жизни как таковой, в том числе предполагает «независимое» от творца саморазвитие изображенных характеров (вспомним знаменитую апокрифическую фразу Пушкина: «Представь, какую штуку удрала со мной Татьяна: она вышла замуж!»). Все это требует объективного повествования и самоустранения автора из текста произведения. Вымышленный рассказчик, повествователь, если он появляется, оказывается в положении равенства с другими персонажами, даже если он и не включен в фабулу.

О событиях в «Войне и мире» рассказывает «никто» – не автор как личность, а некий демиург этого мира, полностью вынесенный за скобки вымышленного повествования. Именно это создает максимально полный эффект «второй реальности», где персонажи сами проживают свою жизнь, а историко-философские рассуждения звучат как некая никому лично не принадлежащая истина, спорить с которой бессмысленно, хотя кто только ни пытался, начиная с современников Толстого и кончая советскими литературоведами. При этом – как бы убедительно ни звучали возражения, все спорщики, сознательно или не сознавая этого, полемизировали с философско-исторической концепцией Толстого, изымая ее из романа и оспаривая некий фантом – философский трактат Толстого. Да, позже Толстой напишет немало трактатов – но это уже будут не романы, а именно публицистика, несколько романом не прикидывающаяся. «Стыдно писать, что было то, чего не было» – такое отношение позднего Толстого к роману определено, как представляется, именно невероятным жизнеподобием классического романа, словно бы прикидывающегося подлинной жизнью. А потому ригоризм позднего Толстого и отвергает этот «обман».

Всё, сказанное о русском классическом романе, в наименьшей степени относится к романам Тургенева.

Хотя репутация Тургенева как классика первого ряда явно оспаривалась редко, тем не менее тенденцию к преуменьшению его литературного значения все же нельзя не заметить. Думаю, что дело в особом характере его романа, ранний успех которого в значительной степени определил литературный образ Тургенева. И прежде всего именно успех, резонанс в обществе, в высшей степени тогда, выражаясь современным языком, политизированном. Как раз романов с отчетливой либеральной тенденцией, таких как «Рудин» и «Накануне». Этот успех был заслуженный – «Войны и мира» еще нет, и прозы такого естественного дыхания, как у Тургенева, ведь не было ни у кого из современников. Не только блистательная памфлетная публицистика Герцена, но и «Тысяча душ» Писемского, и гениальный «Обломов», и гоголевские «Мертвые души» могли казаться чем-то специфическим, в известном смысле сатирическим или условным, рядом с открывшейся вдруг перспективой настоящего, «романного» романа. В русской литературе романная проза, набирая силу, мощно шла к высшей точке, и это движение не могло не захватывать читателя. И знаменитый тургеневский лиризм сыграл роль, близкую к той, что ранее сыграл для становления русского стиха лиризм Пушкина и Лермонтова: засвидетельствовав для читателя подлинность описываемого, заставил поверить, приблизил, как никогда раньше, автора к читателю, т.е. и создал ту самую «вторую реальность», реальнейшую в русском романе до появления «Войны и мира».

Свободолюбие – традиционно интимная, лирическая струнка нашей национальной души – вплеталось естественнейшим компонентом в широкую картину этой реальности. И Тургенев, как некий жрец романа, самый большой писатель самой большой серьезной прозы, и сама эта большая проза, роман как апофеоз либеральной тенденциозности в самом положительном смысле слова, просто не могли, наверное, врезавшись в память коллективного русского читателя, не соединиться там в некий классический, почти мифический монументальный образ. Это, между прочим, показывает и история с неожиданно для самого Тургенева острой, болезненной реакцией читателей на «Отцов и детей», в которых эти читатели усмотрели, как известно, некое ренегатство, измену именно либерально-демократическим идеям из-за Базарова, воспринятого как карикатура. Думаю, что этот памятный эпизод не столько свидетельствует о каком-то разрыве свободомыслящего читателя с Тургеневым, сколько подчеркивает живейшую связь и важнейшую роль Тургенева в читательс-

ком сознании. Только отныне эта связь приобретает окраску болезненности, напряженности, что ее даже актуализировало. И Тургенев, конечно, понимал это. Дело не только в том, что он пишет «Порог» – а в том, что, так или иначе, но тема эта до конца остается для него и живой, и больной.

Сам Тургенев, впрочем, неоднократно уверял, что не пишет романов. Возможно, за этим стояло его тонкое эстетическое чутье, благодаря которому он осознал лирический характер всей своей прозы. Между тем, представление его о жанровой форме романа сложилось под впечатлением от прекрасно знакомого романа европейского, прежде всего английского. Там были «жизнь и приключения», развитая фабула. И правда – на Тургенева не похоже. Возможно, по тем же причинам Аполлон Григорьев писал, что «Дворянское гнездо» не роман. Напомним, что это было в момент дружеской близости Григорьева и Тургенева и что «Дворянское гнездо» критику очень нравилось.

Между тем русский роман не остался превосходной лирической беллетристикой, хотя бы и самой образцовой. У Толстого он достигает системы повествования как существования, со всеми насущными философскими проблемами существования. У Достоевского сюжетики романа перерастает в драму человеческой души, со всеми ее узлами, переплетениями и потрясениями. Неудивительно, что тому и другому всерьез досаждала популярность Тургенева в обоих смыслах этого слова: и в смысле масштаба популярности, и, главное, в смысле популярности как качества. И оба они, как известно, оставили очень характерные нападки на Тургенева. А Тургенев, благодаря именно некоей монументальности своего литературного образа, и вправду ведь, создав тип тургеневской героини, «тургеневской девушки», в литературном русском обиходе, можно сказать, создал тип литератора и даже тургеневский тип литературы. Тургенев соблазнителен для эпигонов – подражать ему оказывается легче, чем кому бы то ни было, и не в последнюю очередь подражать именно, так сказать, озабоченности общественными проблемами в тургеневском вкусе и тоне. Что, кстати сказать, в пореформенной России со временем делается занятием практически безобидным, чтобы не сказать – небезвыгодным, в отличие от времен тургеневской молодости.

Претензии к Тургеневу такого типа, как у Толстого и Достоевского, явно не неожиданны и зависят от точки зрения. Это случай, когда в вину Тургеневу ставят продолжение его достоинств. Тургенев-лирик, художник – и Тургенев же «эстет». Тургеневская утонченность, благородство и

тургеневское барство. Тургеневская роль первого писателя, кумира публики – и тургеневская якобы самовлюбленность, игра «на публику». Тургенев – писатель в высшей степени? Вот именно. Пишет литературу. Оторван от жизни, да еще и от России.

В научной литературе в наиболее определенной форме претензии такого рода стали высказываться уже в XX веке, после *художественной* полемики русской литературы не столько с Тургеневым, сколько с тургеневской манерой (к тому же размноженной и скомпрометированной идейной беллетристикой). Может быть, в сконцентрированном виде эта тенденция сказалась в статьях Эйхенбаума конца двадцатых годов – предисловии к «Запискам охотника» и в «Моем современнике», при жизни Эйхенбаума не перепечатававшихся.

Но всё это, можно сказать, восприятие XIX века, остававшегося все-таки во многом тургеневским. И если кто всерьез, глубоко смог поколебать репутацию Тургенева как писателя, реноме самих тургеневских достижений, то это, конечно, писатель, знаменовавший конец XIX и начала XX века, – Чехов. И вовсе не прямыми нападками – существо дела в том, что сам художественный метод Чехова как бы прямо полемичен по отношению к тургеневскому. Чехов словно бы последовательно, упорно беря материал и ситуации, близкие тургеневским, последовательно же разрабатывает их нетургеневскими и даже антитургеневскими способами. При этом решает то, что именно художественный (а не критический) эффект этого чеховского метода может не уступать тургеневскому, если не сказать больше. Заметим, однако, что художественный эффект «отсутствия описания» был бы невозможен, не будь эта система описания так классически разработана Тургеневым. И думается, что всё дальнейшее, с трудом прослеживаемое, но осязаемое «задвигание» Тургенева, тенденция перевести его из первого ряда на положение какого-то специально «школьного» классика для нас берет начало именно отсюда. Речь идет не о каком-то давлении внешних сил, а именно о нашем собственном восприятии, и коллективном, и индивидуальном. Эту ситуацию, думаю, могла бы прояснить аналогия с Пушкиным. И Тургенев, и Пушкин – оба положили начало некоему ряду популярной, эпигонской литературы, поскольку их творческие обретения имели свойство с легкостью становиться делом техники, отчуждаться и эксплуатироваться. Но литература – не дело техники. Ни поэзия, ни проза. И понимая все восторги современников, нам теперь приходится признать: все-таки роман в русской литературе оказывался делом более трудным и нескорым, чем это получилось у знаменитого автора первых и признанных романов, Тургенева. Однако если и согласить-

ся с этим выводом, этот вывод не может оказаться итоговым для всего творчества Тургенева. Потому что будучи с определенного момента знаменит действительно, главным образом, своей классической романной беллетристикой, Тургенев на самом деле вовсе не был только романистом-беллетристом, и не с романной беллетристики он начинался.

В 1902 г. Толстой сказал Гольденвейзеру:

«Я думаю, что каждый большой художник должен создавать и свои формы. Если содержание художественных произведений может быть бесконечно разнообразно, то так же и их форма. Как-то в Париже мы с Тургеневым вернулись домой из театра и говорили об этом, и он совершенно согласился со мной. Мы с ним припоминали все лучшее в русской литературе, и оказалось, что в этих произведениях форма совершенно оригинальная. Не говоря уже о Пушкине, возьмем “Мертвые души” Гоголя. Что это? Ни роман, ни повесть. Нечто совершенно оригинальное. Потом “Записки охотника” – лучшее, что Тургенев написал. Достоевского “Мертвый дом”, потом, грешный человек, – “Детство”, “Былое и думы” Герцена, “Герой нашего времени”...»<sup>2</sup>

Между тем, что особо оригинального в цикле? Видимо, Толстой почувствовал в «Записках охотника» несколько большую оригинальность, может быть, большее или иначе организованное единство, чем в обычном цикле.

Уже современники в своих отзывах обозначили один важнейший аспект поэтики «Записок охотника» – лиризм как определяющую основу и структурообразующий принцип этого произведения. При этом все они – Герцен, Гончаров, Тютчев, Григорьев, – рассуждая о «Записках охотника», безоговорочно смешивают Тургенева и рассказчика. И это вполне законное, диктуемое текстом, непосредственное впечатление читателя. Кроме того, говоря о заслуге писателя, они описывают его «сражение с крепостничеством» примерно такими словами, какими можно было бы описать Чацкого и его инвективы. Русский Гамлет Чацкий, высокий дворянский герой, «застигнутый» Грибоедовым в момент безусловной исторической правоты, – в своей резкой оппозиции крепостническому обществу. Чацкий открыто воюет в салоне. Но сколь ни уязвим он в частностях, правота его бесспорна, поскольку всё зло не зависит от героя, за него отвечает общественное устройство, государство. Он же прав уже своим несогласием, неприятием.

«Записки охотника» – книга, построенная на подтексте. За всей видимой беззаботностью повествования – сгущенность тяжелых проблем рус-

ской деревни и усадьбы. И в момент, когда эта подспудная конфликтность прорывается наружу, наивно поданная деталь, эпизод поражают максимально резко.

«Я» «Записок охотника» – странник и натуралист-открыватель. Фигура его совпадает с фигурой литератора, артиста – с возможным свободным суждением обо всём, что встречается. Странник и литератор совпадают своей исключенностью из бюрократической и сословной системы.

Чацкий воюет в салоне словом – весьма общо, но веско. Тургеневский герой – в подробностях и неотвратимо метко, конкретно. Он не так уж часто прямо обличает, но в смысле общей правоты позиции – безусловной враждебности крепостничеству – рассказчик выступает как лирический герой. Правота, неуязвимость позиции героя конкретизирована в эпохе. Через несколько лет после отмены крепостного права это уже не было бы так напряженно. Но и раньше едва ли это было бы так зрело, как в «Записках охотника». Острая личностная состоятельность обеспечивает глубину и жизненность всему, что говорит рассказчик, вызывая абсолютное человеческое доверие, какого и у Тургенева больше не будет. «Записки охотника» невозможно укорить всеми чеховскими достижениями, потому что здесь решает неповторимость момента: позднее уже невозможен был такой герой, как у Тургенева.

Представляется, что «направление», «тенденция» в литературе больше связана с поэзией и лирическим героем, вообще с искусством, где личность автора выражена с большей прямоотой, чем в эпосе, в том числе и в «эпосе нового времени» – романе. Именно благодаря лирическому герою лиризм «Записок охотника» – основа и структурообразующий, создающий единство текста принцип. В романах же Тургенева он из основы превращается в свойство стиля, точнее, общей манеры повествования. Стиль же этот настолько понравился многочисленным беллетристам с благородными намерениями.

И можно сказать, что самое тургеневское в Тургеневе – сама его проза, так тревожившая Чехова и стимулировавшая его, чеховскую прозу, остается неотменяема и не отодвигается. Только не обязательно видеть ее непременно в самой традиционно авторитетной форме – в романе, при всех заслугах Тургенева в этом жанре. Проза «Записок охотника» представляется особо, непревзойденно ценной для русского читателя, всё же не так тем, что было потом, сколько средоточием и фокусом того, что было в тот момент и до этого. В ней тот же, что в лермонтовской, «благоуханный», по выражению Гоголя, неповторимый аромат первооткрытия, какого потом уже не будет. Вместе с тем в ней обостренная чест-

ность реалистического очерка, «свидетельства», и в ней же необходимость, неотразимость литературы долженствования, она замешена на гражданственности и демократизме не менее круто, чем «Горе от ума». Момент редкостного, классического единства лиризма деятельного и созерцательного, гармония интимно-личного и общественного начала в душе повествователя.

«Записки охотника» как раз и есть тот самый классический образец русской идеологической прозы, который «спрятан на виду» и обеспечивает своему создателю уникальное место в русской культуре.

\* \* \*

Итак, форма классического романа, предполагающая максимально возможное устранение авторской личности из текста, максимально возможную объективность повествования, оказывается в некоем внутреннем, скрытом конфликте с важнейшей ментальной особенностью и интеллектуальной потребностью русского общества XIX века и, соответственно, с читательскими ожиданиями. От литературы ждут защиты свободы, личной, политической, социальной в широком значении, прямого выражения авторской позиции в этом вопросе. Общество его и получает – но не от романа, а от других жанров – и прежде всего от лирической поэзии, от разных форм очерковой, «нероманной» литературы. Недаром – при общем понижении ранга в литературной иерархии – именно поэты становятся объектом пристального, а иной раз и пристрастного, доходящего до несправедливости внимания (Некрасов, Фет, Случевский). Отношения «поэт–публика» доходят порой до открытого скандала, до оскорблений (чего стоит, например, знаменитый пассаж Чернышевского о стихах Фета: «Можно ли писать по-русски без глаголов? – Можно. Для шутки пишут так. И это бывает, иной раз, довольно забавною шалостью. Но вы знаете стихотворение:

Шелест, робкое дыханье,  
Треби соловья,–

только и помнится мне из целой пьесы. Она вся составлена, как эти два стиха, без глаголов. Автор ее – некто Фет, бывший в свое время известным поэтом. И есть у него пьесы, очень миленькие. Только все они такого содержания, что их могла бы написать лошадь, если б выучилась писать стихи – везде речь идет лишь о впечатлениях и желаниях, существующих и у лошадей, как у человека. Я знавал Фета. Он положительный идиот:

идиот, каких мало на свете. Но с поэтическим талантом. И ту пьеску без глаголов он написал, как вещь серьезную. Пока помнили Фета, все знали эту дивную пьесу, и когда кто начинал декламировать ее, все, хоть и знали ее наизусть сами, принимались хохотать до боли в боках: так умна она, что эффект ее вечно оставался, будто новость, поразителен»<sup>3</sup>.

Показательно, что из романистов в таком положении оказывается именно Тургенев. Вспомним Кармазинова в «Бесах» или ироническое замечание Толстого о неодобряемых им прозаиках, наполняющих свои произведения такими пейзажами, каких «и Тургенев бы не написал».

Роман же ответил на читательские ожидания совершенно принципиально по-другому.

Я покажу вам людей и жизнь как они есть и какими они хотят и могут быть, покажу, как люди ищут, ошибаются, какие они бывают – то мелкие, низкие и жестокие, а то поднимающиеся на высоты духа, я покажу вам правду жизни, и не я, имярек, а вы пройдете с героями их путь и сами сделаете выбор и выводы – вот формула классического романа и позиция его автора.

Стиль, интонация могут быть разными – абсолютно нейтральными, как у Гончарова, твердыми, не без нотки дидактизма, как у Толстого, страстными до сбивчивости, как у Достоевского, но самого существа романного мира как «второй реальности», не допускающей лирического своеволия автора, это не меняет.

P.S. По-видимому, необходима некоторая оговорка относительно понятия «либеральная идеология», которым я пользуюсь. Сама по себе эволюция концепта «либерализм» в русском сознании и, соответственно, в русской словесности – безусловно назревшая тема детального исследования, опирающегося как на публицистику, так и на художественную литературу, отразившую *бытование* этого слова не только в идеологических спорах, но и в житейском обиходе. Такое исследование, конечно, выходит за рамки моей задачи в этой статье. Очевидно, однако, что примерно до 1830-х, а может быть, до начала 1840-х гг., т.е. до внедрения материалистических и социалистических идей в русское общественное сознание и до массового прихода в культуру разночинцев словами «либерализм», «либеральные идеи» обозначали политическое свободолобие самого разного толка. К середине века эти слова меняют свой смысл и означают уже некую более определенную политическую платформу, предполагающую целенаправленные преобразования ненасильственного, эволюционного характера.



Боюсь, что в статье я пользовалась этими словами, не оговаривая каждый раз их значение в тот или иной исторический период, о котором шла речь. Приношу за это свои извинения. Однако мне кажется, что смысл этих слов в каждом конкретном рассуждении прояснял контекст.

### *Примечания*

<sup>1</sup> Пенская Е.Н. Проблемы альтернативных путей в русской литературе. М., 2000. С. 11–12.

<sup>2</sup> Гольденвейзер А.Б. Вблизи Толстого. М.–Л., 1959. С. 116.

<sup>3</sup> Чернышевский Н.Г. Письмо сыновьям А.Н. и М.Н.Чернышевским [8 марта 1878].

Елена Пенская

*Москва*

**«Журнальное безобразие»:**  
*анатомия скандала в литературно-  
публицистических интерпретациях  
1850–1860-х годов*

Феномен скандала – один из возможных способов описания русской культурной жизни XIX века – обладает отчетливым свойством: он склонен захватывать и подчинять вполне мирные ситуации, создавая беспокойную среду, всеобщую «скандальную» реальность. Постоянное подспудное тление склоки, перемежаемое вспышками громких и затяжных скандалов, перерастающих в локальные войны, – вполне допустимая характеристика того состояния, в котором пребывала русская литература рассматриваемого периода, когда размывались границы между войной и миром, хулой и похвалой, громкими междоусобицами и затишьем. История русской классической литературы законно может быть представлена сквозь призму динамики ее скандальных форм и жанров. Правда, эта капитальная тема не укладывается в статью.

Однако, безусловно, правы будут те, кто сочтет подобный подход к интерпретации культуры преувеличенным искажением и будет настаивать на трактовке «скандального» феномена как вполне рутинного, рабочего элемента, неизбежно сопровождающего публичную сферу. Тривиальность, даже обыденность скандала очевидна любому, кто ознакомится пусть даже с коротким списком коллизий, которыми так богата западная культура. Любой скандальный набор при всей своей остроте деталей способен вызывать пресыщение, что было убедительно доказано исследователями, чьи работы упомянуты в предисловии к нашему сборнику.

Тем не менее смеем утверждать, что у русского литературного скандала есть своя специфика, отличающая его от европейских аналогов. Объясняется она скорее всего причинами достаточно известными:

- пресловутой литературоцентричностью, обусловившей постоянно высокую температуру как внутри литературного сообщества, так и постоянный накал отношений с публикой и властью;
- закреплении русской классики в промежутке между двумя величайшими политическими скандалами эпохи – Крымской войной и Первой мировой;
- становлением отечественной журналистики как сферы фельетонной, скандал культивирующей. Благодаря прессе в русской культурной жизни созрел «культ скандала».

Самая поверхностная, иллюстративная, намеренно случайная подборка публицистики середины XIX века показывает, насколько прочно укоренено в сознании, практике и привычках «скандальное» измерение, снимающее различия представителей конфликтующих направлений, кружков, школ, идеологий. Скандал – та общая «площадка», на которой все одинаковы, все равны.

#### **Григорьев А.А. Мои литературные и нравственные скитальчества (1862)**

- Не «скандала единого ради», конечно, написал я предшествующую главу, хотя она, по собственному моему сознанию, и вышла крайне скандальна.
- самую таинственностью своей страхи или *скандалы*.

#### **Буслаев Ф.И. Русские духовные стихи (1861)**

- И что же – темное ли, непроходимое невежество, смесь всяких предрассудков и суеверий составляет существо этого необъятного страшилища, или же можно найти в нем кое-что человеческое, поистине достойное и наставительное для пошлого ханжества и индифферентного приличия, которыми спасает себя от *скандала* так называемая образованнейшая на Руси публика?

#### **Д.И. Писарев. Писемский, Тургенев и Гончаров (1861)**

- Вот видите ли, все мы смотрим на какой-нибудь уличный *скандал*, но не во всех нас это зрелище упадет одинаково глубоко, не всех нас оно потрясет одинаково сильно.

#### **Григорьев А.А. Великий трагик (1859)**

- По этим наружи лежащим пластам жизни проходит именно наша губернская струя: с одной стороны, всеобщая радость всякому маленькому

скандалу, с другой – добродушное правило: «кому какое дело, что кума с кумом сидела», – и этим, коли вы хотите, объясняется предпочтение Флоренции другим городам Италии всеми празднующимися лицами обо-его пола из разных иностранных наций.

- Во Флоренции – безграничная терпимость в отношении ко всяким *скандалам* и вместе с тем вечный толк о *скандалах*, интересы губернских сплетен, стертость и пошлость мелочной, дрянью удовлетворяющейся жизни.

- В известном карнавальном *скандале*, не щадя репутации соотечественниц; столетний шевалье, спящий за зваными обедами, потому что спать ночью мешают ему стучающие духи, и евший, по сказаниям общества, человеческое мясо на островах Тихого океана, таскал по пьяцоне свою длинную и худую, как шест, особу; англичанки с неподвижною чинностью сидели в колясках, а зато одна из наших львиц хохотала без умолку ...

#### С. Никитин. Письма (1853–1861)

- Честное слово, я произведу *скандал*, да, *скандал*! тем более что в настоящее время *скандалы* в ходу, даже в литературе, представительнице, как говорят, всего благородного.

#### Анненков П.В. Письма к И.С.Тургеневу (1852–1874)

- А об литературе вот свежие новости: Некрасов выиграл в Английском клубе 8 т. сереб<ром> в пикет, Панаев имеет успех великолепнейшего *скандала* фельетоном 1-го №, где говорится о «женитьбах Космоса» (гадкая вещь, по-моему, и стоило бы, чтоб близкие к нему люди, как вы, например, не поддакивали ему в этих мелких и крайне неблагоприятных мщениях), наконец дельная статья о Дельвиге Гаевского...

- Гончаров начинает присматривать за собой, и от этого всем лучше, а то он было пустил себя на волю: выходили *скандалы*.

- Дружинин покидает «Библиотеку», кажется, и предается весь изданию нашей газеты: «Век», сделанной для тех отсталых, которые между истерической англomанией «Вестника» и общим расчетом всех других на *скандалы* еще нисколько не собираются умирать.

- Литер<атурные> *скандалы* узрите сами – Катков, генер<ал> – лейтенантски раздраженный против бывшего подчиненного Тура, и Тур («Московские вед<омости>»), бунтующий против генерал-лейтенанта с робостью в душе.

- А пришел в раздумье от 100 р. сер. вашей стипендии, ибо здесь снова *скандал* произошел: студент-поляк не матрикулированный явился

в университет в польском костюме и прибил вкупе с товарищами субинспектора Шмидта, требовавшего его удаления.

- Вероятно университет опять будет закрыт, да и неизвестно зачем он доселе считается открытым, так как студенты приходили только с целью убедить самих себя и прочих, что посещать его не должно, и так как взять матрикулы здесь равнозначительно ошельмованию себя в сей жизни и в будущей, а уже имевшие неосторожность оматрикулироваться ищут всеми средствами смыть с себя грех этот каким-либо крупным *скандалом*.

### **Ф.Ф. Вигель. Записки (1850–1860)**

- Сам же он очень хорошо помнил веселую молодость в Москве и был для меня хроникой старинного московского *скандала*.

### **Н.С. Лесков. Русские общественные заметки (1869)**

- К клеветам и преступным намекам на писателей, и вообще к так называемым «литературным *скандалам*», в нашем обществе многие относятся как к камелиям: они с ними публично не раскланиваются и даже оказывают им мнимое пренебрежение, но втайне наши пуристы не чуждаются их и позволяют им грабить себя со стороны наилучшего и драгоценнейшего своего достояния: со стороны вкуса и воздаяния справедливости труженикам, более или менее честно и строго по мере сил своих и разумения служащим литературе.

В цитируемом очерке Лескова<sup>1</sup> о природе русского скандала сказано, пожалуй, самое главное: общество нуждается в скандале и постоянно его воспроизводит. В этой статье детально сформулирована «национальная концепция» литературного скандала.

Вот ее составляющие:

Если верить наблюдению Лескова, то к середине века, «с тех пор как мы имеем гласные суды», в них скопилось столько литературных процессов, сколько не собиралось никогда ранее. Газеты переполнены объявлениями и репортажами об этих разбирательствах и словно бы соревнуются друг с другом в оперативности по этой скандальной части.

Далее. В настоящее время у публики нет «общих любимцев», имен, авторитетных в равной степени для всех. Есть только писатели, значимые для известных партий. «Но стоит любому памфлетисту, любому записному ругателю завтра же “обработать” писателя, которого произведение читалось вчера с несомненным сочувствием, – и этому станут улыбаться,

и эта ругань станет повторяться на тысячи ладов: ее будут передавать и пересказывать как нечто достойное внимания и за нею станут забывать самое произведение.

“Да, NN черт знает что пишет, но как он забавно отделал того-то или того-то”, – повторяют люди, вчера именно восхищавшиеся тем, о ком нынче прочитали площадное ругательство.

Не только оскорбительнейшие выходки против автора “Петербургских трущоб”, жадно читанных в свое время нарасхват всюю Россию, но и всякие обиды, чинимые Тургеневу, Гончарову и Писемскому, – все это доставляет видимое удовольствие тем самым людям, которым авторы эти доставляли очень приятные минуты...” Лесков говорит об особом сладострастии русской аудитории и о постоянном запросе на скандал.

«Дома у нас в литературе опять, кажется, затевается бой, – по крайней мере перчатки уже брошены, и одна сторона подняла свою перчатку, а другой от молчаться будет неудобно. *Доктор Опальный*, которому, по замечанию г. *Незнакомца* “С.-Петербургских ведомостей”, “глядясь в зеркало, очень удобно узнать г. Лохвицкого”, вступаясь за сего последнего, говорил не совсем почтительно о какой-то известной будто бы ему “шайке” в “Петербургских ведомостях”. Те обиделись и выслали против неприятеля своего *Незнакомца*. Витязь уже выехал, навязал на конец своего кнута какой-то секретный, нарочно про г. Лохвицкого припасенный камень и протрубил, что зовет г. Лохвицкого на остатний бой, на смертельный». По предположению Лескова, вражда эта имеет долгую предысторию, восходящую еще ко времени сотрудничества Лохвицкого с журналом «Отечественные записки», где он успешно полемизировал с Антоновичем, и в конце концов, исчерпав аргументы, назвал своих противников «умственной голью кабацкою». Но для восстановления подоплеку нынешней войны понадобились опыт, цепкая лесковская память и некоторая «археология». «Не понимаем и отказываемся понимать и эту вендету и это усердие вытаскивать наружу какие-то сокровеннейшие тайны друг друга с единою целью не мнение свое отстоять, а замарать имя противника. ... в обществе в силу того сложилась даже поговорка: *он ругается, как литератор*», – заключает Лесков.

И, наконец, последнее. И на западе, и в России литературных скандалов предостаточно. Но отношение к ним, а следовательно, сам характер войн, их влияние на литературный и политический процесс абсолютно разные. Лесков приводит замечательные случаи «из жизни», которые в 1860-х у многих, отслеживающих литературные новости, были на слуху.

«Диккенс, литературный кумир англичан, как известно, имел “скандальнейшую историю”, по поводу которой он расстался со своею женою и находился впоследствии в дружественных отношениях с ее сестрою. Дело получило полную огласку, но ни одно солидное английское издание не сказало об этом ни слова.

Вскоре после одного скандала вспыхнул другой. Тот же Диккенс “нескучно попиравал со своими литературными приятелями в своем коттедже, и гости его, перепившись, подрались с медведем, причем сам Диккенс чуть было не лишился жизни”. Ни в одной из английских газет не было нападок на Диккенса и его друзей, а высказывалась только одна радость, что Диккенс остался жив. Байрон умер в Миссолунги в 1824 году, и только через сорок пять лет после его смерти, г-жа Бичер-Стоу решилась описать одно из очень черных дел великого поэта, и... в Англии очень недовольны, зачем г-жа Бичер-Стоу это сделала! Вот от чего зависит нравственная опрятность литературы или ее неряшество, ... где этого не любят в обществе, там этого не делают в литературе; а где в обществе кидаются, как у нас, на всякое злословие, там это злословие в литературе развивается до таких чудовищных и ужасающих размеров, до каких оно дошло у нас, где смело можно предлагать миллиардную премию за указание хотя одного имени не обруганного и даже не опозоренного литературного человека, и такого имени никто указать не в состоянии».

Как видим, многие из участников, очевидцев, жертв и зачинщиков скандальных историй того времени, оставили свои свидетельства, документы – «формулы» скандала.

Так, А.Ф.Писемский, одна из самых непростых фигур отечественной литературной жизни позапрошлого века, по признанию современников, «как магнит притягивал к себе неприятности, всякий раз грозящие вернуться в затяжной и обширный скандал<sup>2</sup>. Он прошел сквозь журнальный строй шпицрутенгов и претерпел все тяготы здешнего **журнального безобразия**». Так отозвался о писателе В.В.Кашпирев, хорошо знавший Писемского в 1860-х годах по литературным делам<sup>3</sup>.

Несколько документов – не известная до сих пор переписка Кашпирева – Писемского в связи работой над романом «Люди сороковых годов» – обнаружены в рукописном отделе Государственного Центрального Театрального музея им. А.А. Бахрушина (ГЦТМ)<sup>4</sup>. Они отчасти проясняют истоки замысла романа Писемского, а также историко-литературный контекст, генезис и проекции самого понятия «поколение сороковых годов» как

оно сформировалось к 1860-м в целостную культурную и политическую концепцию, затем стало расхожим общеупотребимым клише. В некоторой скандализации этой темы не последнюю роль сыграл Писемский.

Любопытно, что тема скандала была уже многократно апробирована Писемским прежде всего в его театре, а позднее она останется и в романах, и в очерках.

### Масоны (1880)

- – Из этого выйдет *скандал*!
- Кроме того, Крапчика весьма порадовало признание дочери в том, что Ченцов не обожатель ее, следовательно, тут нечего было опасаться какого-нибудь большого *скандала* с Катрин, тем более, что Ченцов теперь, как слышал о том Петр Григорьич, удрал за Людмилой, с которой этот развратник давно уже вожжался.
- Случившийся у Ченцовых *скандал* возбудил сильные толки в губернском городе; рассказывалось об нем разное и с разных точек зрения; при этом, впрочем, можно было заметить одно, что либеральная часть публики, то есть молодые дамы, безусловно обвиняли Катрин, говоря, что она сама довела мужа до такого ужасного поступка с ней своей сумасшедшей ревностью, и что если бы, например, им, дамам, случилось узнать.
- Одно безобразие, *скандал*!
- ...Лежу я, голодаю, худею, наконец мне вообразилось, что я в святыне попал, и говорю: «О, чудо из чудес и *скандал* для небес, Дьяков в раке и святитель в усах, при штанах и во фраке!
- Но так как вся Москва почти знала, что генерал-губернатор весьма милостиво взглянул на афинские сборища, то оные были возобновлены, и в них принялись участвовать прежние дамы, не выключая и Екатерины Петровны, которая, однако, к великому огорчению своему, перестала на этих сборищах встречать театрального жен-премьера, до такой степени напуганного происшедшим *скандалом*, что он не являлся более и на дом к Екатерине Петровне.
- – Но, Катерина Петровна, – произнес он почти жалобным голосом, – это будет новый *скандал*, за который меня и вас опять обвинят.
- *Скандалов* я не боюсь, – возразила она по-прежнему злобно-насмешливым тоном, – я столько их имела в жизни, как и вы, я думаю, тоже!..
- – У меня не было в жизни *скандалов*, – имел наглость сказать Тулузов, так что Екатерина Петровна не удержалась и презрительно засмеялась при этом.



- Я, конечно, этого не сделаю теперь, – поспешил ее успокоить Лябьев, – но все-таки может выйти *скандал*.

### Ваал (1873)

- Вышел бы еще, пожалуй, большой *скандал*!

### Взбаламученное море (1863)

- – Нет, что ж: нарушение правил благочиния, уличный *скандал*. – Однако я сам читал их прокламацию и воззвания не к уличному *скандалу*.

### Тысяча душ (1858)

- – Он начинает эту бедную женщину всюду преследовать, так что муж не велел, наконец, пускать его к себе в дом; он затевает еще больший *скандал*: вызывает его на дуэль; тот, разумеется, отказывается; он ходит по городу с кинжалом и хочет его убить, так что муж этот принужден был жаловаться губернатору – и нашего несчастного любовника, без копейки денег, в одном пальто, в тридцать – Пожалуй, эта сумасбродная девчонка наделает *скандалу*... – повторил Калинович, которому ужасно захотелось, чтоб вышел подобный *скандал*.

Таких примеров немало. Скандал в художественной системе Писемского – тот каркас, на который нанизывается действие. И сцена в этом смысле особенно «удобна» для проживания и «прожигания скандальной жизни»<sup>5</sup>.

Театр Писемского конца 1860–1870-х годов складывался на пересечении нескольких линий и литературных форм: житейской, биографической; очерковой, романно-панорамной, аналитической и журнальной, фельетонной, скандально-полемической. Этим, может быть, объясняется сложная, до конца не проясненная художественная природа этой драматургии. Для ее понимания важно учитывать, что к драмам Писемский возвращается как-то дискретно: когда уже был позади триумф романа «Тысяча душ» (1858), а отношения с оппонентами-врагами всех мастей – либералами, консерваторами, демократами – после серии фельетонов, написанных от имени статского советника Салатушки, а потом Никиты Безрылова в журнале «Библиотека для чтения», – закончились разрывом с литературной средой и, как известно, сопровождались приступами меланхолии, душевной тревоги и ожиданием близкой смерти, косвенно повлияв на состав и структуру пьес Писемского.

Среди множества сюжетных линий и переплетений одной из главных, постоянных коллизий, внутренне притягательной для автора и зрителя, остается ситуация предательства, неизменно завершающаяся публичным скандалом. Многосоставная хроника и классификация предательств самого разного толка – от нарушения церковных заповедей «Не убий!», «Не возлюби жену ближнего своего!», «Не укради!» – до извращения человеческих отношений, семейных, дружеских, социальных – исследуется в пьесах. Хрестоматийно известна с этой точки зрения «Горькая судьбина», своеобразная визитная карточка Писемского-драматурга. В «Самоуправцах», появившихся в печати в 1867, через восемь лет после «Горькой судьбины», Писемский как бы возвращается к той же ситуации, вернее к ее фрагменту, и решает на другом материале, в других декорациях, с другими лицами, в другом времени. В «Самоуправцах» Писемский словно бы договаривает то, что недосказано в «Горькой судьбине», воспроизводит ту же скандальную коллизию треугольника, только помещая его в многосоставную театральную раму. В ней персонажи разыгрывают «свой» сюжет и вместе с тем разнообразные темы, уже прошедшие и знакомые как русской сцене, так и прозе. Чего стоит шепелявящий шут Кадушкин, как будто вышедший из крыловских пьес «Трумп, или Подщипа», «Урок дочкам». А карлица, сопровождающая княжну со всеми ее париками, напудренными буклями, ужимками и жестами во втором действии добавляет театральное, кукольное, игровое начало, внешние приметы XVIII века. Подкрепляются они еще и характеристикой князя Сергея, вроде бы типичного петиметра и светского щеголя давнопрошедшей эпохи. Но в «Самоуправцах» все не так просто. Уже в них много личного, взятого из собственной биографии, из пережитого современником. Отец княгини, томящейся в заточении в темнице, неверной жены князя Платона, носит фамилию Девочкин, маленький человек, спившийся мелкопоместный дворянин, отсылающий нас к герою «Бедных людей» Достоевского, Макару Девушкину, заступнику, сочувствующему героине. А Губернатор, появляется в конце в сопровождении дворян, и главная функция его включения в сюжет – это двукратное произнесение реплики: «Грустные и печальные времена». Главный страдалец, сумасброд, тиран, влюбленный в свою молодую жену, – это представитель автора на сцене: он и разыгрывает мини-спектакли, оставляя брата наедине с женой, подслушивает и разведывает сплетенную интригу. Он и устраивает жестокий спектакль с переодеванием всех действующих лиц (офицера Рыкова наряжают в медвежью шкуру, чтобы исполнить в лицах все, что написано в тайном письме княгини, адресованном своему возлюбленному). И в конце, умирая, он подготовил все для

свершения свадебного обряда невольников, выпущенных на свободу. Князь Платон наделен чертами, присущими самому автору, Писемский ему делегирует свои признания в обманутых надеждах и разбитом сердце, риторика которых совпадает с собственными переживаниями по поводу скандального объяснения с Герценом в 1862 году, особенно после знакомства с памфлетом «Ввоз нечистот в Лондон»<sup>6</sup>. Смертью или обманом, сопоставимым по силе потерь и уничтоженности героев, со смертельным исходом, заканчиваются все драмы Писемского. Князь Платон в «Самоуправцах» умирает, простив изменницу-жену. В «Просвещенном времени» героиня кончает жизнь самоубийством. Гончарова поразили финал: «Последняя сцена в саду ...глубока, трогательна, даже без пистолетного выстрела»<sup>7</sup>. Не исключено, что в таком настойчивом «проигрывании» летального исхода отразилась мрачная мнительность Писемского, усилившаяся после скандалов безрыловской истории. Современники не раз оказывались свидетелями повторяющихся «прощаний» Писемского, особенно участвовавших после, казалось бы, беспричинного самоубийства сына, приват-доцента Московского университета<sup>8</sup>.

Автобиографическая хроникальность театра сочетается с острой злободневностью пьес, сюжеты которых нередко взяты из самых скандальных разделов прессы – криминальных репортажей. «Газетное время», время фельетонно-публицистическое, персонажи-фельетонисты, сочинители обзоров наряду с объектами скандальных разоблачений населяют театральный мир Писемского. Так, одной из завязок драмы «Хищники» можно считать «вставную» историю об аферах Андашевского, ловко провернувшего сделку с одним акционерным обществом. Андашевский, представитель новой хищной породы, метит на очень высокое чиновничье место. Столоначальник Шуберский, по совместительству фельетонист, один из сотрудников того же министерства, в котором служит главный герой. Шуберскому удалось найти сведения, сильно компрометирующие Андашевского, и предать их фельетонной гласности. «Я не пасквиль на него написал, а передал действительно случившийся факт», – объясняет Шуберский. Тут-то и начинается сложная, запутанная игра, втягивающая множество участников. Криминальная хроника в лицах – вот как можно считать истолковать известное суждение Анненкова П.В. о театре Писемского, высказанное в связи с отмеченной им жанровой новизной драмы «Просвещенное время»: «Меня не удивляет ее успех на сцене, ибо крупные характеры и крупная интрига пьесы, намеченные чрезвычайно твердою рукою, должны были произвести большой эффект. Так и должны писаться политические комедии, которые всегда сродни

памфлету, и родства этого стыдиться не должно. В последнее время вы сделали отцом драматического памфлета и сказываете в этом роде мастерство, не подверженное сомнению. Продолжайте разрабатывать этот новый род и не изменяйте своей манеры: род этот очень важен, очень полезен и сбережет ваше имя и вашу память в людях современных и будущих»<sup>9</sup>. Это наблюдение Анненкова подтверждается тяготением к серийности, панорамности, обилием развернутых «интерьерных» ремарок, детальных характеристик действующих лиц, что предполагает скрытую циклизацию пьес, возможность их потенциального объединения. Показательным в этой связи представляется особая работа Писемского с заглавиями пьес. Общеизвестны случаи неоднократного переименования драм, вызванные как цензурными запретами, так и соображениями творческого характера. Трагедия «Самоуправцы» для постановки на сцене в 1865 году временно называлась «Екатерининские орлы», «Просвещенное время» долго не могло обрести окончательный вариант, примеряя следующие названия: 1) «Компания по выщипке руна из овец», 2) «Сумасшедшая женщина», 3) «Проблики». «На котором из них остановлюсь, я сам еще не ведаю»<sup>10</sup>. С комедией «Хищники» связаны были неудачи и тяжелые переживания. Н.С.Лесков вспоминал, что «с ней все шло как будто закланное, — и даже самое заглавие ей долго не давалось»<sup>11</sup>. Автор перебирал разные варианты — «Большие замыслы», «Бескровная битва», «Битва гражданская», «Подкопы» — и долго не мог найти подходящий. Самый удачный — «Хищники» — оказался для цензуры непроходным. Писемский признавался, что он вынужден был «обеститулить» пьесу<sup>12</sup>.

Такая беститульность, безымянность с одной стороны, а с другой, пафоса метафор, пунктирных, точечных, или наоборот, реализованных внутри текста, демонстрировала целый спектр возможных акцентов, прочтений, интерпретаций и была признаком внутренней пластичности пьес (к примеру, драма «Ваал» построена как развернутый скандальный комментарий мифологического мотива. Автор коротко и жестко выводит горькую формулу пьесы: «Все ныне поклоняются Ваалу этому богу денег и материальных преуспеваний, и который, как некогда греческая Судьба, тяготеет над миром и все заранее предрекает! Под гнетом его люди совершают мерзости и великие дела, страдают и торжествуют»<sup>13</sup>. А в драме «Просвещенное время» пародируются скандальные клише современной газетно-журнальной публицистики 1860–1870-х, поставившей на конвейер производство и техническую эксплуатацию подобных мифологических штампов. «Плоды просвещения» Л.Толстого — во многом итог и беспрецедентный по своей резкой убедительности ответ современным

мифам, рожденным в фельетонно-публицистической сфере). Цельность пьес Писемского (Гончаров писал о «Просвещенном времени»: «Она мне показалась умна, жива, искусно задумана и чрезвычайно удачно ведена, как будто вылитая сразу из одного куска металла...»<sup>14</sup>) сочетается с монотажностью памфлетных фрагментов, образуя драматическую эпопею, цикл инсценировок по мотивам журналистских расследований, в основе которых отчетливо просматривается режиссура скандала. Так, Писемский вплотную приблизился к созданию жанра политической драмы и политического романа.

Но вернемся к «Людям сороковых годов».

Приводимый ниже эпистолярный фрагмент отчасти проливает свет на скандальный генезис темы, поднятой в романе.

Но сначала факты. Роман Писемского впервые опубликован в журнале «Заря» (издаваемым историком, учившемся в Московском университете, Василием Кашпиревым) в 1869 году, №№ 1–9; при жизни Писемского это было единственное издание. Исследователи считают, что работа над романом началась в 1867 году. Закончилась 31 июля 1869 года. Как раз к моменту «запуска» журнала.

В отличие от других крупных произведений Писемского «Люди сороковых годов» создавались для определенного журнала, с чем связаны некоторые особенности поэтики, а также структура образов и идей в романе. К этому времени Писемский почти полностью утратил связи как с петербургскими, так и с московскими крупными журналами.

Журнал «Заря» для Писемского, к тому времени прошедшего сквозь все круги отечественного «журнального ада» (по выражению М.Е.Салтыкова-Щедрина), был привлекательной площадкой с еще незапятнанной репутацией. Напомним, что главными участниками журнала стали Н.Я.Данилевский и Н.Н.Страхов. Идеологической основой «Зари» было славянофильство в его позднем «изводе», во многом заданном сочинением Данилевского «Россия и Европа». В группу наиболее известных сотрудников журнала вошли Ф.М.Достоевский, А.Н.Майков, Д.В.Аверкиев, В.Г.Авсеенко, В.В.Крестовский, В.П.Клюшников, Н.С.Соханская.

Несколько документов, обнаруженных в рукописном отделе Государственного Центрального Театрального музея им. А.А.Бахрушина (ГЦТМ)<sup>15</sup>, отчасти проясняют истоки замысла романа Писемского, а также историко-литературный контекст, генезис и проекции самого понятия «поколение сороковых годов», как оно сформировалось к 1860-м в целостную культурную и политическую концепцию, как происходила ее «скандали-

зация». Речь идет о «февральской» 1868 года переписке Кашпирева-Писемского.

В письме от 14 февраля 1868 г., адресованном Писемскому, В.В.Кашпирев пишет:

Милостивый государь, Алексей Феофилактович, а еще обращаю Ваше внимание на журнал «Отечественные записки». Там напечатаны прекрасные строки: «На всех, рожденных в двадцать пятом году, и около того, отяготел жестокий фатум: не выйти нам из-под него. Я не отдам за деньги мненья, без крайней нужды не солгу... Но – гибнуть жертвой убежденья я не могу... я не могу»... Не про нас ли они писаны?

Вашему таланту под стать написать крупным планом портрет таких людей, которые могли бы по самим себе отслужить панихиду, во весь рост, описав так сказать [нрзб.] всю их подноготную, родословную и весь путь с самого начала до конца – до последнего признания, отречения и отказа от искушений, столь обильно [нрзб.] их дорогу. Они ведь первые искали свою правду жизненно, не в спокойной работе умозрения, а в трагическом опыте личных побед и падений, и самое знание, до которого [нрзб.] они были так жадны, воспринималось ими нравственно, со всею болью и радостью... Другое дело – цена, которую они заплатили... Другое дело, что многое с ними связанное, обернулось скандалом.

Несколько пояснений. В письме неточно процитировано стихотворение Н.А. Некрасова «Человек сороковых годов», впервые опубликованное в «Отечественных Записках» (1868, № 9, с. 1–16) с заглавием: «Три сцены из лирической комедии “Медвежья охота”», с подписью: «Н. Некрасов» и датой: «Весна 1867 года. Париж и Флоренция». Цитируемое стихотворение – это монолог Миши, одного из героев комедии. Черты сходства Миши и Павла Вихрова, «человека сороковых» в романе Писемского, – это отдельная тема.

Писемский 5 марта 1868 года откликнется и, обсуждая дела хозяйственные и финансовые, в конце все же вернется к теме, поднятой Кашпиревым. Не называя имени автора стихотворения, он упоминает отдельные строки, не вошедшие в тот фрагмент, что почти две недели назад Кашпирев цитировал: «"...Пришел я к крайнему пределу... Но иногда пройти стороной в вопросе грозном и живом, но понижать мой голос звонкий перед влиятельным лицом; Но я прошел через цензуру Незабываемых годов..." Для меня важно это умение перечить, идти наперекор и упрямяться. ...А если надо, доводить дело до скандала.

Без него в наших пенатах не обойтись. Без него [скандала. – Е.П.] нас не услышат»<sup>16</sup>.

Писемский словно бы вычитывает «своего» Некрасова, переписывая, выбрасывая «лишнее», выделяя эти четыре «но», четырежды переиначающих логику стихотворения, начиная каждый раз его будто бы заново, упрямо прописывая тот сильный образ, проступающей сквозь слабость и вынужденную покорность «человека сороковых годов».

Любопытно, что летом 1868 года Писемский меняет название романа. Еще до знакомства с Кашпиревым, в письмах Краевскому он упоминает о романе для «Отечественных записок», где есть похожий сюжет с более сильной бытовым скандальным аккомпанементом, сопровождающим главного героя: это «Автобиография обыкновенного человека». И только после обсуждений с Кашпиревым некрасовского текста, ставшего, очевидно, поводом для фокусировки замысла и выбора точного названия, остаются «Люди сороковых годов». После лета 1868 года название не менялось.

Далее. Начав печатать свой роман в «Заре», Писемский пытался соответствовать журнальной программе. В письме Кашпиреву 27 февраля 1869 года он писал: «Обращаюсь к Вам с превеликою моей просьбою: я в романе моем теперь дошел до того, чтобы не преукрашивать, а группировать и поименовывать перед читателем те положительные, хорошие и напротив безобразные, скандальные, неряшливые стороны Русского Человека, которые я в массе фактов разбросал по всему роману... Не можете ли вы хоть вкратце намекнуть мне о тех идеалах, которые живут в Русском народе, и о тех силах, которые, по преимуществу, хранятся в Русском Народе, чтобы нам поспеться на этот предмет и дружнее ударить для выражения направления вашего журнала»<sup>17</sup>.

На эту просьбу Кашпиров отвечает не прямо, а как-то в сторону, косвенно. Он историк. Еще в университете начал заниматься жизнью людей в Древней Руси. Кстати, эти университетские штудии, а также переписка отчасти помогают атрибутировать его статьи в журнальных разделах «Из современной хроники» и «Политическое обозрение» (до сих пор корпус его публикаций не выявлен). Кашпиров, к примеру, объяснял Писемскому, отчасти отвечая на его запрос: «Я в университете и после того много занимался русской историей, и меня всегда и больше всего поражала эпоха скандального междоусобия: страшная пора – Москва без царя, неприятель и неприятель всякий – поляки, украинцы и даже черкесы, – в самом центре государства; Москва приказывает, грозит, молит к Казани, к Вологде, к Новгороду, – отовсюду молчание, потом вдруг, как бы мгно-

венно, пробудилось сознание опасности; все разом встало, сплотилось, в год какой-нибудь вышвырнули неприятеля; и покуда, заметьте, шла вся эта неурядица, самым правильным образом происходил суд, собирались подати, формировались новые рати, и вряд ли это не народная наша черта: мы не любим приказаний; нам не по сердцу чересчур бдительная опека правительства; отпусти нас посвободнее, может быть, мы и сами пойдем по тому же пути, который нам указывают; но если же заставят нас идти, то непременно возопием, начнем скандалить (заметим: именно “скандалить”, а не “бунтовать” в кашпиревской терминологии. – Е.П.) ; оттуда же, мне кажется, происходит и ненависть ко всякого рода воеводам»<sup>18</sup>.

Отметим, что эти вариации на тему «исторических признаний» обнаруживаем в рассуждениях Павла Вихрова. Следы переписки, продолжавшейся в разговорах редакционного кружка журнала «Заря»<sup>19</sup>, находим то тут, то там разбросанными в разных эпизодах романа. К таким высказываниям нужно отнести прежде всего слова героя романа Вихрова о том, что Россия «должна быть, если можно так выразиться, по преимуществу государством хоровым, где каждый пел бы во весь свой, полный, естественный голос, и в совокупности выходило бы все это согласно... Этому свойству русского народа мы видим беспрестанное подтверждение в жизни: у нас есть хоровые песни, хоровые пляски, хоровые гулянья...» (ч. V, глава 17). Историческая тема, вспомним, проходит в романе. Профессор словесности задал студентам темы для сочинений. «Вихров ужасно этому обрадовался и выбрал одну из них, а именно: “Поссевин в России”, и сейчас же принялся писать на нее. Еще и прежде того, как мы знаем, искусившись в писании повестей и прочитав потом целые сотни исторических романов, он изобразил пребывание Поссевина в России в форме рассказа: описал тут и царя Иоанна, и иезуитов с их одеждою, обычаями, и придумал даже полячку, привезенную ими с собой». Эти параллели отмечались исследователями не раз, казалось, они были «ничьи», в равной степени принадлежа всем сразу. А вот то, что впервые почти дословно эти формулировки зафиксированы в письме Кашпирева от 12 апреля 1869<sup>20</sup>, не отмечал никто.

В одном из последних писем этого периода, когда публикация романа в журнале «Заря» была завершена, Кашпирев, характеризуя настроение кружка после очередного отъезда Писемского из Петербурга в Москву, снова с горечью возвращается к теме «сороковых годов», называя современность «скандальными поминками», «расчетом» и «сороковиной по сороковым»<sup>21</sup>.



Более жестко и определенно выскажет ту же самую мысль в своих воспоминаниях Авсеенко: итог, финал и «скандальное банкротство» целого поколения, неуместно застрявшего в последующих эпохах, наступил еще до его реального ухода. Журнал «Заря» стал на короткий срок «камерой хранения» тем началам, триумфам и победам, что были заложены в сороковые. «Крупные писатели сошедшиеся в этом кружке, более или менее пострадали от новых течений в литературе и обществе... Когда-то они были героями дня... теперь старые кумиры оказались как бы в почетной отставке...»<sup>22</sup>

Роман Писемского с момента публикации считался в каком-то смысле творческой неудачей автора. Лесков в упомянутой выше статье «Русские общественные заметки» говорил о том, что Достоевскому после его романа «Идиот», а Писемскому после «Людей сороковых годов» изъясняться на родном языке, может быть, как-то и конфузливо. Критика шестидесятых (правая и левая) приняла его холодно или резко недоброжелательно: «...вместо широкой, всеобъемлющей картины с грандиозными героями, соответственными русскому порыву, г. Писемский дал формулярные списки шести человек, кондуктные списки четырех женщин и рассказал несколько случаев из бывлой полицейской практики» («Дело», 1869, No 10).

Журнал «Дело» «запустил» даже целую серию писем «людей сороковых годов», общественных обвинителей Писемского, инкриминировавших ему создание «пасквиля», «карикатуры».

Однако, эти «досье» (как мы бы сказали сейчас) как основная структурная составляющая точно вписываются в образ и структуру журнала «Заря», каким его видел и создавал Кашпирев, Страхов и Данилевский. «Каждый номер – это эпизод большого романа», – пояснял свою редакторскую практику Кашпирев в письме, упоминаемом выше<sup>23</sup>. Таким образом, получается, что не только художественное произведение подчиняется законам журнальной формы, но и наоборот, журнал словно бы выполняет «правила игры», предложенные романом, по сути срастаясь с ним, становясь «журнальным романом» или «романным журналом». «Люди сороковых годов» – главная ставка редакции журнала «Заря», публиковавшего крупные фрагменты из номера в номер почти целый год. Все остальные жанры «играли короля», сохраняя свою самостоятельность, все же выполняли роль в общем сценарии, примадонной в котором по замыслу Кашпирева был Писемский. Писемский знал свое амплуа в журнальном раскладе и охотно старался ему соответствовать. Однако по всем правилам театральной жизни примадонна сама оказалась особой

скандальной; шлейф скандала еще долго тянулся вслед публикации и выступлениям Писемского.

Кроме того, приведенные документы свидетельствуют: концепция «сороковых», не будучи уникальной (к концу 1860-х был создан целый корпус повестей и романов на эту тему, а в публицистических интерпретациях<sup>24</sup> отчетливо просматривается становление целой философии отжившего поколения, которое тем не менее никак не может уйти<sup>25</sup>), существенно и дрейфовала в сторону скандала, столь привычного и ожидаемого русской публикой, идея уточнялась прямо по ходу работы и публикации глав романа. И, наконец, последнее. Эпистолярное взаимодействие Кашпирева и Писемского «за кулисами» журнала и романа, выяснение деталей темы, небезразличной для обоих, сводилось к взаимному «рассекречиванию»<sup>26</sup>. Опыт, как известно, характерный не в последнюю очередь для «практики скандала». Не случайно Писемский назвал Кашпирева «человек 40-х, а не 70-х годов»<sup>27</sup>, словно бы возвращая Кашпиреву как соучастнику «обкатки замысла» свой долг за роман.

Таким образом, журналистика и литература, осуществляя взаимообмен информацией, во второй половине XIX века образуют особое «скандальное содружество», обеспечивают постоянное функционирование «фабрики скандалов», в бесперебойной работе которых не просто «мелочи литературного быта», а ключевые идеи эпохи во многом получают право «на прописку», проходят все жизненные стадии – от первых признаков рождения, зрелости, кульминации, до девальвации и банкротства. Семиотическая роль скандала – в активном и постоянном сборе «компрометирующих фактов», в оказании «услуг» всем «заинтересованным в просвещении» лицам.

### *Примечания*

1 Впервые опубликован в газете «Биржевые ведомости», 1869, №№ 236 и 340, 1 сентября и 14 декабря, без подписи.

2 По сей день отголоски прежних скандалов, как тени, преследуют имя Писемского, и журналисты охотно смакуют слухи и мифы. Особенно соблазнительна в этом ряду история кражи Писемским фрагмента неопубликованной рукописи Мельникова-Печерского, приглашенного самим Алексеем Феофилактовичем в консультанты. Об этом с удовольствием пишет, к примеру, Алексей Митрофанов. Печальный плагиатор // «Известия», 2003.01.12.

- 3 Письмо Кашпирева В.В. Бергу Ф.Н. от 12.03.1872. РГИАМ. Ф.418. Оп.24. Д.261.
- 4 РО ГЦТМ, ф. 247 (Авсеенко В.К.), оп.4. Ед.хр. 47. Л.1
- 5 РО ГЦТМ, ф. 247 (Авсеенко В.К.), оп.4. Ед.хр. 44. Л.1об.
- 6 Писемский А.Ф. Письма. М.–Л., 1936.
- 7 Там же. С. 724.
- 8 Мысляков В.А. Писемский А.Ф. // Русские писатели. Биографический словарь. М., 1999. Т. 4. С. 629
- 9 Писемский А.Ф. Письма. С. 727.
- 10 Там же. С. 272.
- 11 Петербургская газета. 1885. №264.
- 12 Письма. С. 250.
- 13 Там же. С. 252.
- 14 Там же. С. 724.
- 15 РО ГЦТМ, ф. 247 (Авсеенко В.К.), оп.4. Ед.хр. 47. Л.1
- 16 Там же. Ед.хр. 48. Л.2(об.)
- 17 Там же. Ед. хр. 50. Л.3.
- 18 Там же. Ед.хр. 51. Л.1–2.
- 19 Авсеенко В.К. Кружок. (Рассказ по личным воспоминаниям) // Исторический вестник. 1909. №5. С. 442
- 20 РО ГЦТМ, ф. 247, оп.4. Ед.хр. 54. Л.3.
- 21 Там же. Ед.хр. 56. Л.1.
- 22 Авсеенко В.К. Указ. соч. С. 445.
- 23 РО ГЦТМ, ф. 247, оп.4. Ед.хр. 56. Л.1.
- 24 **Достоевская А.Г. Воспоминания (1911–1916)**
- И вот однажды, когда мы разговаривали о романе Писемского *«Люди сороковых годов»*, Соловьев, обращаясь к нам обоим, промолвил: – Да, вам, как людям сороковых годов, может казаться.
  - – Слышишь, Аня, Владимир Сергеевич и тебя причисляет к людям сороковых годов!
- Б.А. Кистяковский. В защиту права (1909)**
- Мысль эта принадлежала не лично ему, а всему кружку людей сороковых годов, и главным образом славянофильской группе их.
- Боборыкин П. Д. Воспоминания (1906–1913)**
- Но Писемский в своих *«Людях сороковых годов»* изображает тогдашние нравы далеко не в розовом свете; а его эпоха отстояла от студенческих годов профессора всего на какой-нибудь десяток лет. [Боборыкин П. Д. Воспоминания (1906–1913).]
- Буслаев Ф.И. Мои воспоминания (1897)**
- Привожу целиком это письмо, чтобы дать вам понятие о милых крайностях идеализма того поколения, которое слывет теперь под названием *«людей сороковых годов»*.
  - Мечтательное расположение духа так называемых людей сороковых годов не могло довольствоваться только ученою разработкою фактов далекой старины; они любили воссоздавать ее всю сполна в своем воображении и вновь переживать отжившее,

как Вальтер Скотт в своих исторических романах, как Виктор Гюго в «Notre-Dame de Paris» или как наш Пушкин в «Борисе Годунове»; таким же мечтательным переживанием профессор Московского университета Грановский увлекался...

● Может быть, тогдашнее настроение моего духа даст вам новую черту для характеристики так называемых *людей сороковых годов*, вроде Райского у Гончарова и Рудина у Тургенева.

**В.Д. Смирнов. Аксаковы. Их жизнь и литературная деятельность (1895)**

● Когда в начале сороковых годов шедшие к нам из Франции «филантропические», по терминологии того времени, идеи привели к необыкновенно яркому пробуждению общественных чувств и когда те же самые *«люди сороковых годов»*, которые всего несколько лет тому назад, в тридцатых годах, только и думали, что об «абсолютах», о «святыне искусства», о «вечной красоте», и тому подобных метафизических тонкостях, теперь до мозга костей.

**Л.Н. Толстой. Первая ступень (1891)**

● Я только что читал письма нашего высокообразованного передового человека, *сороковых годов*, изгнанника Огарева, к другому еще более высокообразованному и даровитому человеку – Герцену.

**Н.С. Лесков. Сеничкин яд (1883)**

● В облагорожении нравов, как и во многом другом, великое благодеяние оказало царствование Александра II, которое и должно быть поминаемо добром и искреннею благодарностью покойному государю и добрым людям его времени, известным в литературе под скромным названием *«людей сороковых годов»*.

25 Интересен и глубок в этом смысле сочувственный портрет Н.Я. Данилевского как человека сороковых годов, опубликовавшего впервые свой труд «Россия и Европа» в журнале «Заря», – портрет, сделанный другим участником журнала К.Н. Леонтьевым в работе «Владимир Соловьев против Данилевского». Защищая Данилевского (хоть и не будучи знакомым с ним лично – характерная оговорка), Леонтьев пишет: «Правда, Данилевский в некоторых местах сбивается еще на нечто почти общепринятое у нас в 60-х годах; он не в силах отрешиться вполне свою мысль от впечатлений того эмансипационного периода, в котором он сам жил, развивался и писал свою книгу. Сочинение это обширно, изложено систематически и зрело обдуманно. На это нужно было время. Сочинение было напечатано впервые в “Заре” 69 года.

Допустим, что оно было обдуманно и писалось в промежуток между польским мятежом и франко-прусской войной, пред началом которой оно и появилось. Эти года от 63 до 69-го были временами наибольшего средне-либерального самодовольства нашего, и Данилевский (человек 40-х годов) не мог не заплатить этому дань. ...Это все, конечно, остатки *современного* “европеизма”, и в этих случаях его мысль действительно “пресмыкается” и даже бессильно бьется в либерально-эгалитарных силках. Но кто же в то время был от этих силков свободен? И Катков, и Хомяков, и Аксаков, и Самарин – все так или иначе были ослеплены и запутаны в них! Катков полжизни был полулиберальным европейцем». Суть последующих политических скандалов и общественной неряшливости, по мысли Леонтьева, и заключается в этом затянувшемся «полулиберальном европеизме». Еще раз отметим: роман «Люди сороковых годов» и сочинение «Россия и Европа» публиковались в один и тот же год, в одном и том же журнале, в соседних разделах.

26 Кашпирева по облику сравнивали с Ильей Ильичем Обломовым. «И притом он обладал несвойственной Обломову скрытностью... никто ничего не знал о нем», – вспоминал Авсеенко. О Кашпиреве ходили разные предположения и легенды, отличавшиеся какой-то неопределенностью предположений.

27 *Писемский А.Ф.* Письма. М.–Л., 1936. С. 327.

## VII

### Скандалы в критике

Michel Aucouturier

Paris

## Les trois scandales du *Docteur Jivago*

Rappelons les faits : le 22 novembre 1957, l'éditeur milanais Giangiacomo Feltrinelli publie en traduction italienne (et presque simultanément dans l'original russe) le premier et seul roman de Boris Pasternak *Le Docteur Jivago*.

C'est une sensation, mais ce n'est pas encore un scandale. Par sa facture poétique, par sa liberté de ton, par son message politique, philosophique et religieux, le roman tranche à tel point sur la production romanesque courante de son pays – même celle qui, au cours des dernières années, à la faveur du "dégel", paraît s'émanciper de la stricte orthodoxie politico-littéraire du "réalisme socialiste" – que les critiques et les lecteurs occidentaux ont peine à croire qu'il puisse avoir été écrit par un écrivain "soviétique", qui, bien que tenu à l'écart des éditions et des institutions littéraires, continue à faire partie de la très officielle Union des écrivains, et vit confortablement, aux environs de Moscou, dans une "datcha" du village des écrivains, des revenus que lui assurent ses traductions – en particulier celles des pièces les plus célèbres de Shakespeare, qui sont jouées par tous les théâtres du pays.

### 1. *Le scandale caché*

"Scandale autour de Pasternak", titre cependant, dès le 24 novembre, l'hebdomadaire anglais *The Observer*: le scandale, pour le journaliste occidental, ce sont les pressions exercées sur l'écrivain (notamment à travers son entourage), sur son éditeur Feltrinelli par l'intermédiaire de la direction du Parti communiste italien dont il est membre, sur les éditeurs français et anglais par des émissaires plus ou moins officiels des autorités ou des insti-

tutions soviétiques, pour empêcher la publication d'un manuscrit, acquis pourtant de façon parfaitement ouverte et légale : "Tout se déroulait de façon parfaitement naturelle et raisonnable quand le gouvernement soviétique a lui-même introduit dans cette histoire un élément de cape et d'épée, en faisant tout son possible pour empêcher la publication du livre à l'étranger, et en déclarant, sans aucune preuve à l'appui, que Pasternak lui-même ne voulait pas voir son livre publié sans remaniements" <sup>1</sup>. A vrai dire, la "preuve à l'appui" existe, exhibée sans relâche (et sans résultat) par les autorités soviétiques : le poète a fini par céder aux pressions en écrivant à Feltrinelli de lui retourner son manuscrit aux fins de révision, tout en sachant parfaitement (et en l'y incitant par un message oral) que celui-ci saurait à quoi s'en tenir sur ce texte extorqué <sup>2</sup>. Ces pressions maladroites, vite éventées, restent cependant ignorées du grand public, et le scandale est d'abord confiné aux "milieux bien informés". Le grand public, en Occident, n'en est informé qu'incidemment, tandis que les lecteurs soviétiques, à l'abri d'un rideau de fer encore étanche, ne savent toujours rien du roman. C'est un an plus tard seulement, lorsque l'attribution du Prix Nobel, le 23 octobre 1958, lui donne un retentissement mondial qui oblige les autorités soviétiques à sortir de leur silence, que le scandale éclate au grand jour.

## *2. Le scandale organisé*

Scandale en grande partie artificiel, orchestré au plus haut niveau, selon une procédure éprouvée. La décision est prise le jour même par Mikhaïl Souslov, l'un des quinze membres du Politburo, qui, suivant les suggestions émises en prévision de la décision du Nobel (envisagée dès la mi-octobre) par Polikarpov et Illitchev, directeurs des départements de la culture et de la propagande du Comité central, "estime indispensable :

1. de déclarer que l'attribution du Prix Nobel au roman de Pasternak, qui représente de façon calomnieuse la révolution socialiste d'Octobre, le peuple soviétique qui l'a accomplie, ainsi que la construction du socialisme en URSS, est un acte d'hostilité à l'égard de notre pays et une arme brandie par la réaction internationale dans le but de raviver la guerre froide ;

2. d'essayer, par l'entremise de l'écrivain Fédine, de faire comprendre à Pasternak la situation créée par cette attribution du Prix Nobel. Lui conseiller de refuser le prix et de publier dans la presse une déclaration en ce sens ;

3. de publier dans la revue *Novy miret* dans *Literatournaïa gazeta* la lettre que la rédaction de *Novy Mir* avait envoyée à Pasternak en septembre



1956. Cette lettre contient une critique du roman, et on y explique pourquoi la revue n'a pas publié cette oeuvre calomniatrice ;

4. de préparer et de publier dans la Pravda un article critiquant violemment le roman et dévoilant le but de la campagne hostile menée dans la presse bourgeoise à l'occasion de l'attribution du prix Nobel à Pasternak ;

5. de préparer et de publier une déclaration collective d'écrivains soviétiques connus, dans laquelle ils présenteront l'attribution du prix Nobel à Pasternak comme une incitation à raviver la guerre froide" <sup>3</sup>.

Ce plan d'opérations est immédiatement mis en oeuvre et exécuté point par point. Radio-Moscou déclare le jour même que "l'attribution du Prix Nobel pour une oeuvre médiocre comme l'est *le Docteur Jivago* est un acte politique dirigé contre l'Union soviétique". Le 25, la Literatournaïa gazeta publie la lettre, datée de septembre 1956, par laquelle la revue Novy Mir refusait la publication du roman : elle apporte enfin au lecteur soviétique, dans un résumé très orienté, assorti d'une condamnation politique sans appel, une première information sur le contenu du roman. Le 26, le vieux publiciste David Zaslavski, titulaire de la chaire de journalisme à l'Ecole supérieure du Parti, publie dans la Pravda une violente diatribe contre le Comité du Prix Nobel et son lauréat. L'opinion est mobilisée : toute la presse reprend les accusations de la Pravda, et ouvre ses colonnes à des centaines de lettres de lecteurs exprimant leur indignation. Le 28, Pasternak est exclu de l'Union des écrivains. Le 29, il finit par céder aux pressions et envoie au secrétaire perpétuel de l'Académie suédoise un télégramme par lequel il s'excuse de ne pouvoir accepter le prix "en vue du sens que cette distinction subit dans la société qu'[il] partage". Le même jour, cependant, la campagne prend une ampleur nationale et un caractère quasiofficiel avec le discours prononcé dans le grand stade olympique de Loujniki, devant douze mille auditeurs participant à la célébration du quarantième anniversaire de l'Organisation de la jeunesse communiste, par le secrétaire général de l'organisation, Semitchastny, qui compare le poète à un porc souillant sa propre mangeoire, et suggère son expulsion <sup>4</sup>.

Mais surtout, la dernière réponse prévue dans les instructions de Souslov se trouvera même amplifiée par la réaction spontanée de la "base" : cinq cents "confrères", convoqués le 31 octobre en assemblée plénière par la section de Moscou de l'Union des écrivains, confirment par un vote unanime l'exclusion du poète, et, toujours à l'unanimité, invitent le gouvernement soviétique à le déchoir de sa nationalité et à l'expulser d'URSS.

### 3. Le scandale vécu

La violence de cette réaction, contenue pendant près d'un an, montre que c'est moins le contenu même du roman que sa publication à l'étranger (et ce qu'elle révèle) qui provoque la fureur des autorités. En ce sens, le scandale organisé ne fait que répondre au caractère objectivement scandaleux, du point de vue de l'institution, d'un acte qui, en enfreignant l'apparent monolithisme idéologique de la société soviétique, et en particulier l'adhésion unanime de ses intellectuels, la remet en cause dans son principe même. Car c'est ce monolithisme proclamé ("le Parti et le peuple ne font qu'un!") est un slogan qui aura cours jusqu'à la "perestroïka") qui permet de revêtir d'une apparence démocratique l'existence même d'un Parti unique, les pourcentages qu'il obtient aux élections, l'unanimité dont font preuve la presse et les manifestations de l'opinion. La publication du *Docteur Jivago* fait scandale parce qu'elle révèle à la face du monde que "le roi est nu", que les apparences démocratiques que le régime se donne, depuis la fameuse "constitution stalinienne", "la plus démocratique du monde", ne sont qu'une façade.

Significative, à ce point de vue, est la réaction des écrivains mobilisés par le parti, qui ont eux-même, de leur propre gré, amplifié ce que l'on attendait d'eux. Le fait que le coup de grâce ait été porté à l'écrivain, "dissident" avant la lettre, non par le pouvoir, par les siens, est lui-même très parlant : c'est l'une des caractéristiques essentielles du système soviétique que d'avoir fait du peuple lui-même, par l'intermédiaire d'"organisations sociales" mises en place et contrôlées par le Parti, et fonctionnant comme lui selon le système du "centralisme démocratique", l'instrument de sa propre oppression, au point de limiter, et parfois même de rendre inutile (du moins à l'époque post-stalinienne), l'usage de la contrainte policière ou de la censure.

C'est l'Union des écrivains, c'est à dire la corporation à laquelle appartient Pasternak qui s'est faite l'instrument. de sa persécution. Le procès-verbal de la réunion plénière du 31 octobre, publié beaucoup plus tard, au moment de la perestroïka, est doublement éloquent. Sur une trentaine d'orateurs inscrits, quatorze ont pris la parole. Tous, à défaut de talent majeur, ont une certaine notoriété, qu'ils doivent souvent à leur place dans l'"establishment" (la seule exception est l'excellent poète Boris Sloutski, qui se reprochera jusqu'à la fin de ses jours d'avoir participé à la curée). Quelques-uns seulement ont lu le roman : la plupart n'en ont eu connaissance qu'à travers l'analyse tendancieuse de Novy Mir publiée par la Literatournaïa gazeta. Les plus âgés, témoins de l'époque où l'oeuvre de Pasternak était publiée en URSS et débattue par la critique, cherchent dans ses antécédents littéraires

"individualistes" et "décadents", l'origine de son geste sacrilège. Plusieurs s'attaquent à la "légende de Pasternak" entretenue selon eux par ses thuriféraires, qui le mettait à l'abri des critiques et l'encourageait dans son attitude d'"émigré de l'intérieur". Seule la romancière Galina Nikolaïeva ose reconnaître qu'elle a aimé sa poésie. Mais elle partage l'indignation générale, qui s'exprime sans retenue : Boris Pasternak est un traître, longtemps masqué, mais qui a fini par se placer ouvertement en dehors de la communauté nationale en publiant à l'étranger un roman qui calomnie la Révolution et noircit toute l'histoire récente du peuple russe ; à sa lecture, Seguéï Smirnov "s'est senti outragé", et le critique Korneli Zelinski "littéralement souillé de crachats". Il n'a pas sa place, non seulement dans la communauté des écrivains soviétique, mais dans la communauté nationale. "Pendant quarante ans, déclare Smirnov, a vécu et été nourri parmi nous un homme qui était notre ennemi masqué, rempli de haine et de vindicte".

Mais ce n'est pas simplement le fonctionnement répressif de l'Union des écrivains que cette mémorable séance met en évidence. C'est aussi la véritable conspiration du silence qui soude, face à l'Occident, les "écrivains en uniforme" que sont, selon l'expression à peine caricaturale de Max Eastman <sup>5</sup> les écrivains soviétiques. "Cette leçon, déclare Smirnov, doit nous souder", et Ochanine : "Cela doit nous amener à ce vers quoi nous tendons sans arrêt, un très grand esprit de corps". "L'histoire de Pasternak, déclare Galina Nikolaïeva, c'est l'histoire d'une trahison". Les termes de "traître", "trahison" qui reviennent dans tous les discours sont révélateurs : Pasternak a brisé la conspiration du silence qui interdisait aux écrivains soviétiques de se soustraire à l'autorité du Parti. Le scandale est à la mesure du poids inconscient de cette servitude volontaire.

## Notes

1 Le dossier de l'affaire Pasternak, Ed. Gallimard, Paris 1994, p. 42.

2 Cf. le compte-rendu du poète Alexis Sourkov au Département de la culture du Comité central sur son intervention auprès de Feltrinelli "Je sais bien comment on fabrique ce genre de lettres", lui aurait répondu l'éditeur (communiste!) italien. Ibid.p. 37.

3 Ibid. p. 72-73.

4 Au moment de la "perestroïka", Semitchastny rejettera la responsabilité de cette comparaison outrancière et de la menace d'expulsion sur Khrouchtchev lui-même, le Premier secrétaire du Parti, qui lui aurait dicté son texte (cf. son interview, dans Ogonëk, 1989, N° 24).

5 Eastman Max, *Artists in Uniform. A Study of Literature and Bureaucratism*, New York 1934.

Luba Jurgenson

*Paris*

## Le scandale de la loi : Chalamov contre Agamben

Dans ses réflexions tardives sur l'univers concentrationnaire nazi<sup>1</sup>, l'écrivain italien Primo Levi, rescapé et témoin d'Auschwitz, a mis en lumière l'existence d'une sphère éthique particulière où se pratiquent différentes formes de collaboration entre les détenus et leurs bourreaux. Il s'agit d'une " zone grise, aux contours mal définis, qui sépare et relie à la fois les deux camps des maîtres et des esclaves ", une zone de collaboration sans laquelle aucun système répressif ne saurait se maintenir, et qui se met en place " partout où il existe un pouvoir exercé par un petit nombre ou par un seul homme, contre le grand nombre ". " [...] le privilège naît et prolifère, même contre la volonté du pouvoir lui-même, mais il est normal que le pouvoir, au contraire, le tolère ou l'encourage. " Cette sphère propre à toute société totalitaire ou dictatoriale, Levi l'analyse sur l'exemple de la micro-société du camp de concentration de Monovitz (Auschwitz III) qu'il a pu observer. " Mais bornons-nous au Lager, qui (dans sa version soviétique également) peut bien servir de " laboratoire " ; la classe-hybride des prisonniers-fonctionnaires en constitue l'ossature, et, en même temps, l'élément le plus inquiétant. " L'existence de cette zone n'interroge pas seulement le sociologue ou l'anthropologue de la société pénitentiaire<sup>2</sup>. En effet, Primo Levi ajoute : " Elle possède une structure interne incroyablement compliquée, dit encore Primo Levi, et accueille en elle ce qui suffit pour confondre notre besoin de juger. " A ce titre, la zone grise constitue un objet d'étude pour la philosophie du droit. Le " laboratoire " soviétique offre sans doute, sur ce plan, un champ d'investigation plus complexe encore que les Lagers nazis dans la mesure où, à la différence de ces derniers, on s'y retrouve au terme d'un simulacre de procès, avec une condamnation formellement prononcée par une instance judiciaire ou extra-

judiciaire nommée par l'Etat, en référence à un article de la loi. Le " saboteur " est envoyé en camp non parce qu'il appartient à la catégorie des ingénieurs, par exemple, mais parce que son activité de sabotage a été " prouvée " lors d'un soi-disant procès. Une autre distinction capitale entre les deux systèmes, dont il convient de tenir compte dans toute réflexion à propos de la " zone grise ", est que la répression stalinienne frappe périodiquement ses propres exécutants, créant une sorte de " roulement " l'intérieur de la population concentrationnaire, qui donne à la notion de victime un contenu fondamentalement différent de celui qu'elle a dans les camps nazis. Peut-on considérer que Krylenko ou Garanine furent victimes des répressions staliniennes à Le bourreau d'hier devient la victime d'aujourd'hui. Chalamov fait état de ce processus de " mixage " dans plusieurs de ses récits, notamment dans " Le silence " : [...] Seule ma mémoire me permettait de reconnaître parmi eux le Tatar Moutalov au visage rougeaud, seul habitant de tout Tchimkent à avoir une maison à étage avec un toit métallique, et Efremov, l'ancien premier secrétaire du comité du parti de Tchimkent, qui, en 1930, avait liquidé Moutalov en tant qu'" ennemi de classe.

Il y avait aussi Oksman, l'ancien responsable de la section politique d'une division d'armée que le maréchal Timochenko (à l'époque pas encore maréchal) avait chassé de sa division parce qu'il était juif. Il y avait Loupinov, l'adjoint de Vychinski, le procureur général de l'URSS, Javoronkov, un machiniste du dépôt de locomotives de la gare de Saviolovski. Et un ancien chef du NKVD de la ville de Gorki [...] <sup>3</sup>.

Bref, un vaste champ d'investigation s'ouvre devant les chercheurs qui voudront se consacrer à l'étude de la zone grise dans les camps soviétiques. Toutefois, cette question a été abordée par les témoins eux-mêmes. Dans l'un des essais de son recueil tardif *La Vichéra*, commencé en 1970 et laissé inachevé à sa mort en 1982, portant essentiellement sur l'expérience de sa première détention, Chalamov s'interroge sur les implications éthiques et juridiques de ce que Levi appelle une " zone aux contours mal définis " telle qu'elle se présente dans les conditions particulières d'un camp soviétique de la fin des années 1920– début des années 1930. Un système singulier de récompenses et de châtiments à l'intérieur du camp, que l'on doit principalement à Nikolai Krylenko, procureur suprême de la RSFSR, puis, à partir de 1931, commissaire du peuple à la Justice, régit à cette époque la vie pénitentiaire. Ce système, que les détenus avaient surnommé " l'élastique de Krylenko ", prévoyait une possibilité de réduction de peine et de nomination à des postes administratifs internes au camp pour les détenus s'é-

tant illustrés par un travail exemplaire. Il permettait également de pratiquer, en guise de châtiment, des reconductions de peine. Par ailleurs, il existait une échelle de récompenses et de châtements basée sur l'attribution d'une ration complémentaire ou, au contraire, d'une ration disciplinaire, " l'échelle de l'estomac ". Cette dernière mesure a été élargie à tous les camps soviétiques jusqu'à la fin du Goulag stalinien. Selon Chalamov, cette fluctuation des peines et du régime alimentaire, qui constituait l'un des grands acquis de la justice soviétique, avait pour effet d'annuler la notion de faute et réduisait à néant le fondement juridique des procédures pénales, transformant toute la sphère du droit soviétique en un simulacre sanglant. Cela concernait non seulement les actes juridiques par lesquels étaient réprimés les " crimes " politiques, mais aussi, les condamnations pour crimes de droit commun, meurtres, viols ou détournements de fond. Les seules préoccupations des détenus consistaient alors à gérer de la meilleure manière possible les avantages que proposait ce système de manière à en tirer le maximum de privilèges et à échapper aux pièges de la " refonte " 4. Le meilleur exemple étant, bien sûr, la libération anticipée des truands qui faisaient état de résultats stakhanovistes sans avoir jamais travaillé, en s'appropriant le travail des autres détenus. Dans la course à la libération anticipée, les truands, qui exerçaient une terreur organisée sur les autres catégories de détenus, étaient les plus privilégiés, immédiatement suivis des prisonniers de droit commun qui savaient organiser la vie en camp à leur avantage ou étaient dotés de grande force physique leur permettant de figurer parmi les travailleurs de choc.

Dans l'essai intitulé " Au camp, personne n'est coupable ", Chalamov, qui avait une formation de juriste, tire donc des conséquences de cet état de choses. L'idée de la refonte repose sur l'utopie de la rééducation du détenu par le labeur. En travaillant pour l'Etat, il est censé devenir un autre homme, ce qui a pour effet de l'innocenter, d'annuler sa responsabilité établie par le jugement. C'est là, au même titre que l'arrestation sans motif apparent, un des thèmes de la littérature de l'absurde, que l'on rencontre, par exemple, chez Harms ou Krzyzanowski et qui inspire à ce dernier, le concept d'" éthique de la fissure " exprimée ainsi par l'un des personnages : " Si le fil du temps n'est pas continu, si l'existence n'est pas ininterrompue, si " le monde n'est pas plein ", mais fissuré, éclaté en une infinité de morceaux étrangers les uns aux autres, alors toutes ces éthiques livresques, construites sur le principe de la responsabilité, de la continuité entre notre " demain " et notre " hier " ne sont plus valables et disparaissent au profit de la seule éthique de la fissure. " 5 C'est cette éthique particulière de la dis-

continuité qui sert également de fondement juridique à l'arrestation d'Elizaveta Bam dans la pièce de Harms et qui inspire d'autres formes absurdes de déresponsabilisation liée à la rupture d'ipséité au sein du sujet<sup>6</sup>.

La " refonte ", dont Chalamov démontre l'aspect absurde, s'apparente ainsi à une application pratique de " l'éthique de la fissure ". Dans la mesure où celle-ci offre au criminel la possibilité de devenir un autre, elle a pour conséquence juridique d'invalidier la décision du tribunal prononcée à son encontre.

" Si le jugement est effectif, alors il ne peut y avoir de libération anticipée, car seul le tribunal, organe suprême du pouvoir, composé d'un petit nombre de juristes qualifiés et expérimentés, [...] décide dans ses instances supérieures du châtiment encouru pour telle ou telle violation de la loi [...] et personne ne peut enfreindre, modifier, corriger sa volonté suprême.

Si une libération anticipée intervient, c'est qu'il n'y a pas de jugement, car il est impossible qu'un chef de camp de la région de Tcheboksary, petit adjudant inculte, ait le droit de modifier la durée de la peine. " <sup>7</sup>

Le système de libérations anticipées et d'autogestion, pratiqué dans les camps à cette époque augmentait la portée de la " zone grise ", multipliait la possibilité de collaboration entre détenus et autorités et partant, les situations de démission éthique, d'irresponsabilité totale. Ainsi, dans certains camps, l'escorte pouvait être formée de détenus (" socialement proches ", bien entendu, c'est-à-dire prisonniers de droit commun voire truands " repentis ") ou encore, des réunions de détenus pouvaient se prononcer sur des allègements de peine. La grande mobilité de la population concentrationnaire favorise ce flottement.

" Sont détenus en camps des victimes de la loi, des gens visés par le feu d'artillerie du tribunal tel jour, à telle heure, à tel instant. [...] Le lendemain, on tourne les armes contre une autre cible ; alors, les condamnés d'hier restent purger leur peine en camp, alors que leur crime n'est plus considéré comme dangereux et n'entraîne plus de châtiment.

Si une telle victime de la loi est remise en liberté, elle se met à tirer elle-même, elle aide à pointer l'arme contre d'autres. " <sup>8</sup>

Non seulement les bourreaux d'hier sont les victimes d'aujourd'hui, mais aussi, les victimes d'aujourd'hui sont les bourreaux de demain.

En outre de l'annulation de la loi et du droit en tant que tel, cette fluctuation a une autre conséquence. Chalamov la résume ainsi :

" Le camp n'est pas un enfer opposé à un paradis, il est une réplique de notre vie et ne peut être rien d'autre. " [...] Le camp est fait à l'image du

monde. Dans son organisation sociale et morale il n'y a rien qui n'existe aussi dans le monde libre. Tout mouvement social, toute campagne, le plus minime changement dans la vie libre se reflètent, laissent immédiatement une trace sur la vie du camp. [...] tout y est comme dans la vie libre : le sang est aussi sanglant, les mouchards et les dénonciateurs font du zèle, on colle de nouvelles affaires, on réunit des documents, il y a des interrogatoires, des arrestations, des libérations, des captures. "9

Affirmer que le camp est à l'image du monde revient à postuler que le monde soviétique dans son ensemble est un espace entièrement envahi par la " zone grise ". Le mot " miropodoben ", littéralement " fait à la ressemblance du monde ", pourrait tout aussi bien être traduit par " est un simulacre du monde ". L'existence d'une " zone grise " en perpétuelle mutation, avec des possibilités de négociation infinies, rend en effet le camp absurde, irréel, par la suspension de la question de la faute et donc, de toute téléologie positive, par la suspension du " pourquoi à " des camps. Chalamov rejoint ici Hannah Arendt qui conclut à l'absurde des camps du fait, entre autres, que le détenu perd son statut de sujet juridique <sup>10</sup>. Le camp est absurde, illusoire, il est un simulacre de la vie. Il est pourtant bien réel. " En toutes circonstances le sang, la mort ne sont pas du tout illusoires, eux. C'est le sang qui rend cette réplique bien réelle " <sup>11</sup>.

Dans un autre travail, j'ai parlé des représentations littéraires, notamment chez Harms et Kafka, de la dimension absurde que comporte une action judiciaire abusive et arbitraire <sup>12</sup>. J'ai tenté d'y montrer que, grâce à un système complexe de mutations métaphoriques dans le processus littéraire, les textes de Chalamov sont en dialogue avec ces représentations. Le balisage éthique des espaces désertés par la loi, telle est en définitive la visée métalittéraire de ce dialogue intertextuel. Une telle analyse repose sur une possibilité de corrélation entre des catégories éthiques d'une part, et juridiques d'autre part, telles que responsabilité, faute, châtement, ou innocence. Sans pour autant confondre ces deux aspects, disons que le juridique apparaît comme l'horizon de légitimation d'une réflexion éthique, la condition nécessaire à l'émergence d'une vérité historique assumée par une collectivité. Ainsi, faute de condamnation des crimes du communisme, le juridique est rabattu justement sur l'éthique, produisant une zone de jugement floue où la dénonciation des violences de masse s'appuie sur des règles morales individuelles ou les catégories d'une morale religieuse, telles que le péché et le repentir.

Dans son livre *Ce qui reste d'Auschwitz*, Giorgio Agamben aboutit à une conclusion diamétralement opposée. Selon lui, la confusion entre éthique



et juridique, dont il rend responsable la culture laïque européenne, serait entretenue non par l'absence de jugement à l'encontre des violences de masse, mais au contraire, par ces jugements, lorsqu'ils ont lieu. " [...] il se pourrait que les procès eux-mêmes (les douze procès de Nuremberg et d'autres qui eurent lieu en Allemagne ou ailleurs, jusqu'à celui de Jérusalem en 1961 qui conduisit Eichmann à la potence et entraîna à une nouvelle série de procès en République fédérale) soient en partie responsables de cette confusion des esprits qui empêcha de penser Auschwitz. "<sup>13</sup> On pourrait contester, preuves à appui, cette dernière affirmation d'Agamben : dire qu'Auschwitz n'a pas encore été pensé est une déclaration de principe qui revendique pour *Ce qui reste d'Auschwitz* une position inaugurale et finale tout à la fois dans le champ d'études sur les camps nazis. Mais ce n'est pas notre propos ici. Bien plus important pour nous est de nous inscrire en faux contre la thèse selon laquelle les procès ont empêché de penser Auschwitz. En confrontant l'état des recherches sur les camps nazis à celui des analyses sur le Goulag, il apparaît justement que les procès ont permis de penser Auschwitz en libérant une sphère de réflexion affranchie de la préoccupation juridique immédiate. Le fait que les crimes commis par les Etats communistes n'ont jamais fait l'objet d'une réflexion dans le cadre d'un procès ayant pour but spécifique de juger ces crimes, constitue un obstacle majeur à l'émergence d'une recherche scientifique interdisciplinaire sur le Goulag 14. En effet, la création d'un espace juridique distinct de la prise de position éthique semble être une condition *sine qua non* pour qu'une communauté touchée par la violence à cette échelle élabore des représentations cohérentes de son passé. Parce que la question juridique demeure en suspens, elle continue d'occulter les différents champs de recherche, pesant sur toute réflexion à propos des camps<sup>15</sup>, et à produire des brèches par où s'insinue un discours de la morale qui, en Russie, tend à évacuer la question du politique <sup>16</sup>.

Or, pour Agamben, la pensée n'a rien à gagner d'une référence au droit dans la mesure où ce dernier a été définitivement mis à mal par l'événement du génocide. " [...] ils [les procès, L. J.] ont accrédité l'idée que le problème était réglé. Les sentences étaient rendues, la preuve de la culpabilité était définitivement apportée. A quelques exceptions près, il aura fallu presque un demi-siècle pour que l'on comprenne que le droit n'a pas réglé le problème, que le problème est tellement énorme qu'il met en cause le droit lui-même, qu'il le mène à la ruine ".<sup>17</sup> Cette idée que le droit est ruiné par les crimes nazis a, certes, un fondement juridique, mais elle tient aussi du discours nazi lui-même, notamment du " personne ne vous croira "

répercuté par les bourreaux auprès de leurs victimes<sup>18</sup>. C'est d'ailleurs pourquoi le juge Jackson, le maître d'œuvre du procès de Nuremberg, présente d'emblée la réfutation de cette idée comme un enjeu majeur non seulement du procès, mais de la civilisation européenne en tant que telle. Il conclut ainsi son réquisitoire : " La seule ressource des accusés peut seulement résider dans leur espoir que le droit international soit tellement en retard sur le sens moral de l'humanité qu'une conduite que ce sens moral qualifie de criminelle ne puisse être considérée comme répréhensible aux yeux du droit. La civilisation demande si le droit est lent au point d'être absolument inefficace lorsqu'il s'agit de crimes d'une telle ampleur commis par des criminels. " <sup>19</sup>

Le savoir intime du rescapé sur la ruine du droit, savoir qui lui vient de son expérience du camp, est instillé par les représentants du pouvoir nazis comme une garantie de leur impunité. Ce savoir, " partagé " par les bourreaux et les victimes, est encore un des signes de la zone grise. Pour Agamben, cependant, ce savoir demeure pertinent au-delà des limites du camp, puisque la ruine du droit délimite aussi notre espace de réflexion à nous, instituée qu'elle est en point de départ de toute réflexion sur Auschwitz. Ce savoir serait donc apte à révéler la nature même du droit. Agamben s'appuie sur une analyse du juriste italien Satta, à propos de la dimension proprement juridique du *Procès* de Kafka. Kafka aurait vu que le but ultime du droit est le jugement, indépendamment de la vérité ou de la justice. La réduction de la sphère du droit à son seul aspect processif, et celle du jugement, qui serait alors une fin en soi, à sa dimension autoréférentielle, conduit à des conséquences qui rejoignent, en fin de compte, le constat de Chalamov. Nous lisons en effet chez Agamben : " Or, si l'essence de la loi – de toute loi – est le procès, si tout le droit (et la morale qu'il contamine) est seulement droit (et morale) processif, alors exécution et transgression, innocence et culpabilité, obéissance et désobéissance deviennent indifférentes. " <sup>20</sup> La fragilité de cette affirmation se loge, bien entendu, dans le " si ", un " si " lourd de conséquence, mais qui contient la possibilité de sa propre réfutation. Au-delà du fait que postuler une " nature " profonde du droit en tant que tel, en dehors de ses applications singulières, c'est composer avec une idée de transcendance qui semble mal venue dans ce contexte, on reconnaît justement, dans ce droit purement processif dont parle Agamben, un " droit " qui s'exerce en l'absence de droit, une annulation du droit pure et simple. D'ailleurs, lorsque Agamben, à l'appui de sa thèse, cite Satta selon lequel, dans cette optique, " l'acquittement est la reconnaissance d'une erreur judiciaire " et

" le seul innocent véritable " n'est pas celui que l'on acquitte, mais celui qui traverse la vie sans jugement " <sup>21</sup>, ne croit-on pas y reconnaître justement une description exacte de la justice soviétique ?

La loi serait-elle donc un pur scandale ? Serait-elle ce lieu même où la spécificité de l'Etat répressif ou totalitaire, que tentent de mettre en lumière les écrits des témoins, vient se dissoudre dans l'essence de tout Etat moderne ? Et la grande vérité comprise par Chalamov, " le plus important, l'essentiel ", à savoir, qu' " au camp, nul n'est coupable. [...] c'est la nature juridique de la vie concentrationnaire " – ce constat d'irresponsabilité universelle, modèle-t-il, en définitive, notre savoir sur XXe siècle ? Dans cette perspective, le fait concentrationnaire, nazi ou soviétique, ne devrait plus être interprété comme une rupture au sein de l'Histoire, mais comme l'essence même de la société moderne dominée par le bio-pouvoir. Cette aporie fondamentale que pointe Agamben, mérie à l'ombre de tout un pan de la pensée occidentale de l'après-guerre, et qui s'inspire notamment de l'étude de Foucault sur la répression <sup>22</sup>, aurait pour résultat de rabattre la question du Goulag (ou d'Auschwitz) sur une impossibilité de penser radicale. Elle nous assignerait en effet, en dépit des tentatives qui ont été faites pour s'en extérioriser, à un espace juridique en continuité avec les faits étudiés, à la loi telle qu'elle s'exerce au Goulag (plus qu'à Auschwitz, d'ailleurs). Faire procéder la pensée du fait concentrationnaire du constat de la ruine du droit, c'est d'une certaine façon interdire cette pensée qui, dans cette optique, devient soluble dans une critique générale de la modernité. Donner la parole au rescapé, comme le fait Agamben, en faisant de son expérience de la " loi " l'horizon épistémologique de toute analyse des faits, c'est en fin de compte le priver de parole, l'enfermer dans un rêve récurrent où la liberté s'érode par l'action d'un éternel retour <sup>23</sup>.

L'architecture complexe des *Récits de la Kolyma* vise à aménager, dans l'œuvre de transmission, des zones de " passage " entre l'expérience et sa réception, qui sont soumises à l'action de balisage, une réappropriation de la sphère éthique par l'énonciateur. C'est à ce titre que la réflexion sur la loi menée dans " Au camp, nul n'est coupable " vient conclure un processus de création basé sur la mise en scène d'une altérité au sein du soi, de cette rupture d'ipsité qui, tout en mettant en lumière les apories du témoignage, garantit en fin de compte sa possibilité. La réflexion sur la loi des années 1920-1930 est sans doute alimentée implicitement par l'état de l'institution pénale telle qu'elle se présente dans les années 1970, lorsque Chalamov écrit ces lignes, par les promesses non tenues du XXe Congrès et la falsification de la mémoire pratiquée à l'époque brejnévienne. Mais il ne

s'agit pas de la loi en tant que telle. Il s'agit d'une version spécifique de la loi, celle qui régit les relations entre l'univers du camp et le monde qui a produit le camp. En permettant de circonscrire, au sein des pratiques juridiques modernes, un espace spécifique où la loi est invalidée de part sa propre action, l'étude du cas soviétique, réduite pour le moment à une portion congrue dans les réflexions littéraires et philosophiques sur les violences de masse, apporte certainement une dimension nouvelle à la pensée de la modernité.

### Notes

1 Les Naufragés et les Rescapés, Paris, Gallimard, 1989.

2 Parmi les études sociologiques et anthropologiques sur la société pénitentiaire soviétique et post-soviétique, il faut citer celle d'Anton Olejnik, *Criminalité organisée, prison et sociétés post-soviétiques*, préface de Alain Touraine, Paris, l'Harmattan, 2001 et celle de Konstantin Bannikov, *The Anthropology of Regimented Society. Relations of Dominance in Social Interactions among Russian Soldiers*. Moscou 2002. Sur l'anthropologie des camps nazis, les ouvrages de référence restent L'Organisation de la terreur de Wolfgang Sofsky, Paris, Calmann-Lévy, 1995 et Rawensbrück de Germaine Tillion, Paris, Le Seuil, 1973.

3 Varlam Šalamov, "Tišina" (Le silence), *Sobranie sočinenij v četyreh tomah*, t. 2, p. 111. Trad. fr. Récits de la Kolyma, Lagrasse, Verier, 2003, p. 1005–1006.

4 "Perekovka" – la rééducation dans les camps soviétiques, basée sur l'idée que l'homme était une "matière" transformable.

5 Sigizmund Krzyzanowski, *Sobranie sočinenij v pjati tomah*, (Œuvres en 5 volumes), SPb, Symposium, t. 1, p. 479. Cité dans la traduction de Zoé Andreyev et Catherine Perrel, *Le Thème étranger*, Lagrasse, Verdier, 1999, p. 75.

6 L'éthique de la fissure apparaît déjà chez Dostoïevski, dans "Le rêve d'un homme ridicule". "Admettons, me disais-je, que j'aie autrefois vécu sur la lune ou sur Mars et que j'y aie commis quelque action vile, odieuse, la pire des ignominies qu'on puisse imaginer, et que je m'y sois déshonoré et couvert de honte [...] ; si, en me retrouvant ensuite sur la terre, j'y gardais la conscience de ce que j'aurais fait sur l'autre planète, tout en sachant par ailleurs que je n'y retournerais plus jamais, en considérant alors la lune d'ici-bas, cela me serait-il égal ou non à éprouverais-je quelque honte de l'action commise là-haut ?" "Son smešnogo čeloveka", *Polnoe sobranie sočinenij*, L., Nauka, 1972, t. XXV, p. 109. Cité dans la traduction de Boris de Schloezer, Paris, éd. Maren Sell, 1991, p. 21.

7 "V lagere net vinovatyh" (Au camp, nul n'est coupable), *Œuvres*, t. 4., p. 261.

8 Ibid., p. 258–259.

9 Ibid. p ; 264.

10 "Cette atmosphère d'irréalité et de rêve, créée par une apparente absence de but, est le véritable rideau de fer qui dissimule aux yeux du monde toutes les formes de camps de concentration. Vus de l'extérieur, ceux-ci, et ce qui s'y passe, ne peuvent être décrits qu'à l'aide d'images tirées d'une vie *post mortem* [...] [...] les masses humaines qui y sont

enfermées sont traitées comme si elles n'existaient plus, comme si ce qui advenait d'elles ne présentait plus d'intérêt pour personne, comme si leur mort était déjà scellée et qu'un esprit malin, pris de folie, s'amusait à les maintenir un temps entre la vie et la mort, avant de les admettre à la paix éternelle (Hannah Arendt, *Le Système totalitaire*, Paris, Le Seuil, 1972), p. 183.

11 " V lagere net vinovatyh ", op. cit., p. 264.

12 Luba Jurgenson, " L'Age d'argent dans le miroir de la littérature de l'extrême : les figures de l'infignurable ", in Jean-Claude Lanne (dir), *L'Age d'argent dans la culture russe, Modernités russes 7*, Université Jean-Moulin, Lyon, 2007, p. 247-259.

13 Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, op. cit., p. 20.

14 Les seuls actes juridiques qui valident la " déstalinisation " khrouchtchévienne sont des procès en réhabilitation, qui ne touchent qu'une minorité de personnes ayant subi les répressions. Comme on sait, le projet de Khrouchtchev formulé lors du XXIIe Congrès du parti de " dire la vérité au Parti et au peuple ", qui supposait l'implication de la justice, reste lettre morte. Après la Perestroïka, l'unique inscription du passé concentrationnaire dans la législation russe fut la promulgation, le 18 octobre 1991, d'une loi qui stipulait que " des millions de personnes avaient été victimes de la terreur exercée par un Etat totalitaire ". Cet acte législatif, conçu par ses auteurs comme le premier d'une série visant à définir les crimes de l'Etat soviétique, fut en réalité le seul. Son unique conséquence pratique fut la reprise de procès en réhabilitation. Ainsi que le fit remarquer Arsenij Roginskij, le directeur actuel de l'organisation Mémorial de Moscou, l'un des auteurs de cette loi, dans sa communication au colloque international *Le Goulag en Héritage* qui s'est tenu à Paris en mars 2007 (Paris IV-Sorbonne/MSH, dir. Elisabeth Gessat-Anstett et Luba Jurgenson), le seul fait de procéder à des réhabilitations montre que l'institution judiciaire russe actuelle se situe dans la continuité par rapport à celle soviétique, ce qui exclut la condamnation globale des crimes de l'époque communiste.

15 Parmi les publications récentes, il faut signaler les revues *Indeks/Doss'e na cenzuru* (Index/Le dossier de la censure) et *Nevolja* (La détention) publiés respectivement depuis 1997 et 2004 par la Fondation de défense de la glasnost sur l'initiative de la revue internationale *Index on Censorship*. On y trouve notamment des analyses sociologiques du phénomène concentrationnaire et carcéral (par exemple, " Gulag v ume " (Le Goulag dans les esprits) de Valerij Podoroga, et des études sur les mécanismes de silence et de déni.

16 Un exemple flagrant de cette dérive : le colloque consacré à Chalamov qui s'est tenu à Moscou en juin 2007, organisé par I. Sirotinskaja. De nombreux exposés se réduisaient en fait à la condamnation des camps et à la recherche d'une position morale personnelle (notamment, religieuse) du témoin face à la question du mal.

17 *Ibid.*, p. 20.

18 Il y a une vaste littérature sur ce sujet. On se contentera de citer deux passages célèbres relatant le projet nazi. Primo Levi rappelle que " les SS trouvaient plaisir à en avertir cyniquement les prisonniers : " De quelque façon que cette guerre finisse, nous l'avons déjà gagnée contre vous ; aucun d'entre vous ne restera pour porter témoignage, mais même si quelques-uns en réchappaient, le monde ne les croira pas. [...] Et même s'il devait subsister quelques preuves, et si quelques-uns d'entre vous devaient survivre, les gens diront que les faits que vous racontez sont trop monstrueux pour être crus [...]. "

(Primo Levi, *Les Naufragés et les rescapés*, Paris, Gallimard, 1989, p. 11. Simon Laks, quant à lui, relate un dialogue d'un musicien avec un Unterscharführer : " [...] tout ce qui se passe ici... ici et dans les autres camps, le monde entier l'apprendra s'il ne le sait déjà... Vous ne pensez pas que les Allemands devront rendre des comptes.../– Pas du tout. Nous n'aurons aucun compte à rendre. Personne n'en saura rien. [...] En principe, c'est-à-dire selon les instructions du Führer lui-même, pas un seul Héftling ne doit sortir vivant d'un camp de concentration. Autrement dit, il n'y aura personne pour raconter au monde ce qui s'est passé ici pendant ces dernières années. Et même s'il se trouvait de tels témoins [...] personne ne les croira. " (Simon Laks, *Mélodies d'Auschwitz*, Paris, Le Cerf, 1991, p. 92–93.)

19 Cité in Annette Wieviorka, op. cit., p. 63.

20 Agamben, op. cit., p. 19

21 Salvatore Satta, *Il mistero del processo*, Adelphi, Milan, 1994, cité in Agamben, op. cit., p. 19–20.

Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.

23 Je fais allusion ici au célèbre rêve de Primo Levi, par lequel se conclut son livre *La Trêve* où est narrée l'histoire de sa libération, un rêve récurrent qui le hantera, une fois de retour, et dans lequel le monde familial retrouvé apparaîtra comme un décor derrière lequel se profilera la réalité véritable, toujours présente : le lager.

Сергей Чупринин

Москва

# Покушение на репутацию

*Из наблюдений очевидца*

Писатели – так уж повелось – скандалят по всякому поводу и без всякого повода. Делят свежую славу и общее имущество, доставшееся в наследство от советской эпохи, продвигают своих фаворитов и задвигают чужих, ловят друг друга на кумовстве и плагиате, подозревают ближних (и дальних) в продажности и сервильности, непатриотичности и/или антисемитизме, нечистых помыслах и нечестных поступках.

Не все писатели, конечно, затевают скандалы и далеко не все, разумеется, оказываются в них втянутыми, но в целом согласимся – среда у нас щелочная, едкая. И к тому же именно сигналы о писательских раздорах и распрях, конфузах и взаимных претензиях в первую очередь подхватывают и в жесткую ротацию ставят современные СМИ, так что история постсоветской литературы предстает цепочкой скандалов, сплетен и анекдотов.

Ни в чем вроде бы между собою не схожих.

Впрочем, так ли уж и «ни в чем»?

Сопоставляя наиболее нашумевшие внутрилитературные конфликты минувшего двадцатилетия, нельзя не прийти к выводу, что скандалами в строгом смысле слова можно назвать только те из них, что меняют (или имеют своей целью изменить) к худшему сложившиеся и уже утвердившиеся в сознании публики писательские репутации<sup>1</sup>.

Вот, собственно, почти все основные признаки скандала нами уже и намечены.

Во-первых, демиургами (от греч. *demiourgos* – «творящий для народа»), фигурантами и жертвами скандала могут быть лишь публично известные люди, а в идеале – те, кого в сегодняшней России называют ВИПами. Так, скажем, появившееся на страницах газеты «День литературы»

сообщение петрозаводской поэтессы Елены Сойни о том, что московский поэт и публицист Валерий Хатюшин украл и, по крайней мере, дважды под своим именем опубликовал ее стихотворение 1976 года, никакого особенного скандала не произвело<sup>2</sup>. Ибо: кто такая Елена Сойни, автор, возможно, и достойный, зато публике практически незнакомый? Столь же, видимо, малоизвестным в литературном сообществе оказалось и имя московской уже поэтессы Анастасии Дорониной, которую ленинградский поэт Александр Танков в статье «Шествие переперщиков» обвинил в том, что она, совсем как Хатюшин, украла и опять-таки дважды опубликовала под собственным именем его стихотворение 1985 года, изменив в нем всего два-три слова<sup>3</sup>. Зато, совсем наоборот, долгий шлейф пересудов и дискуссий в печати и особенно в Интернете вызвало содержавшееся в той же статье Танкова открытие, что, оказывается, живущий в Швейцарии Михаил Шишкин, раскавычив и не сославшись на авторство, ввел в свой роман «Венерин волос» большой фрагмент автобиографической прозы Веры Пановой. Что ж, всё вполне логично: и Вера Панова – писатель с непозабываемой еще репутацией, и Михаил Шишкин – на виду, что подтверждено присуждением за «Венерин волос» премий «Национальный бестселлер» и «Большая книга».

И более того. В случаях, когда фигурантами скандала становится группа лиц, основные репутационные потери несет не самый виновный, а самый известный литератор. Так, в ходе межфракционной борьбы за имущество бывшего Союза писателей выяснилось, что некий литературный функционер Арсений Ларионов под шумок приватизировал роскошный особняк издательства «Советский писатель» на Поварской улице в центре Москвы, да к тому же еще и распродал несколько строений, находившихся в общей писательской собственности<sup>4</sup>. И что? А то, что в результате многократных обращений в правоохранительные органы Ларионов стал, конечно, в итоге подследственным, но никак не персонажем общественной молвы – в отличие от Героя Социалистического Труда, лауреата Ленинской и Государственных премий Юрия Бондарева, который, по заявлению Сергея Михалкова, затеявшего скандал, то ли заступился за Ларионова, то ли был его кукловодом или, говоря на языке бандитских «разборок», был его «крышей»<sup>5</sup>.

В-третьих, для того, чтобы потерять (или «подмочить») добрую репутацию, надо ею располагать. Вернувшись к столь, казалось бы, разным эпизодам с Валерием Хатюшиным и Арсением Ларионовым, можно заметить, что репутации этих литературно бездарных жидоморов и коммунофилов падать было уже некуда – даже в глазах их «заединщиков».



И еще один, четвертый пункт. «Скандал, – утверждает Владимир Новиков в статье “Поэтика скандала”, – выводит наружу глубокие внутренние противоречия литературной жизни. Это индикатор, это градусник духовно-эстетической атмосферы»<sup>6</sup>. Эта точка зрения выглядит настолько убедительной, что, кратко характеризуя основные параметры литературного скандала, я в своей книге тоже счел возможным заметить, что «за выяснением отношений на уровне “личность и личность” должны просматриваться нерешенные (или в принципе нерешаемые) вопросы творческой жизни»<sup>7</sup>.

Но так ли это? Вернее, всегда ли это так? Скажем, известный в прошлом литературный критик и журнальный редактор, а ныне преуспевающий бизнесмен Андрей Мальгин прервал долгое творческое молчание, издав в 2006 году свой первый роман «Советник президента», камня на камне не оставляющий от репутации видного прозаика и, действительно, советника президента Анатолия Приставкина.

Причины, по которым именно Игнатий Присядкин (такой прозрачный псевдоним предложен автором) стал героем памфлета или, если угодно, пасквиля<sup>8</sup>, читателю неизвестны. Зато ему, читателю, видно, что пером А.Мальгина движет чистая, беспримесная ненависть, жертвами которой становятся все близкие Присядкину лица: его жена, его дочь, правозащитница Анна Бербер (в ее образе легко угадывается Алла Гербер), оппозиционная журналистка Алла Поллитровская (читай: Анна Политковская, злодейски убитая уже после выхода романа) или бывший глава президентской администрации Хилатов... И более, как пишет в журнале «Итоги» Людмила Киселева, «вы найдете тут всех – одних под прозрачными псевдонимами, иных в предельно обобщенном виде, но мало не покажется никому», ибо, помимо окружения Приставкина-Присядкина, в романе действуют «чиновники московской мэрии, гении воровства и совершенно азиатского лизательства, молодые гзбешные волки из президентской администрации, журналисты и шоумены, скурвившиеся проектора перестройки и маразмирующие шестидесятники, мальчики и девочки из растленной золотой молодежи...»<sup>9</sup>

В силу этого роман «Советник президента» приобретает, конечно, и расширительный смысл, из сатиры на одно (пусть даже и заметное лицо) лицо перерастая в сатиру на весь истеблишмент путинской России. И тем не менее, поскольку романист «пересказывает слухи, цитирует частные разговоры и подобные тому авторитетные источники», его книгу, говорит критик Юрий Арпишкин, восприняли прежде всего как «роман-сплетню»<sup>10</sup>. И этого мнения не переменяли ни последовавшая за «Советником

президента» пьеса А. Мальгина «Присяжкин на том свете», ни «ответный» памфлет Марины Приставкиной «Ведьмочка и Анальгин». Так что нам остается лишь гадать, вскрыла ли интрига «Мальгин против Приставкина» те или иные «нерешенные вопросы творческой жизни».

Но вот еще один пример. Журналистка и писательница Ольга Кучкина к годовщине со дня смерти Владимира Богомолова опубликовала в «Комсомольской правде» статью «Победитель» (28.12.2004), где, высоко оценив творчество автора «Ивана», «Зоси» и «Моменты истины», дала и справку о биографии писателя: родился в 1926-м, с 15 лет на фронте, где прошел путь от рядового до командира роты, был ранен, дважды контужен, имеет боевые награды... Ответом на эту вполне стандартную публикацию стали абсолютно неожиданные по содержанию письма, полученные редакцией от людей, давно и хорошо знавших Богомолова, где говорилось, что все эти биографические сведения – «фальшь» и «дезинформация», сознательно распространявшиеся самим писателем. Что родился он не в 1926-м, а в 1924-м году, что на фронте не был ни дня и что, соответственно, не был ни ранен, ни контужен, а посему «законных» боевых наград иметь не может... Следовательно, прославившая Богомолова военная проза основана не на его личных, а на заемных впечатлениях, что, согласитесь, меняет дело. И более того – его настоящая фамилия отнюдь не Богомолов, причем – немаловажная деталь – подлинным отцом писателя был еврей-профессор математики Иосиф Войтинский, репрессированный и расстрелянный в 1937 году, да и мама была отнюдь не украинкой, как рассказывал сам Владимир Осипович, а еврейкой из Вильнюса, и девичья фамилия ее Тобиас.

Профессиональный журналист, Ольга Кучкина не могла не поделиться этими сенсационными новостями с читателями. И вполне понятно, что ее новая статья о любимом писателе «Кем был на самом деле писатель Богомолов?»<sup>11</sup> породила эффект разорвавшейся бомбы. За поправленную, как им показалось, честь автора «Моменты истины» заступились авторы коллективного письма в «Литературную газету», квалифицировавшие публикации «Комсомольской правды» как «хулиганское нападение» и «камень в нашу Святыню, в праздник Великой Победы!» (2005, № 16)<sup>12</sup>. Что же касается десятков других печатных и сетевых откликов, то в одних из них О.Кучкину обвиняли во лжи и клевете, в других в нагнетании антисемитизма, в третьих, заметив, что «евреем быть трудно», погружались в «размышления о людях, нередко весьма значительных, стремящихся освободиться от пут своего еврейского происхождения», и в этом смысле «мимикрия Богомолова – не единственная в своем роде»<sup>13</sup>.

Все признаки классического репутационного скандала в этой истории налицо. Неясно лишь, выводит ли он «наружу глубокие внутренние противоречия литературной жизни» или, говоря иными словами, «нерешенные (или в принципе нерешаемые) вопросы творческой жизни». Ответ вроде бы напрашивается отрицательный. Хотя, с другой стороны, разве не станет этот эпизод отныне почти обязательным в давних спорах о праве писателя легендировать свою биографию, заниматься не в метафорическом, а в строгом смысле слова «жизнестроительством»?

Здесь есть о чем подумать. Продолжая же разговор об архитектонике современного скандала, уместно (и, по-видимому, даже необходимо) подчеркнуть, что литературное пространство сейчас, как никогда прежде, расколото на отдельные и практически не общающиеся друг с другом сегменты и секторы. Поэтому мы вправе характеризовать современную русскую словесность как мультилитературу, понимая ее как «сложно структурированный конгломерат не только текстов, но и литератур – самых разных, зачастую конфликтующих между собою, но в равной степени имеющих право на существование»<sup>14</sup>. И поэтому же зона распространения скандала, его, если угодно, «карееал» практически равны сфере, в какой известен и, более того, в какой тот или иной писатель имеет добрую репутацию. Так что шумный, многократно и с разных точек зрения описанный в прессе («Литературная газета», газеты «Литературная Россия», «Московский литератор», «Патриот», газета и журнал «Слово») конфликт Сергея Михалкова и Юрия Бондарева хотя вроде бы и изменил всю расстановку сил на территории «патриотической» словесности, литераторами либеральной, условно говоря, направленности, тем не менее, был либо не замечен, либо просто принят к сведению, т.е. не был воспринят ими именно как скандал. Точно так же те, кто пишет, анализирует и читает качественную, серьезную литературу, не более чем к сведению принимает скандалы, постоянно сотрясающие массовую, коммерческую словесность, – даже и в том случае, если их фигурантами оказываются писатели с громкими именами (таковы, например, обвинения Дарьи Донцовой в беззастенчивом продакт плейсменте или подозрение, что серия романов Дмитрия Емца о юной волшебнице Тане Гроттер есть не более чем плагиат по отношению к романам Джоанны Роулинг о Гарри Поттере)<sup>15</sup>.

Словом, как бы ни разнились по форме, по содержанию и масштабу литературные скандалы, в их основе всегда покушение на репутацию.

И это понятно. В конце концов, репутация, – может быть, главная ценность, какой располагает писатель. Причем в отличие от имиджа, то есть от образа, который сознательно или полусознанно выстраивается самим

писателем и практически не зависит от мнения других людей, репутация, как раз наоборот, только из этих мнений и складывается, являясь их суммарным производным, следствием отношения к тому или автору в литературном сообществе, в среде квалифицированных и неквалифицированных читателей. В этом смысле, – говорит Александр Кустарев, – «репутация – вещь более реальная, чем человек; она и есть реальный элемент общества – общество состоит не из людей, а их репутаций»<sup>16</sup>. И в этом же смысле, если автора можно назвать творцом собственного имиджа, несущим всю полноту ответственности за него, то по отношению к собственной репутации автор выступает только в роли ее носителя, зачастую лишенного возможности поправить или изменить мнение, которое о нем уже сложилось. «Вопрос, – продолжим цитирование статьи А.Кустарева, – ставится так: от чего больше зависит репутация автора – от его достижений морально-художественного свойства или от усилий целенаправленных комментаторов?»<sup>17</sup>

Конвенциональный характер репутации очевиден. Очевидно и то, что репутацию, благодаря целенаправленным усилиям, можно, с одной стороны, создать на пустом месте (и тогда – как правило, в кулуарах – говорят о «дутых», «незаслуженных» репутациях), а с другой, ее можно столь же целенаправленными усилиями погубить – устроив публичный скандал и запустив по отношению к тому или иному автору процедуру ostracism, превратив этого автора в своего рода жертву либерального террора в литературе<sup>18</sup>. Впрочем, и для развязывания либерального террора всегда необходим повод – высказывание или поступок самого фигуранта, поновому и, что особенно важно, неожиданно освещающие его личность.

В этом смысле у скандала тот же секрет, что у юмора, то есть необходимо, простите такую аналогию, нарушение «рифменного ожидания», внезапно обнаружившееся несовпадение привычного образа писателя с тем, что он, оказывается, думает или делает.

Так – вспомним давнюю историю – шок, который у пишущего и читающего сословия вызвала посмертная публикация «Дневников» Юрия Нагибина, объяснялся не только и не столько оскорбительной резкостью суждений, содержавшихся в этой книге, сколько тем, что они принадлежали именно этому писателю. Тончайший лирик, при жизни всячески избегавший каких бы то ни было конфликтов, – и вдруг мизантроп сродни Собакевичу. Для скандала этого оказалось достаточно.

Или еще один пример. Дебютировав «Письмом Михаилу Шемякину» в «Независимой газете» (12.11.1991), объявив непримиримую войну казенным советским философам, а главное, распечатав фрагменты своего

«Бесконечного тупика» в той же «Независимой газете» и одновременно в журналах «Наш современник», «Логос», «Новый мир», «Континент», «Социум», никому ранее не известный Дмитрий Галковский был многими оценен как главное литературное и интеллектуальное открытие первой половины 1990-х годов. «Наиболее выдающегося писателя и мыслителя младшего поколения», – увидел в Галковском Вадим Кожинов<sup>19</sup>, и с ним в течение некоторого времени готовы были соглашаться даже те, кто несогласие с Кожиновым считал делом собственной чести.

Но вот именно что «в течение некоторого времени». Ибо Галковский, сознательно положивший производство скандалов в основу своего литературного поведения, тут же и неожиданно для многих своих поклонников подверг беспрецедентно сокрушительной деструкции не только тухлую философскую и литературную советчину, но и наследие, но и репутации таких знаковых для либеральной интеллигенции, культовых, как сейчас бы сказали, фигур, как Мераб Мамардашвили и Булат Окуджава. Что никак не повлияло на сложившиеся в обществе репутации Мамардашвили и Окуджавы, зато необратимо привело к трансформации собственной репутации Галковского. С этих пор он стал восприниматься исключительно как человек-скандал, как «фигура уникальная. По сочетанию природной одаренности и какой-то старательно воспитанной разнузданности» (Лев Аннинский)<sup>20</sup>, как писатель, строящий свои тексты «на том, что все-все, кроме него, – гады, а он майский ландыш» (Татьяна Толстая)<sup>21</sup>, и поэтому, соответственно, к его мнениям можно (и должно) относиться исключительно как к очередным эскападам профессионального бретера. Сам Галковский, разумеется, оценил эти отзывы как «разнузданную травлю», заявив (хотя и не выполнив этого обещания), что он прекращает всякие контакты с российской общественностью<sup>22</sup>.

Впрочем, достаточно историй, когда тот или иной литератор преднамеренно и по собственной воле меняет свою репутацию к худшему – как посмертную (случай Нагибина), так и прижизненную (случай Галковского). Поговорим о примерах иного рода. Тем более что речь пойдет о подозрениях в антисемитизме и вообще в ксенофобии, а нет, наверное, надобности напоминать, что эти подозрения по своей тяжести и по своим репутационным последствиям сопоставимы только с характерными для советской эпохи обвинениями в сотрудничестве с органами госбезопасности. Уличенный (или заподозренный) в антисемитизме литератор часто становится «нерукопожатым», подвергается остракизму и вынужден даже менять среду своего пребывания – скажем, издания, в которых он печатается, писательские ассоциации, в которых он состоит, и т.д.<sup>23</sup>

Такова цивилизационная, принятая и в современной России норма. Но вот вопрос: всегда ли квалификация того или иного высказывания, того ли иного поступка как антисемитского становится общественно значимым скандалом? Ответ: разумеется, не всегда. Так что Станислав Куняев или Владимир Бушин могут, не опасаясь кого-либо изумить, сколь угодно часто и сколь угодно наглядно демонстрировать свои ксенофобские наклонности, ибо эти их наклонности не только всем давно хорошо известны, но и составляют основу их личных репутаций.

Есть случаи, несравненно более сложные. Такова, например, история с книгой Александра Солженицына «Двести лет вместе», как раз и посвященной русско-еврейским взаимоотношениям.

Ее ждали. Одни – не сомневаясь, что писатель наконец-то из латентной формы в наглядную переведет собственный антисемитизм, проявленный (или будто бы проявленный) уже в его более ранних произведениях. Другие – опять-таки не сомневаясь, что эти книги снимут с Солженицына, опять же наконец-то, все обвинения в антисемитизме.

С разрывом в год оба тома солженицынского исследования поступили на рынок. О них, разумеется, много писали и писали разное, с прямо противоположных позиций. Но скандала не вышло. По той простой причине, что все, кто откликнулся на двухтомник «Двести лет вместе», не только не переменили свое априорное мнение о Солженицыне, но и укрепились в нем. Так, Григорий Бакланов в обширном памфлете «Кумир», прочтя обе книги «с карандашом, не спеша», нашел, что «как историческое исследование» они «совершенно ничтожны и не заслуживают подробного разбора». Зато еще раз удостоверился в том, что «Солженицын не любит евреев», «даже ненавидит» и «эта ненависть зоологического свойства», так что вполне уместно будет применить к нему слова Лиона Фейхтвангера «Не каждый подлец – антисемит. Но каждый антисемит – подлец»<sup>24</sup>.

Если подходить к этому вопросу сугубо количественно, то нетрудно убедиться, что среди сотен и печатных, и сетевых откликов такая точка зрения, безусловно, преобладает<sup>25</sup>. Но, преобладая количественно, она отнюдь не является единственной. Защитники Солженицына в прямую полемику с его обвинителями не вступили, но, тем не менее, ясно изложили свои взгляды, увидев «величие Солженицына» в частности и в том, что он умеет корректно «вести ответственный разговор о том, что мучает очень многих»<sup>26</sup>. Их позиция, таким образом, не переменилась, как, впрочем, не переменились позиции и тех, кто истолковал двухтомник Солженицына как исповедь застенчивого антисемита или как манифест воин-

ствующей ксенофобии. А раз status quo соблюдено, то откуда же взяться скандалу?

Такому, например, какой еще в 1986 году вызвал обмен письмами между историком Натаном Эйдельманом и писателем Виктором Астафьевым<sup>27</sup>.

Дело уже давнее, поэтому напомним, что на заре перестройки Астафьев, преодолевая сопротивление цензуры, напечатал в журнале «Октябрь» роман «Сентиментальный детектив» (1986, № 1), а в журнале «Наш современник» рассказ «Ловля пескарей в Грузии» (1986, № 5). В рассказе грузины были представлены высокомерными торгашами, беззастенчиво обирающими доверчивых русских людей, – и реакция последовала незамедлительно. Уже в июле «Наш современник» вынужден был напечатать протестующее письмо И.Абашидзе, Ч.Амирэджиби и О.Чиладзе<sup>28</sup>, а на очередном (и, как оказалось, последнем) съезде писателей СССР грузинская делегация потребовала от автора рассказа извинений и, не дождавсь их, демонстративно покинула зал заседаний в Большом Кремлевском дворце, так что в конце концов публичные извинения от имени русских писателей вынужден был принести один из старейших делегатов съезда Гавриил Троепольский. В кулуарах много говорили и об астафьевском романе, о том, что в нем писатель, наряду с вполне традиционными для деревенщиков выпадами в адрес городской интеллигенции, позволил себе недобрым словом помянуть «десяток еврейчат», занимающихся русской литературой. Впрочем, опасения, уж не встал ли и Астафьев, вслед за Владимиром Солоухиным, Василием Беловым и Валентином Распутиным, на позиции воинствующего национализма и, соответственно, антисемитизма, звучали вот именно что в кулуарах. О гласности в ту пору еще никто не слыхивал, проблема русско-еврейских отношений была в советской печати абсолютно табуирована, так что, возможно, эти опасения рассосались бы сами собой, – благо, Астафьев располагал к тому времени одной из самых безупречных писательских репутаций, в том числе и в глазах либеральной интеллигенции, чувствительной к самому малейшим проявлениям ксенофобии.

Как раз заботой об этой репутации было и продиктовано, в частности, письмо, с каким Натан Эйдельман обратился к Виктору Астафьеву. Это письмо было корректным, даже почтительным<sup>29</sup>, но и вызывающим – по крайней мере, вызывающим на объяснения, ибо, приведя наиболее одиозные пассажи из произведений Астафьева, Эйдельман напомнил ему о гуманистических традициях русской литературы – традициях толерантности и национальной отзывчивости, традициях, предписывающих, «раз-

мышляя о плохом, ужасном, прежде всего, до всех сторонних объяснений, винить себя, брать на себя; помнить, что нельзя освободить народ внешне более, чем он свободен изнутри».

Астафьев ответил на это письмо, но не контраргументами, а взрывом ярости, обвинив своего корреспондента в ненависти к русскому национальному возрождению и заявив, что в сталинских лагерях евреи «находились и за преступления Юрковского и иже с ним, маялись по велению “Высшего судии”, а не по развязности одного Ежова».

Узнав, что его «черное», по мнению Астафьева, письмо было будто бы переполнено «не просто злом, а перекипевшим гноем еврейского высокоинтеллектуального высокомерия», Эйдельман отправил прославленному романисту еще одно письмо, на этот раз прощальное («Прощайте, говорить, к сожалению, не о чем»), а всю их переписку сделал достоянием самиздата, тиражи которого в ту пору были вполне сопоставимы с тиражами не только нынешних литературных журналов, но и нынешних «общенациональных» газет.

Скандал разразился оглушительный, затронувший едва ли не все читающее сословие, которое и предположить не могло, что взгляды его любимого писателя окажутся столь шовинистическими, а позиция столь агрессивной. Разумеется, кое-кто, спасая честь Астафьева, назвал Эйдельмана «provokatorom», обвинил его в «гапоновщине»<sup>30</sup>. Но в целом шок, вызванный внезапно (для большинства) обнаружившимся антисемитизмом автора «Царь-рыбы» и «Печального детектива», был таков, что лишь в 1990-е годы его репутация была восстановлена – да и то отнюдь не в прежнем объеме.

Причем – и это представляется очень важным – восстановлена благодаря вовсе не переменой в отношении писателя к его бывшему оппоненту<sup>31</sup> и уж тем более не переменой в его воззрениях на национальный вопрос<sup>32</sup>. Решающую роль в «амнистировании» Астафьева сыграли два других обстоятельства. Во-первых, он однозначно поддержал действия Бориса Ельцина и кремлевских реформаторов по демонтажу советской системы и коммунистической идеологии, решительно разорвав с кругом бывших «заединщиков» – лидеров националистического Союза писателей России и авторов журнала «Наш современник». А во-вторых, бесконечное обсуждение еврейско-русской проблемы и позиции отечественных классиков на этот счет, что все последние 20 лет идет на страницах как российской, так и русской зарубежной печати, объективно, и часто помимо воли участников этого обсуждения, поместило Астафьева не вне, как казалось раньше, а внутри давней литературной традиции. Раз уж, мол,



Пушкин и Гоголь, Достоевский и Чехов, Блок и Булгаков позволяли себе высказывания, которые можно – при желании – истолковать как юдофобские, то и «грех» Астафьева не то чтобы невелик, не то чтобы простителен, но, скажем так, неудивителен и потому уже не вызывает шокирующего эффекта.

Впрочем, возможно, тут действуют и закономерности более общего порядка. Дело в том, что ударные волны скандалов имеют свойство затухать – и от центра конфликта к его периферии, и просто с течением времени, мало-помалу, хотя и не обязательно в полном объеме, восстанавливающим бывшие и ставшие уже общепринятыми репутации фигурантов и жертв. В этом нетрудно убедиться, заново перелистывая страницы истории русской литературы за последние два десятилетия. Например, обвинение в плагиате вовсе не помешало Михаилу Шишкину ни получить солидные литературные премии, ни укрепить свою (вполне заслуженную) репутацию признанного мастера так называемой «сложной», интеллектуальной прозы. Неквалифицированное читательское большинство, перечитывая или впервые открывая для себя «Батальоны просят огня», «Тихину», «Берег», «Мгновения» или иные сочинения Ю.Бондарева, уже забыло, а вероятнее всего даже и не подозревает о том, что их автор оказался замешан в денежных махинациях. Скоропреходящими, не затрагивающими глубинного читательского отношения к книгам писателя, оказались и разыскания в области родословной и биографии Владимира Богомолова. Да и читатели поэзии, особенно удаленные от столичной, как сейчас говорят, тусовки, по-прежнему высоко ценят стихи и эссеистскую прозу Евгения Рейна – несмотря на то, что на его долю выпало несчастье принять участие в скандале и понести наибольшие репутационные потери в связи с нелучшей идеей перевести на русский язык «Рухнаме» одиозного Туркменбаши.

Другой вопрос – чего, каких душевных мук все эти скандалы стоили их фигурантам, жертвам и даже очевидцам. И какой урок подают они другим литераторам.

Как тем, кто, вслед за Дмитрием Галковским, положил непрерывное производство скандалов в основу своей литературной карьеры (здесь в качестве примера можно назвать критика Виктора Топорова, как Тузик грелку, в клочья рвущего самые безупречные репутации и самые интересные книги последних лет).

Так и тем, кто, опасаясь скандалов как самой главной угрозы собственному доброму имени, прибегает к сознательной самоцензуре, с избыточной (для писателя) осмотрительностью избегая и рискованных,

«опасных» тем, и нетривиальных высказываний, и поступков, которые кем-то могут быть истолкованы как предосудительные.

«Санитарный» смысл литературных скандалов очевиден. Их возникновение, по-видимому, неизбежно, особенно учитывая писательскую среду – как уже сказано, щелочную, едкую. Их приманчивость для средств массовой информации, для публики, жадно ищущей развлечений, понятна. И тем не менее, оказавшись однажды невольным участником литературного скандала<sup>33</sup> и не единожды убедившись, что эти конфликты не разбирают ни правых, ни виноватых, я никогда уже не рискну вслед за Владимиром Новиковым утверждать, что скандалы – это «благотворные (хотя и болезненные) добрые ссоры, которые в искусстве всегда ценнее “худого мира” чинных славословий и взаимных комплиментов»<sup>34</sup>.

Впрочем, это тема уже другой статьи.

### Примечания

1 Употребляя здесь и далее для характеристики современной литературной ситуации в России термины «репутация», «имидж», «ситуация», «квалифицированное читательское меньшинство», «неквалифицированное читательское большинство» и т.д., автор статьи пользуется тем их толкованием, которое предложено в книге: С.Чупринин. Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям. М.: Время, 2007.

2 См. «День литературы», 2005, № 3. Адрес этого письма Е.Сойни и ответного письма В.Хатюшина в Интернете: <http://www.moslit.ru/nn/0508/15.htm> Любопытно, что, сдержанно – скажем так – попросив прощения у обкраденного им автора («Я, конечно, приношу Елене Сойни свои извинения и надеюсь, что два поэта способны разрешить это недоразумение мирным путем»), В.Хатюшин заявил, что все напоминающие ему об этом раздувают из мухи слона, поскольку «и в мировой, и в русской поэзии подобных недоразумений – сотни» (В.Хатюшин. Бондаренковщина. – Газета «Дуэль», 11.10.2005; адрес в Интернете – <http://www.duel.ru/200541/?41>

3 См. «Литературная газета», 2006, № 11–12. Адрес этого текста в Интернете: [http://old.lgz.ru/archives/html\\_arch/lg112006/Polosy/8\\_2.htm](http://old.lgz.ru/archives/html_arch/lg112006/Polosy/8_2.htm)

4 См. «Лит. Россия» (14.10.2005); «ЛГ», 12–18 апреля 2006; («Лит. Россия», 28.09.2007); «ЛГ», 23–29.01.2008.

5 Ю.Бондарев опубликовал свое «Письмо старому товарищу» в газете «Слово»; С.Михалков поместил свой «Ответ старому товарищу» в «Литературной газете», 6–12.04.2005.

6 Газета «Литература» – приложение к газете «1 сентября», 2003, № 36. Адрес в Интернете: <http://lit.1september.ru/2003/36/9.htm>

7 С.Чупринин. Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям. С. 533.

8 О неочевидном различии между памфлетом и пасквилем см.: Там же. С. 382–384.

9 Цит. по: <http://amalgam.ru/krprisyad>

10 Цит. по тому же источнику.

- 11 «Комсомольская правда», 24.02.2005. Эта тема была продолжена О.Кучкиной в статье «Ложь и правда про писателя Богомолова» (7.04.2005) и подборке откликов под общим названием «Богомолов остается Богомоловым» (18.05.2005).
- 12 [http://old.lgz.ru/archives/html\\_arch/lg162005/Polosy/7\\_1.htm](http://old.lgz.ru/archives/html_arch/lg162005/Polosy/7_1.htm). Это письмо в редакцию подписали писатель-фронтовик А.Анфиногенов, поэт В.Костров, кинематографисты О.Агишев, М.Богин, Б.Сааков, И.Кашинцев, Э.Ишмухамедов, доктор биологических наук А.Васильев, участники Великой Отечественной войны М.Лукашов, Г.Тер-Ованесов, театральный редактор Г.Савчук, адвокаты Е.Сафронов, О.Приблудова.
- 13 Леон Коваль. Скандал в Москве. Жизнь и литература Владимира Богомолова. См.: [http://world.lib.ru/p/professor\\_l\\_k/060917\\_koval\\_bogomolov.shtml](http://world.lib.ru/p/professor_l_k/060917_koval_bogomolov.shtml)
- 14 См.: С. Чупринин. Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям. С. 132.
- 15 См., например: <http://www.grotter.ru/main.phtml?menu=news&limit=134>
- 16 А.Кустарев. Репутация как живое существо. – Журнал «Дружба народов», 1995, № 4. Адрес этого текста в Интернете: [http://www.orwell.ru/a\\_life/kustarev/russian/donde\\_02](http://www.orwell.ru/a_life/kustarev/russian/donde_02)
- 17 Там же.
- 18 Более подробно об этом см. в кн.: С. Чупринин. Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям. С. 531–534.
- 19 «Книжное обозрение», 6.05.1997.
- 20 «Московские новости», 8.08.1993.
- 21 «Итоги», 1996, № 21.
- 22 «Для Г., – говорится в автобиографии писателя, изложенной от третьего лица, – интеллектуальная деятельность представляет личный интерес, но ему совершенно не нужны оппоненты, а тем более читатели...» Эта принципиальная установка, однако, не помешала ни изданию сборников его эссе «Пропаганда» (2002), «Магнит» (2004) и авторского сборника «Уткоречь: Антология советской поэзии» (2002), ни публикациям в «Независимой газете», «Дне литературы» и «Новом мире», ни включению его «Святочного рассказа № 7» в шорт-лист премии имени Белкина (2002), ни, наконец, недавнему выпуску полной версии «Бесконечного тупика» (2007).
- 23 Много лет прошло, но до сих пор памятно, какой скандал с далеко идущими последствиями вызвало неожиданное для большинства литераторов заявление тогдашнего руководителя МСПС (Международного сообщества писательских союзов) Тимура Пулатова о том, что православные и мусульмане должны объединиться против сионистской угрозы. 60-й конгресс Международного ПЕН-клуба (сентябрь 1993 г.) по инициативе английского и датского ПЕН-центров исключил Пулатова из своих рядов за «публичные высказывания, носящие откровенно расистский характер и оскорбительные по отношению к отдельным религиям, к Международному ПЕНу и другим национальным центрам и их членам», а демократически ориентированные Союз российских писателей, Союзы писателей Москвы и Санкт-Петербурга, в том числе и по этой причине, прекратили с МСПС какие бы то ни было отношения.
- 24 Эта работа Г.Бакланова в России пока не напечатана, появившись лишь на страницах исследующего проблемы еврейской цивилизации журнала «Nota Bene» (2004, № 5), который выходит в Иерусалиме под редакцией Эдуарда Кузнецова. Тем не менее она размещена сразу на нескольких сайтах Ренета и, следовательно, вполне доступна российскому читателю. См., в частности: <http://lib.ru/PROZA/BAKLANOW/kumir.txt>;

[http://thelib.ru/books/baklanov\\_grigoriy/kumir-read.html](http://thelib.ru/books/baklanov_grigoriy/kumir-read.html);

<http://www.volna.medialist.ru/volna/knigi/knigi/bib/bib/02/BAKLANOW/kumir.htm>

25 См. например, только книги, вышедшие отдельными изданиями: С. Резник. Вместе или врозь? Заметки на полях книги А.И.Солженицына. М.: Захаров, 2003; В. Опендик. Двести лет затяжного погрома. В 2 тт. Нью-Йорк, 2003; В. Оскоцкий. Еврейский вопрос по Александру Солженицыну. М.: Academia, 2004; С. Глейзер. Анти-Солженицын: Двести лет как жизни нет. М.: Яблоко, 2005; М. Дейч. Клио в багровых тонах: Солженицын и евреи. М.: Детектив-Пресс, 2006.

26 А.Немзер. Замечательное десятилетие русской литературы. М.: Захаров, 2003. С. 495–500.

27 Эти письма были впервые опубликованы в журнале «Даугава» (1990, № 6, с. 62–67). Адрес в Интернете: [http://lib.ru/PROZA/ASTAFIEW/p\\_letters.txt](http://lib.ru/PROZA/ASTAFIEW/p_letters.txt) Развернутым комментарием к письмам явилась напечатанная там же статья Юрия Карабчиевского «Борьба с евреем» и ответы В.Астафьева корреспонденту французской газеты «Liberation» писателю Дмитрию Савицкому. Наиболее обстоятельный разбор всего сюжета см. в статье К. Азадовского «Переписка из двух углов Империи» (журнал «Вопросы литературы», 2003, № 5; адрес в Интернете: <http://magazines.russ.ru/voplit/2003/5/azadov.html>)

28 «Наш современник», 1986, № 7. См. также: Буачидзе К. Такое длинное, длинное письмо Виктору Астафьеву и другие послания с картинками в черном-белом цвете. Тбилиси: Ганатлеба, 1989 (написано в июле–августе 1986 г.).

29 Про адресата письма у Эйдельмана было сказано, что он как «писатель честен, не циничен, печален, его боль за Россию – настоящая и сильная: картины гибели, распада, бездуховности – самые беспощадные!»

30 Эта точка зрения представлена в выступлениях не только официозных критиков (см., например, статью Ал. Михайлова «Позиция и амбиция» в газете «Правда», 1987, № 30 от 30 января) или патентованных антисемитов (см. статью Владимира Бушина «С высоты своего кургана» в журнале «Наш современник», 1987, № 8), но и, например, публицистов-эмигрантов Ю. Штейна (см. его письмо «Сила ненавидящего слова» на страницах мюнхенского журнала «Страна и мир», 1987, № 2) и М.Шнеерсона (см. его статью «Художественный мир писателя и писатель в миру» на страницах парижского журнала «Континент», 1990, № 62). Перечень откликов на «Переписку» до 1991 года (за исключением публикаций в эмигрантской печати) см. в кн.: Натан Яковлевич Эйдельман. Библиографические материалы к портрету историка / Сост. А. В. Ратнер. Вятка, 1991. С. 37–38.

31 «Некий Эйдельман, опытный интриган, глубоко ненавидящий русских писателей», «точно рассчитал, когда и кому нанести удар...» – это из комментариев В.Астафьева к переизданию рассказа «Ловля пескарей в Грузии» в составе его Собрания сочинений 1990-х годов.

32 «...Астафьев продолжал ненавидеть», так что «и «власть», и демократическая интеллигенция, чествуя в 1990-е годы писателя-антикоммуниста, присуждая ему премии и т. п., стыдливо закрывали глаза на его антисемитизм, очевидно, предполагая, что речь идет о странностях или слабостях выдающегося человека, которому «позволено», – суммирует Константин Азадовский в уже упоминавшейся статье «Переписка из двух углов Империи».

33 См. об этом сюжете помещенную в «Русском журнале» (2.02.2005) статью: *С. Чупринин. Экзекуция: К истории одной внесудебной расправы*. Адрес в Интернете: [http://old.russ.ru/culture/20050202\\_ch.html](http://old.russ.ru/culture/20050202_ch.html)

34 *Вл. Новиков. Поэтика скандала* // Газета «Литература» – приложение к газете «1 сентября», 2003, № 36.

Виктор Топоров

*Санкт-Петербург*

## Литературная «Аль-Каида»

Скандал – это всего лишь способ агрессивно заявить о себе. Поэтому литературные скандалы (ЛС) – удел слабых. Ситуативно слабых, естественно. Ищущих, но еще не нашедших, по Ницше, – тем более, что, как указывает немецкий философ, никаких нашедших не существует: есть только ищущие, часть из которых задним числом обыватель объявляет нашедшими.

А поскольку индивидуальная литературная жизнь неразрывно переплетена с коллективной и мнимокolleктивной (творческие союзы, идейные группировки и безыдейные кланы; журналы, издательства, институт премий; наконец, безымянные «негры»), и практически ни о ком нельзя со стопроцентной уверенностью утверждать, что перед нами писатель, а не издательский проект, – и всё подчинено чистогану, – возникает соблазн признать ЛС всего лишь инструментом вечной маркетинговой войны всех со всеми в ее наиболее традиционном изводе: Находящийся На Второй Позиции отчаянно хамит Первому, провоцируя чрезвычайно желательный для себя скандал, и, в свою очередь, держится эдаким британским лордом в перманентном конфликте с отчаянно хамящим ему Третьим: ты, мол, такая букашка, что ответной реакции от меня не дождешься. ЛС (за редчайшими исключениями нечаянного харакири по типу басаевского) бывают выгодны объективно слабейшей стороне. Как говорил великий ученый, спор с Вами был бы унизителен для нас обоих: Вас оскорбил бы его результат, а меня сам факт. То же самое – причем в гипертрофированной форме – относится и к ЛС.

Косвенное упоминание Шамиля Басаева в преамбуле отнюдь не случайно. Потому что на самом деле практика ЛС – и, если угодно, философия ЛС – сильнее всего смахивает на террористическую. Террор (и скандал) не только удел, но и оружие слабых. Способ привлечь к себе общественное внимание – единственный способ, не считая заведомо неприемлемой лично для тебя позы прачки. То есть: или полная капитуляция или террор; или поза прачки или скандал.

(ЛС не следует путать с литературской истерикой и время от времени охватывающей пишущую братию литературной истерией. У сознательно как по нотам разыгрываемых и даже у спонтанно-аутентичных ЛС всегда имеются различающиеся между собой фабула и сюжет, то есть внешняя событийная канва и целеполагающий смысл.)

Разумеется, к террору прибегают лишь в ответ на нестерпимое поведение адресатов, причем объектом (жертвой) могут стать как сами адресаты, так и третьи лица, – ведь в царской России убивали в основном генерал-губернаторов и министров, а где-нибудь в Ираке ежедневно взрывают кого ни попадя. И, разумеется, сама эта нестерпимость бывает как объективного, так и субъективного свойства: одним приспичит ликвидировать Гейдриха, а другим – Альдо Моро. Важно лишь ощущение, оно же – оценка ситуации: перед тобой глухая стена, которую лбом не прошибешь. А вот бомбой – прошибешь; во всяком случае, можно попробовать (бомбой – или криком, как стены Иерихона)... И наконец, террористы во многих случаях добиваются не только ситуативных, но и стратегических целей – и уже в новом качестве официально признанной власти сами оказываются вынуждены противостоять террору, ярчайший пример чего – история государства Израиль. Применительно к нашей теме интереснее, однако, другое: в литературе нестерпимое поведение сильных мира сего – фактор постоянный и неизменный, и никакого другого оружия, кроме ЛС, у Нового (или у Новых) просто-напросто нет.

Двести лет назад это называлось романтизмом, сто лет назад – эпатажем, сегодня называется скандалом; впрочем, и террор двести лет назад назывался цареубийством. Перманентный скандал представляла собой жизнь Байрона (так и не сумевшего ничего доказать до сих пор презиравшим его англичанам), жизнь Гейне, жизнь Гюго, жизнь Пушкина. А французские «проклятые поэты»? А Уайльд? А русские символисты? А «желтая кофта» Маяковского? А, отступая еще дальше в прошлое, дикие выходки

Кристофера Марло, Уилмота, Сирано де Бержерака? И – пример из другой области – чем, как не скандалами, пропиарил на всю Европу свою Реформу Мартин Лютер? Тоже, знаете ли, писатель не из последних.

★ ★ ★

ЛС – это прежде всего личная или групповая самореклама. Именно так – «Самореклама» – назвал сборник эссе так и не удостоенный Нобелевской премии Норман Мейлер, но поразительнее, конечно, другое: после скандального самоубийства «медийной» жены Мейлер написал и выпустил «Американскую мечту» – роман, герой-рассказчик которого жену в сходных обстоятельствах убивает, успешно инсценируя ее самоубийство. А вот удостоенный Нобелевской премии Гюнтер Грасс только что скандально раскрыл шестидесятилетней давности тайну службы в войсках СС – единственно затем, чтобы повысить продажи выходящей в свет книги мемуаров!

Скандальные разоблачения едва ли не единственная изюминка литературных мемуаров и сплошь и рядом единственная их цель. И в этом плане разница между безукоризненным «Петрополем», гнусоватыми «Петербургскими зимами» и амбивалентными «Елисейскими полями» не столь уж принципиальна: и то, и другое, и третье написано в отместку, – а ведь и террор дышит мстью и прежде всего ею. Скандальная деталь вроде бисексуализма Осипа Мандельштама (Эмма Герштейн), или стукачества Бенедикта Лившица (Надежда Мандельштам), или безобразного бытового поведения футуристов (Бенедикт Лившиц) всегда «весит» настолько больше сотен соседних страниц, что невольно складывается впечатление, будто только ради нее они и написаны. Иногда, правда, – как у «ахматовских сирот» – задуманное разоблачение оборачивается саморазоблачением: неумелый бомбист повторяет судьбу Гриневицкого и того же Басаева; впрочем, мемуарист остается физически (но не фактически) жив и, подорвавшись на собственной мине, продолжает «воспомянуть» как ни в чем не бывало.

Особенно показательны политические мемуары новейшей России: изгнанные из власти мстят остающимся во власти, делясь с читателем инсайдерской информацией самого скверного свойства, – но делясь ею не до конца; по меньшей мере, мемуаристы пытаются создать впечатление, будто главные тайны по-прежнему остаются у них в записной книжке; из «двенадцати чемоданов компромата» обнародуется содержимое лишь одного-двух; но имеются ли остальные, так и остается загадкой. Власть пре-



державшие в большинстве случаев реагируют на такие разоблачения адекватно, то есть не реагируют никак, – собака лает, а караван идет, – и тюки ломятся ворованным у народа добром.

Будучи профессиональным скандалистом (в чужой оценке; подзаголовком «Записки скандалиста» снабдил мою книгу издатель, определение, однако, прилипло), а вернее, не раз и не два сознательно прибегая к ЛС как к оружию в больших и малых литературных войнах, – с многолетней уверенностью констатирую: самая разумная тактика (да и стратегия) терроризируемых заключается в полном игнорировании нападок, в страусовой политике, в напускной слепонемоте: мне, мол, всё как божья роса... Один-единственный раз сорвавшись – пробормотав что-нибудь раздраженно-невнятное про Слона и Моску, сочинив полемический ответ или, не дай Бог, эпиграмму, пригрозив судебным преследованием или безмолвно опустив в почтовый ящик обидчику свернутую петлей веревку (как поступили со мной после публикации статьи о «государственном писателе» Данииле Гранине), обижаемые разоблачают себя в качестве обиженных, литературный террор срывается и, начиная с этого момента, удваивается и утраивается. Пока какой-нибудь Залупович кроет на чем свет стоит Солженицына, это частное дело Залуповича, – но стоит Солженицыну огрызнуться, как проснувшийся наутро знаменитым Залупович, потирая руки, пишет «Необходимый ответ Солженицыну», – и эту лабуду всему литературному сообществу уже приходится учитывать.

\* \* \*

Литературная критика, если она честна, – поле перманентного скандала. И перманентного террора. Или, как лет двенадцать назад написала авторитетная Алла Латынина, – перманентного рэкета. По ее тогдашней мысли, никому не известные «голодные, молодые и злые», нападая на знаменитостей, норовят урвать у них свой кусок славы, свой «процент». И тогда же, возражая Алле Николаевне, я написал, что если молодые критики – уголовные отморозки, то ее саму и ей подобных следует уподобить чрезвычайно популярным в те годы бандитским «крышам». Что (литературная служба «крышей») само по себе – факт скандальный.

Как известно, на смену бандитским «крышам» пришли милицейские и прочие «силовые», а затем силовики принялись выживать из бизнеса всех, кто не из их числа и не с ними. В литературе этого не произошло (хотя попытки предпринимаются, и литературная премия «Большая книга» – самая впечатляющая из них), а бандитская, она же толстожурналь-

ная «крыша» прохудилась настолько, что ее можно не принимать в расчет. Да никто и не принимает. Молодые «отморозки» перестали быть молодыми, полностью сохранив былую безбашенность, – но и в мафию пока сбиваться не спешат (и не собьются, пока их не начнут, как в «Антикиллере», мочить из автоматов еще более молодые).

Диалектика тут вообще причудливая. Лет пятнадцать назад, прибыв в журнал «Юность» и поглядев на сотрудников (да и зная круг «любимых авторов» этого якобы молодежного издания), я в шутку предложил переименовать журнал в «Нашу Юность». Шутка не покатила, однако всего через пару лет возникла «Новая Юность» с сохраняемым до сих пор подзаголовком «Журнал тридцатилетних», хотя сейчас там, понятно, печатаются в основном сорокалетние. В начале перестройки заговорило о себе так называемое «задержанное поколение», которому в годы застоя не дала раскрыться в литературе советская власть (Софья Власьева), – заговорило визгливо, истошно и, разумеется, скандально – и оказалось, прежде всего на Западе, услышано. Меж тем задержанных поколений было на самом деле несколько – и если первое из них (поздних шестидесятников и семидесятников) действительно «держали» предварительная цензура с издательской редактурой, то восьмидесятников не пускали в литературу (или пускали в позу прачки) сами семидесятники, одно поколение упиралось в глухую стену другого, образовался тромб, – и дело продолжалось так и только так еще лет десять-пятнадцать. Однако межпоколенческие литературные тромбы – это общемировая практика, разруливаемая в основном оружием слабых, оно же ЛС, оно же рэкет, оно же террор. Старшим (по литературному званию и по возрасту) необходимо постоянно напоминать о том, что они говно, – во-первых, потому что другого пути в литературу не существует, а во-вторых, потому что они и на самом деле говно (или вот-вот станут таковым; но, работая с известным опережением, ошибиться ты не рискуешь).

★ ★ ★

В новейшей России ЛС инспирируются не только «молодыми отморозками», но и серьезными «бандитскими крышами», принимая в таких случаях форму апелляции к городовому. Так было, например, в 2002 году, когда либеральное вроде бы жюри во главе с «государственным» без пяти минут банкиром Коганом присудило литературную премию «Национальный бестселлер» автору романа «Господин Гексоген» Александру Проханову, по праву слывшему и с гордостью аттестующему себя «красно-ко-

ричевым». Корреспондентка радио «Свобода», оглушительно хлопнув дверью, покинула церемонию, «золотые перья» столичных газет застроили доносы, «бригадир» толстожурнальной мафии назвал «Гексоген» романом «антигосударственным», то есть, на старые деньги, «антисоветским». И, кстати, на волне этого ЛС феерически высоко взлетела популярность никому дотоле не известной двадцатилетней Ирины Денежкиной, едва не переигравшей в финале премии главного редактора газеты «Завтра», – ситуацию принялись рассматривать в контексте «Красавица и Чудовище» – екатеринбургская красавица и фашистское чудовище, – в противном случае «чудовищем» непременно оказалась бы (и оказалась позднее) сама Денежкина. А вот Проханов всего пару лет спустя обрел в рамках лево-правой оппозиции ту самую респектабельность (включая признание его творчества литературно состоятельным), в которой ему было отказано априори.

Отдельный случай (череда случаев) – ЛС в благородном семействе, в лучших домах Чикаго, или как они там еще называются. Вообще-то в «либеральном сообществе» торжествует профилактика скандалов: скажем, десяток или около того «валютных поэтов» (то есть регулярно выезжающих за рубеж и воспринимаемых там как «лицо современной русской поэзии» виршеплетов) избегают малейших публичных трений, говорят друг о друге с хорошо темперированным обожанием, а естественную для пишущего – пусть и убого пишущего – человека ярость выплескивают на голову ни в чем не повинного и на все двести процентов давным-давно мертвого Евгения Евтушенко. Но иногда скандал все же вспыхивает: то какой-нибудь Рейн возьмется переводить Туркменбаши, и его осудят; то дадут не тому (или не той) денег – и обвинят друг дружку в смертных грехах (Букеровская премия – Аксенов – Найман; присуждение «чубайсовской» премии «Поэт» православной Олесе Николаевой), то напишет особенно паскудный даже для себя пасквиль «ахматовская вдова», то неумный патриарх отечественной словесности завистливо разберет стихи Бродского или дурно напишет о евреях в целом – и ему возразят с неизбытым скудоумием, но без всегдашнего обожания.

Власть инспирирует ЛС куда реже – и как правило руками (и ногами) какого-нибудь путин-югенда (сначала это были «Идущие вместе», потом «Наши»), – но в таких случаях, порой заканчивающихся судебным разбирательством, потерпевшие претензий не имеют. Да и с чего бы им их иметь, если ЛС обеспечивает литературному имени (или проекту) неслыханную раскрутку? Именно благодаря потешным гонениям Владимир Сорокин превратился из элитарного писателя в массового, сделал первые

носорожьи шажки к большой славе молодой тогда Дмитрий Быков; из той же чаши с неизменной лихостью успел хорошо отхлебнуть Виктор Ерофеев, в отсутствие каких бы то ни было гонений по своему адресу ухитрившись выставить себя их жертвой. Политическая деятельность Эдуарда Лимонова (то ли скандальная, то ли воспринимаемая как скандальная – на ваш выбор) – и, конечно, арест, приговор, срок, освобождение, – а затем и суды над другими нацболами, – немало поспособствовали успеху бесчисленных в последние годы, но, скорее, посредственных книг этого – смолodu – без пяти минут великого писателя. Лукративность ЛС осознана и издательским бизнесом: дело дошло до того, что тот или иной скандал поэтапно планируется «отделом продвижения» в связи с выходом той или иной книги. Особенность инспирированных издательствами ЛС – обязательная мультимедийность: необходимо зацепить телевидение и Интернет, иначе вложенные в скандал деньги не отобьются.

\* \* \*

Всемирная террористическая сеть то ли существует, то ли нет. Всемирной литературной сети (не путать с тем же Интернетом) не существует определенно. И всероссийской тоже. Даже всемосковской или всепетербургской (за третью литературную столицу России – Екатеринбург – не поручусь), хотя внешне всё это выглядит этаким литературной «Аль Каидой». Скандалы затевают одиночки и (чаще) группы, кучки, «маленькие (по слову Юрия Трифонова) литературные бандочки». В Петербурге имеются, допустим, «фундаменталисты» – случай хоть и вялотекущий, но весьма показательный. Шумно заявив о себе рядом ЛС (письмо писателей президенту с требованием вернуть России Константинополь; похороны «свиного языка московской прозы»; акция «прощание с сайрой»; многое другое), эти симпатичные дядьки от сорока пяти до семидесяти и одна тетка сумели таки вбить в голову и литературной общественности, и широкой читающей публике обеих столиц тот далеко не бесспорный факт, что подлинные петербургские писатели это именно они (и только они), тогда как все остальные починяют безнадежно испорченный примус. В Москве одно время гремели «сорокалетние» (они же «московская школа»), занимавшиеся – с поправкой на вегетарианское советское время – примерно тем же самым. А потом – «метаметафористы», «концептуалисты», «куртуазные маньеристы», какие-то «запаршивевшие мерзавцы» и так далее. Скандалить они, положим, не скандалили – или, в крайнем случае, скандалили в рамках того или иного жанра, – но уста-

новки на скандал как на (единственное) средство «выбиться в люди» придерживались определенно. Просто в поэтическом кафе на каком-нибудь слэме ЛС куда нагляднее (да и невиннее), чем в рабочем кабинете писателя или в офисе издательского пиарщика.

\* \* \*

Следует различать кулуарный и массовый литературный успех, хотя ЛС равно эффективен в обеих средах. Массовый литературный успех куется сегодня телевидением и, во вторую очередь, Интернетом – не зря же в «писатели» подались чуть ли не все «лица из ящика» и деятели Сети (первым – нет числа; применительно к «сетевым» назову два имени – Арсен Ревазов и Сергей Минаев; особенно показательны лавры последнего и, главным образом, цифры продаж романа «Dyxless»). На телевидение, если ты там и без того не мелькаешь, можно прорваться только двумя способами – за деньги или путем скандала. Денег у большинства нет, да и остальным – запахло. Практики телераскрутки за деньги придерживаются только самые крупные (пухнувшие от «бабок») издательства – это такая маркетинговая стратегия. Значит, приходится скандалить – и тогда тебя покажут бесплатно. (Однажды, служа главным редактором книжного издательства, я в Международный день книги в течение часа был «гостем дня» в популярной телепередаче; по окончании которой меня, естественно, поблагодарили за участие. «За что вы меня благодарите? – рассмеялся я. – Целый час я пиарил у вас свое издательство, причем совершенно бесплатно». У телевизионщиков вытянулись лица – и больше меня в эту передачу не звали, показывая только по другим, главным образом, скандальным поводам.) Но и ежу ясно, что скандалить нужно умеючи.

Кулуарный успех куется молвой; молва питается слухами; слух о скандале распространяется со скоростью звука. Скажем, довлатовская байка о том, как Андрей Битов набил морду Андрею Вознесенскому, потому что «как же было не дать ему в морду?», циркулировала в околослитературных кругах без всякого Довлатова наряду и наравне с тамиздатским «Пушкинским домом», немало способствуя восторгам по адресу последнего. При том, что драка (если она и впрямь имела место) была сугубо бытовой, молва вкладывала в нее некий символический смысл – подпольный прозаик бьет официозного поэта, – а это уже без пяти минут теракт, а значит, и ЛС. В кулуарах запускаются слухи о плагиате, о «негри-янском» творчестве, о людоедских высказываниях и пьяных выходках, –

---

и циркулируют, обрастая немислимыми подробностями, – и, вопреки формальной логике, работают на успех очередного расчетливого (бывает, и спонтанного) скандалиста. Метафорой же кумулятивного успеха (кулуарного и массового) может послужить пример из области сопредельного искусства (театрального):

Несколько лет назад выдающийся театральный деятель, ныне покойный, справлял юбилей в театре, который возглавлял. Юбилей был организован так: хозяева и дорогие гости пировали на сцене, а в зале, наблюдая за пирующими, сидела публика, и всё это неземное блаженство показывали в прямом эфире по телевизору. Считается, что слабый мужик падает мордой в салат, а сильный – мордой в десерт. Прославленный юбиляр упал на экране мордой в салат. Кулуарная молва тем не менее возникла и тут: показали «морду в салат» по ящику или не показали? В первые недели после телеюбилея сборы в театре утроились!

\* \* \*

Профессиональными скандалистами, как и писателями (не говоря уж о террористах), не становятся, а рождаются. Вернее, становятся под давлением обстоятельств те и только те, кто для этого был рожден. Потому что профессия эта, что ни говори, нервная. Даже пассионарная. Да и не профессия, а бери выше, – призвание. Малохольных категорически просят не беспокоиться, хотя и чересчур психованных литературная «Аль Каида» рекрутирует разве что в одноразовые шахиды.

# СЕМИОТИКА СКАНДАЛА

*Под редакцией Норы Букс*

---

*Производство: «Три квадрата» по заказу изд-ва «Европа» и «Русского журнала»  
Москва 125319, ул. Усиевича 9, тел.-факс (495) 151-1833  
e-mail: info@triquadrata.ru*

Подписано в печать 8 сентября 2008. Формат 60х90/16. Печать офсетная.  
Бумага офсетная №1. Печ. л. 36,5. Тираж 1200 экз.  
Отпечатано с готовых диапозитивов в типографии «АКО-принт»