



Р.С. Спивак

НЕБЕСНЫЙ
И ЗЕМНОЙ
КОСМОС
РУССКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ

КОНЦА XIX —
НАЧАЛА XX ВЕКА

Р.С. Спивак

**НЕБЕСНЫЙ
И ЗЕМНОЙ КОСМОС
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА**



ЗНАКИ И СМЫСЛЫ

Монография



Нестор-История
Санкт-Петербург
2020

УДК 82.01/.09
ББК 83.3(2Рос=Рус)1
С72

Спивак Р. С.

С72 Небесный и земной Космос русской литературы конца XIX — начала XX века. Знаки и смыслы : монография / Р. С. Спивак. — СПб. : Нестор-История. — 2020. — 380 с.

ISBN 978-5-4469-1758-7

В монографии рассматривается феномен русской художественной философии как целостной содержательной структурной общности, продуцируемой общим предметом художественного изображения: сущностного, родового, всеобщего в человеке и мире вокруг него.

Представленный материал ранее частично публиковался в форме статей в сборниках и журналах; ряд разделов публикуется впервые. Анализируемые произведения все вместе являют варианты типологически единой содержательной структуры художественной философии, требующей для ее анализа нового понятийного аппарата.

В этой связи книга вводит в научный оборот новый инструментарий анализа литературного процесса: метажанр, три модели метажанровой структуры, понятие философского метажанра, позволяющий пересмотреть, конкретизировать, дополнить существующие интерпретации ряда известных произведений русской классики конца XIX — начала XX в.

ISBN 978-5-4469-1758-7



© Р. С. Спивак, 2020

© Издательство «Нестор-История», 2020

*Моим бесконечно любимым родителям
Анне Рувимовне и Соломону Матвеевичу Литвиным,
мужу Анатолию Николаевичу Балашову
и учителю и другу Борису Осиповичу Корману*

ОГЛАВЛЕНИЕ

Теория как введение. Философский метажанр и художественная философия литературы	6
---	---

Раздел I

Евангелие от Л. Андреева («Иуда Искариот»)	23
Разноликий универсум лирики И. Бунина	47
Философские аспекты мироощущения	47
Природа-Храм в лирике Бунина	49
Грозный Космос в лирике Бунина	73
Идея и образ Бога в лирике Бунина	83
Дионисийский код А. Ахматовой («Вечер», «Четки», «Белая стая») ...	97
Деструктурированный мир раннего Маяковского	150
Космологический сюжет лирической трилогии А. Блока	187
Человек. Бог. Творчество. Стул И. Бродского и стол М. Цветаевой ...	227

Раздел II

Вертикаль универсума в лирических сборниках Б. Пастернака 1910–1920-х годов	243
Во времени и вне его: миг и вечность в поздней новелле И. Бунина	258
Бытовое в бытийном: образ мусора в русском символизме и акмеизме	272
Новозаветные образы В. Нарбуга	289
Высокая дидактика И. А. Новикова (роман «Золотые кресты»)	300

Раздел III

Русская формула экзистенциализма в литературе первой половины XX века	313
Экзистенциальные «сумерки» художественного мира А. Чехова	319

Болезнь, боль и слезы в творчестве Л. Андреева	335
Болезнь	335
Боль	338
Слезы	346
Фигура тупика в лирике Ф. Сологуба	347
И. Анненский как поэт-экзистенциалист	358
Город в лирике Б. Поплавского	367
«Роман горбуна» И. Бунина	373

*Всё сущее — увековечить,
Безличное — вочеловечить...*

А. Блок

ТЕОРИЯ КАК ВВЕДЕНИЕ

Философский метажанр и художественная философия литературы

Теория литературы служит цели вооружить исследователя инструментарием для анализа художественных текстов и литературного процесса.

В русской литературе XX в. активизируется художественно-философская тенденция. Но в распоряжении исследователя нет специального понятийного аппарата для осмысления в литературе художественно-философской интенции, устойчивых критериев ее наличия. С целью его создания мы вводим понятие метажанра и трех метажанровых структур.

Под метажанром понимается нейтральная по отношению к литературному роду устойчивая межисторическая структура, являющаяся инвариантом ряда исторически сложившихся жанровых образований, объединенных в качестве предмета художественного изображения мира и человека в аспекте соотношения индивидуального и внеличного.

Друг от друга разновидности метажанра отличают тип сюжетообразующих оппозиций, логика движения сюжета, пространственно-временная и субъектная организация, построение художественного образа. Свообразие и целостность каждой разновидности метажанра обусловлены установкой автора на изображение человека преимущественно в свете всеобщего, единичного или особенного, т.е. некой онтологической закономерности бытия, какого-либо феномена нравственной и социальной жизни или специфики (нравственно-бытовой, психологической, идеологической, национальной и т.д.) родственных явлений. Соответственно три разновидности

метажанра можно обозначить как метажанры философский, феноменальный и типологический¹.

Философский метажанр пользуется всеми исторически сложившимися приемами и принципами художественного обобщения и отражения с целью моделирования действительности в разрезе сущностного, всеобщего, родового. Движение авторской концепции в произведениях рассматриваемой структуры не преследует цели всесторонней характеристики объекта изображения, а подчинено выявлению его сущности через подведение под более широкое понятие субстанциального плана. Сюжет произведения, таким образом, строится на оппозициях, отличающихся общезначимостью содержания, обозначающих субстанциальные начала жизни. Формой нравственной оценки является рассмотрение объекта в системе субстанциальных понятий самого высокого уровня — жизни и смерти.

Ориентация авторского сознания на изображение и осмысление действительности под углом всеобщего, субстанциального обуславливает своеобразие физической точки зрения автора: художественное время и пространство произведения обнаруживают тенденцию к безграничному расширению до охвата всего мироздания, всей истории человечества (через снятие маркировки времени и пространства, прямые и опосредованные исторические и мифологические аналогии). В результате сюжетная ситуация в философской лирике, философском романе, повести, драме характеризуется повышенной обобщенностью, художественный образ укрупняется до образа идеи, а система образов стремится обнажить логику авторской мысли.

Благодаря субстанциальному характеру сюжетообразующих оппозиций сознание автора в произведениях философского метажанра вмещает образ всего мироздания и с ним сливается. Поэтому автор либо предельно умален как первичный субъект сознания в своем прямом, видимом присутствии, либо, наоборот, покрывает собой все объекты, сливается с ними, открыто их субъективизирует.

Перечисленные особенности определяют структуру многих известных произведений разных эпох, национальных традиций,

¹ См.: Спивак Р. Русская философская лирика. Проблемы типологии жанров. Красноярск: Изд-во Красноярского университета, 1985. С. 56–98.

идейно-художественных направлений, творческих методов и стилей. Среди них: «Орестея» и «Прометей» Эсхила; «Божественная комедия» Данте; «Рубай» Омара Хайяма; «Фауст» Гете; лирика Тютчева 30-х гг.; «Вечерние огни» Фета; лирические системы Бунина и Блока; повесть Л. Андреева «Красный смех» и его драмы «Жизнь человека», «Царь-Голод», «Анатэма»; «Мелкий бес» Ф. Сологуба; проза Кафки; романы Достоевского «Преступление и наказание», «Идиот», «Братья Карамазовы» и Т. Манна — «Волшебная гора» и «Иосиф и его братья». Правда, жанр романа, тем более реалистического, требует особого разговора. В реалистическом романе обычно накладываются друг на друга, взаимодействуют несколько метажанровых структур, но в названных произведениях есть основания считать доминирующим метажанр философский.

Прокомментируем подробнее структуру философского метажанра на материале стихотворения Тютчева «Не то, что мните вы, природа...» Содержание стихотворения определяется сопоставлением двух типов мироотношения. Сущность первого, пантеистического, утверждаемого в стихотворении как нравственная и эстетическая норма, составляют открытость, отзывчивость, творческое воображение, причастность к внеличному целому. Второе раскрывает ущербное мировосприятие рационалиста, одинокого, бедного мыслью и чувством. Лирический сюжет строится по типу дефиниции — от противного. Рационалистическое мироощущение сначала дискредитируется нравственно и эстетически как антигуманистическое и убогое — «бездушный лик» («Они не видят и не слышат, / Живут в сем мире, как впотьмах»²), а затем подводится под широкое родовое понятие смерти и определяется, таким образом, как чуждое всему живому («Увы, души в нем не встревожит / И голос матери родной»). Логика противопоставления приводит читателя к убеждению, что пантеистическое мироотношение не просто богаче, но единственное, которое отвечает природе живого.

Одновременно подведение пантеистического сознания под понятие жизни в ее субстанциальном содержании совершается и по-другому. Его ассоциация с жизнью намечается уже во второй

² Тютчев Ф.И. Полное собрание стихотворений. Л.: Сов. писатель, 1957. С. 149.

строфе («зреет плод в родимом чреве»), а в последующих закрепляется, конкретизируется через развертывание широкого, эстетически впечатляющего спектра возможных ликов жизни, которые доступны, по логике противопоставления, лишь пантеистическому восприятию: дыхание солнц, жизнь морских волн, разговор лесов и звезд, тепло лучей, голос грозы и др. Богатство жизненных проявлений и впечатлений, открытых пантеистическому мироотношению, акцентируется сравнением природы с органом и резким противопоставлением тех, кто способен наслаждаться органом, тем, кто лишен дара восприятия и самовыражения («глухонемой»).

Утверждению пантеистического мироотношения служит также вертикальный контекст стихотворения — средства собственно стиховые. В вертикальном контексте выделяется большая группа слов, объединяемых в восприятии читателя тем, что они разными способами поставлены в положение сильноударных, ритмически акцентированы. В эту группу попадают зарифмованные слова: *природа, древо, волны, леса, гроза, чрево, силы, лик, язык, свобода, слышит, дышат, сходили, цвели, говорили*. Ее пополняют также слова, которые выделяются интонационно и ритмически с помощью синтаксических средств. Так, лексический повтор способствует акцентировке слов *душа* и *любовь*.

В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть любовь, в ней есть язык.

В эту же группу попадают далее *солнцы, жизнь, лучи, весна, леса* (второй раз), *ночь в звездах*, выделенные посредством повтора синтаксической конструкции.

Для них и солнцы, зная, не дышат,
И жизни нет в морских волнах.

Лучи к ним в душу не сходили,
Весна в груди их не цвела,
При них леса не говорили
И ночь в звездах нема была.

При этом *солнцы* ритмически дополнительно выделяется еще вводным словом, создающим после *солнцы* паузу.

Ритмически акцентируются, а следовательно, присоединяются к этой же группе слов далее *плод, жизнь* (второй раз). Их выделение обеспечивается фоническими средствами — скоплением согласных, вызывающих дополнительную паузу и дополнительное ударение.

Иль зреет *плод* в родимом чреве...
 ...Органа *жизнь* глухонемой!
 (Здесь и далее выделено мною. — Р. С.)

Аналогично за счет стыка согласных ритмически выделяется также образ *ночь в звездах*, который одновременно акцентирован, как указывалось выше, и повтором синтаксической конструкции. Наконец, в ударной позиции оказываются *дружеский, звезды* (акцентируется третий раз), *жизнь* (по степени выделенности разными средствами этот образ равен *ночи в звездах* и семантически также особенно значим), *мать*, выделенные благодаря инверсии.

И ночь в звездах нема была!
 В беседе дружеской гроза!
 Органа жизнь глухонемой!
 И голос матери самой!

Вся эта большая группа слов составляет один семантический комплекс живой жизни, складывается в единый образ творящей природы, органично включающий в себя и человека. В вертикальном контексте он подтягивается к слову *жизнь*, им завершается и определяется. Выше указывалось, что оно акцентировано в стихотворении неоднократно, в том числе стыковкой большого количества согласных, что вызывает самую большую в стихотворении паузу, перерезающую строку надвое (*органа жизнь глухонемой*). Пауза усиливается смысловым и фоническим противопоставлением названного семантического комплекса (*органа жизнь*) другому, семантически полярному, негативно оцениваемому автором (*глухонемой*).

Сила и глубина органного многоголосия находит выражение в звукообразе: трижды повторяется широкий звук *a* в сочетании

со звонкими согласными *р, г, н, ж, з*; нагнетание этих согласных в соединении с узким и напряженным и как бы свертывает звук в аккорд, но при этом продлевает его звучание, сохраняя его силу.

Полярный семантический комплекс в этой строке представлен словом *глухонемой* и имеет прямо противоположное фоническое оформление, представляющее звуковой аналог понятия косноязычия, невнятности, неполноценности: закрытые *у, о* еще и гасятся глухим, стоящим в центре слова *х*. При этом фонически *глухонемой* подготовлен ранее прозвучавшим и составляющим с ним единый (второй) семантический комплекс словом *впотьмах* и с ним ассоциируется в своем звучании. Набор глухих согласных *ф, н, т, х* в слове *впотьмах* при этом усиливает глухоту *х*, задавленность звука в слове *глухонемой*.

Таким образом, слово *жизнь* стоит в исключительно сильной позиции, что подчеркивает его особое место в семантическом комплексе одухотворенной природы. При этом понятие *жизнь* по акцентированности корреспондирует с образом *матери (матери самой)*, вбирает его в себя (они близки по смыслу) и в результате переключает на себя то смысловое и ритмическое ударение, которое падает на относящееся к *матери* слово *самой*, завершающее все стихотворение в целом. Можно сказать, что в стихотворении вертикальный контекст формирует свой лирический сюжет, свое движение авторской мысли также по типу дефиниции: пантеистически воспринятый мир и гармонически слитый с ним человек открытой, творчески сильной души и составляют сущность жизни, они суть сама жизнь.

Пантеистическое мироотношение в произведении Тютчева связано с образом безгранично раскрытого пространства, в котором жизнь свободно, не стесненная никакими рамками, творит свое таинство. Напротив, полярный семантический комплекс, в нравственном плане обозначающий эгоистическую бесчувственность ко всему, что выходит за пределы личного, характеризуется пространством свернутым, замкнутым в себе, отгороженным от мира (*впотьмах, глухонемой*). И эта пространственная оппозиция традиционно ценностна. Широта и открытость пространства выступают эквивалентом душевной щедрости, гуманности, тонкости. Но еще важнее, что универсальность художественного пространства стихотворения подчеркивает универсальность гармонии личного

и мирового, субъективного и объективного как закона всего истинно живого.

Две другие метажанровые структуры — метажанры феноменальный и типологический — моделируют действительность в аспекте ее видовых, а не родовых, не сущностных особенностей. Феноменальный метажанр отличает установка автора на изображение явления действительности в его самодостаточности, единстве разных его сторон, явления как такового. В типологическом метажанре предметом изображения выступает особенное, характерное для некой общности (нравственной, идеологической, национальной, классовой и др.). Объект изображения рассматривается автором в сопоставлении либо с другими представителями этой же общности, либо с другой общностью, но выделенной на том же основании, что и первая.

Сюжетообразующие оппозиции в феноменальном и типологическом метажанрах носят акцидентный характер. Но в феноменальном метажанре оппозиция может быть заключена внутри объекта изображения, она передает его сложность, неординарность. Своеобразие феномена может быть подчеркнуто его сопоставлением (противопоставлением) с иными объектами, которым отводится в произведении служебная роль: они лишь оттеняют границы и неповторимость феномена, находящегося в фокусе изображения. В типологическом метажанре объект описывается преимущественно с одной стороны, под одним углом зрения.

Пространственно-временной континуум в феноменальном и типологическом метажанрах обнаруживает тенденцию к локализации. В феноменальном метажанре время и место достаточно условны, тогда как в типологическом метажанре они имеют существенное значение для понимания характеров, нравов, событий и находятся в поле зрения автора.

Авторское сознание в феноменальном метажанре обнаруживает стремление к объективации. Сознание субъекта и объекта совпадают хотя бы частично, иерархия сознаний незначительна. В лирике феноменального метажанра формой выражения авторского сознания часто является лирический герой. В типологическом метажанре субъект и объект сознания отчетливо разграничены, иерархичны, субъект повествования — познает, сопоставляет, оценивает.

В художественном образе феноменального и типологического метажанров более отчетливо, чем в философском, выражено: в первом — индивидуальное, во втором — типовое, тогда как философский метажанр стремится к акцентированию в художественном образе сущностного, всеобщего, родового, к укрупнению его до символа, идеи.

В качестве примера феноменального метажанра прокомментируем поэму Пушкина «Кавказский пленник».

Как убедительно показывает Б. Томашевский, это — декабристская поэма, готовившая общественное сознание России к появлению нового человека. Внимание автора сосредоточено на еще малоизвестном, но чаемом герое времени, на чертах новой личности, среди которых важнейшая — вольнолюбие. Героя отличает неприятие самих основ современного ему общественного устройства, сильный и гордый характер, чувство достоинства, презрение к опасностям, готовность к борьбе. Пушкин рисует человека отнюдь не простой психологической организации: неслучайно герой поэмы вызвал неоднозначную реакцию современников и упорные советы иначе завершить произведение. Герой нетрадиционен. Томашевский не один раз подчеркивает свойственные его натуре противоречия. С одной стороны, он «жертва страстей», с другой — *друг природы*, в отношениях с Черкешенкой проявляется «очерствение и окаменение его разочарованной души», которая в то же время не может «примириться с успокоением ... и усыплением чувства».

Все в поэме служит раскрытию внутреннего мира главного героя. Даже описание нравов свободных черкесов, составляющих контраст «европейцу» Пленнику представляет не только этнографический интерес, но и гармонирует «с тайными мечтами героя и с теми чертами его характера, которые возвышали его над состоянием душевного увядания, следствием испытания страстей». Структура поэмы осуществляет задачу раскрытия особого нравственно-психологического феномена, нового душевного строя, столь отличного от всех ранее знакомых русскому общественному сознанию. Такая установка автора подтверждается черновиком письма Н. И. Гнедичу, в котором Пушкин писал: «Черкес, пленивший моего русского, мог быть любовником молодой избавительницы моего героя. Мать, отец и брат ее могли иметь каждый свою роль, свой характер — всем

этим я пренебрег»³. Важно, с точки зрения структуры феноменального метажанра, и указание Б. Томашевского на определенную близость Пленника автору поэмы.

Структура феноменального метажанра отчетливо видна в лирических системах Лермонтова и молодой Анны Ахматовой. В ряде стихотворений, особенно если их рассматривать отдельно, вне общего контекста, — отмеченный яркой индивидуальностью внутренний мир незаурядного человека своего времени, живущего повышенно интенсивной душевной жизнью; сложный характер со своей психологической и мировоззренческой доминантой и своими противоречиями, своим, в первом случае трагическим, во втором — драматическим видением мира. В числе произведений феноменального метажанра, думается, можно также назвать такие, как «Манон Леско» Прево, «Тартюф» Мольера, «Корсар» Байрона, «Овод» Войнич, «Герой нашего времени» Лермонтова, «Неточка Незванова» Достоевского, «Ася», «Порог» Тургенева, «Душечка», «Попрыгунья» Чехова, «Кармен» Мериме, «Гранатовый браслет» Куприна и др.

Типологический метажанр в литературе представлен, например, крестьянской лирикой Некрасова и его поэмами «Русские женщины», «Мороз, Красный нос», «Кому на Руси жить хорошо»; «Человеческой комедией» Бальзака; «Бесами» Достоевского; «Севастопольскими рассказами» и «Тремя смертями» Л. Толстого; драмами Островского «Таланты и поклонники» и «Гроза»; «Маленьким человеком из Сезуана» и «Трехгрошовой оперой» Брехта; «Поединком», «Листригонами» Куприна; книгой рассказов Горького «По Руси»; «Суходолом» Бунина и др.

Остановимся на повести Бунина.

В произведении содержится художественное осмысление гибели родового поместья русских дворян Хрущевых, причина которой лежит в национальном характере хозяев и работников Суходола. В параллелизме разных, но одинаково трагичных и нелепых судеб всех обитателей поместья, в общей для всех суходольцев логике поведения Бунин выявляет их общность и своеобразие.

Осознанию Суходола как целого помогает противопоставление ему несуходольского мира, представленного богомолками, городом,

³ Томашевский Б. Пушкин. Т. 2. М.: Худож. лит., 1990. С. 28–33.

острогом, наемными «распашонками», гувернантами-французами и наиболее развернуто — семьей хохлов в хуторе Сошки. Несуходол отличает иной социальный и бытовой уклад жизни, иной нравственно-психологический тип отношения к действительности: в плане быта — разумная упорядоченность, деловитость, стабильность; в плане психического склада личности — уравновешенность, чувство достоинства, душевное спокойствие. Суходол же, раздираемый противоречиями, живет по закону безмерного, безоглядного сосредоточения на каком-то одном чувстве, одной идее, в ущерб всему другому, что оборачивается саморазрушением, самоубийством. Все суходольцы — дворяне, крестьяне, властвующие и покорные — одинаково безудержны во всех своих переживаниях и поступках, не знают меры ни в деспотизме, ни в самопожертвовании, ни в жадности, ни в беззаботности. Все они — варианты одной психической организации, чуждой уравновешенности, разумности, знающей лишь чрезмерность. Неслучайно сами суходольцы вопреки распрям и ссорам остро чувствуют свое глубокое родство и так привязаны к Суходолу.

Автор видит Суходол как некое целое со стороны, соотносит рассказы Натальи, суходольской души, впечатления повествователя, сведения из истории рода Хрущевых и оценивает Суходол неоднозначно. Он остро ощущает его поэтическое очарование, ему ясно видны эмоциональная одаренность, незаурядность суходольцев. И все же гибель Суходола осознается автором как неизбежная, ибо он не соответствует общему закону «живой», здоровой жизни, состоящей в естественности, широте и органичности течения, развития, самовыявления. Логика же существования Суходола обнаруживает сознательное или бессознательное сужение жизни: жизни человечества до жизни клана, личности — до жесткой роли, себе же самой навязанной.

В этом смысле ценностное значение приобретает пространственная и временная локализация образа Суходола. Мир Суходола ограничен пределами барской усадьбы с прилегающей к ней деревней (всё, что за этими пределами, суходольцы воспринимают как чужое) и рамками определенного исторического периода, дворянского прошлого России (известна паническая боязнь суходольцев всего, что обещает перемены, чревато неожиданностью).

И пространственно-временная замкнутость суходольского существования выявляет, в изображении писателя, неспособность к развитию.

Предлагаемая теория метажанра обнаруживает прямые точки пересечения с методологией эстетического анализа, над которой М. М. Бахтин работал в 20-е гг. В статье 1924 г. «Проблемы содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» ученый проводит мысль о том, что нельзя построить науку об отдельном искусстве независимо от «познания и систематического определения своеобразия эстетического в единстве человеческой культуры»⁴.

Именно на такой подход к изучению художественной литературы с отчетливой философской тенденцией «работает», на наш взгляд, предлагаемая выше теория метажанра. В этой связи особого внимания в научном наследии ученого заслуживает сегодня категория «архитектоника».

Понятие архитектоники, как известно, было введено Бахтиным в названной выше статье. В книге А. Панкова «Разгадка Бахтина» дается истолкование данного понятия через теоретико-деятельную модель А. П. Щедровицкого и в связи с понятием «эстетического объекта»⁵. Однако автор не касается, как мне кажется, самого непроясненного вопроса, возникающего при желании использовать новое понятие в методологических целях, — о конкретных архитектонических формах и композиционных способах их осуществления. М. М. Бахтин называет некоторые архитектонические формы (лирическое, эпическое, юмор, героизация, тип, характер), но, как сам признается, «без всякого систематического порядка» и, думается, далеко не все. Размышления ученого дают основания пополнить приведенный им ряд архитектонических и соответственно служащих их воплощению в литературе форм композиционных несколькими введенными нами категориями из теории метажанра.

⁴ Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве / М. М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. С. 20.

⁵ См.: Панков А. Разгадка М. Бахтина. М.: Информатик, 1995. С. 56–98.

Согласно определению М. М. Бахтина, важнейшими особенностями архитектурных форм являются самодостаточность, ценность и присущность всем искусствам. Перечисленные признаки позволяют ввести в число архитектурных форм завершения эстетического объекта еще три «формы душевной и телесной ценности эстетического человека»⁶ — как индивидуальности, части какой-либо однородной общности и носителя родовых свойств. Эти три архитектурные формы реализуются композиционными приемами всех искусств.

В литературе их осуществлению служат описанные выше три разновидности метажанра (философский, феноменальный, типологический), являющиеся, как мне кажется, дополнением к тем архитектурным и композиционным формам, которые называл Бахтин.

В числе отличительных особенностей выделяемых Бахтиным архитектурных и композиционных форм ученый называл их присущность всем искусствам. Эта особенность характеризует и дополняющие ряд форм Бахтина метажанровые архитектурные формы, вводимые в данной монографии. Аналогичные им архитектурные и композиционные формы свойственны не только литературе, но и другим видам искусства.

Наиболее очевидные аналогии литературным метажанрам можно увидеть в живописи и скульптуре. Так, композиционными формами в живописи, близкими феноменальному метажанру, являются жанр психологического портрета (например, «Хуан де Пареха» Веласкеса; «Неизвестная» Крамского; «Сын художника» Тропинина; портреты Л. Толстого и М. П. Мусоргского кисти Репина; «Дама в голубом», портреты Блока и Рахманинова кисти К. Сомова), пейзажи импрессионистов (например, К. Моне, Э. Мане, Писарро), натюрморты Матисса и др.

В обоснование выдвинутой версии приведем комментарий искусствоведа И. Н. Пружан к названным портретам Сомова. Исследователь приходит к выводу, что «им присущи пристальность и точность в передаче внешнего облика модели, выявление и акцентирование ее наиболее значительных и важных черт того

⁶ Бахтин М. М. Указ. соч. С. 20.

единственного и неповторимого, что отличает ее от других». Свое мнение исследователь подтверждает высказываниями самого художника и современников, хорошо знавших портретируемых. Особенно обстоятельно И. Н. Пружан говорит о портрете «Дама в голубом». Приведенные сведения о драматической судьбе Е. Мартиновой, героине портрета, непосредственная реакция на портрет ее соученицы М. Ямшиковой («Как сумел вытащить на свет глубоко запрятанную печаль и боль, горечь и неудовлетворенность? Как сумел передать это нежное и вместе с тем болезненное выражение губ и глаз?») служат подтверждением вывода исследователя об удивительной «глубине проникновения в натуру» и «обнаженности модели»⁷.

В качестве примеров типологического метажанра в живописи можно назвать «Мужской портрет» Ф. Халса, картину Гойи «Махи на балконе», жанровую живопись русских передвижников, пейзажи Айвазовского, «Владимирку» Левитана, «Прачек» Архипова, «Баб» Малявина, «Русь» Кустодиева, «Едоков картофеля» Ван Гога, «Семейство акробата с обезьяной», «Акробатов», «Комедиантов» Пикассо и др.

Эти произведения столь ясно обнаруживают авторскую установку на характерное, общее для целого класса явлений, что, думается, не требуют специального разговора. Но все же обратимся в целях обоснования предложенной классификации к глубокому анализу картины Ван Гога «Едоки картофеля» в монографии Н. А. Дмитриевой. Автор указывает, что в период работы над картиной Ван Гог был очень близок простому народу образом жизни и взглядами, «чувствовал себя всецело крестьянским художником». «Он мыслил свое полотно, — пишет исследователь, — как программное произведение, как вызов салонной публике, любящей надушенное и приглаженное искусство, вызов тем, кого художник ощущал “по ту сторону баррикад”. Пусть картина пахнет дымом, картофельным паром, говорил он, это хорошо, это оздоравливающий запах»⁸. Чрезвычайно

⁷ Пружан И. Н. Предисловие к кн. «Константин Сомов». М.: Изобразительное искусство, 1972. С. 80.

⁸ Дмитриева Н. А. Винсент Ван Гог. Человек и художник. М.: Наука, 1984. С. 71.

ценно в интересующем нас смысле пояснение к «Едокам картофеля» самого Ван Гога: «Я хотел дать представление о совсем другом образе жизни, чем тот, который ведем мы, цивилизованные люди <...> Я часто думаю, что крестьяне представляют собой особый мир».

На монографию Н. А. Дмитриевой можно опереться также, отстаивая наличие в живописи философского метажанра. Исследователь, понятно, не пользуется этим термином, но в описании ряда картин Ван Гога ведет речь практически о его особенностях. Именно как произведение философского метажанра выглядит в комментариях Н. А. Дмитриевой картина Ван Гога «Сеятель».

«Это мировосприятие, — пишет искусствовед, — сложилось у художника как итог его напряженной многолетней работы, направленной на поиски высшего смысла бытия... <...> Природа — вся! — в представлении художника заражена теми же творческими силами, которые действуют и в человеческой жизни, и вне ее. Они непостижимы в своих истоках и целях, но их присутствие ощутимо и в бездонности неба, и во взоре младенца. <...> В этой пантеистической концепции определенные мотивы становятся узловыми, ведущими, аккумулируя в себе ее суть. Таковы сопряженные друг с другом мотивы солнца и сеятеля. Издавна любимый мотив сеятеля возвышается до космического смысла и масштаба»⁹.

Эта художественная философия составляет в «Сеятеле» предмет изображения. Отсюда характер символики, подчеркивающей субстанциальный смысл сюжетобразующих начал и масштаб пространственного и временного охвата.

Ярким примером осуществления философской архитектурной формы в живописи является, как также великолепно показывает Н. А. Дмитриева, структура изображения в графическом цикле Пикассо, посвященном Минотавру. Дмитриева тщательно анализирует бесчисленные превращения чудовища, повторяющиеся мотивы и образы, художественное время и пространство и помогает увидеть в цикле мистерию жизни и смерти, раздумья об имморализме стихийного, инстинктивного в человеческой натуре и его способность обернуться насилием¹⁰.

⁹ Дмитриева Н. А. Указ. соч. С. 72.

¹⁰ Там же. С. 247.

Ряд произведений, показательных для философского метажанра, можно пополнить, например, картинами Босха «Блудный сын», «Корабль дураков», триптихом «Воз сена»; «Натюрмортом с часами» А. Переды; «Тайной вечерей» Леонардо да Винчи; «Демоном» Врубеля; картинами Шагала «Я и деревня», «Голгофа», «Часы», «Время не имеет берегов»; «Черным квадратом» Малевича; «Композицией 223» Кандинского и др.

Композиционными формами, выступающими в функции, подобной функции метажанров в литературе, располагают также архитектура и музыка. Конечно, в силу различия материала аналогии здесь не столь очевидны и требуют специального разговора. И все же нетрудно увидеть определенную параллель феноменальному, типологическому и философскому метажанрам соответственно в жилой, гражданской и храмовой архитектуре. Если же обратиться к музыке, то структуру, близкую феноменальному метажанру, можно обнаружить, например, в концертах для камерного оркестра Моцарта, музыкальных поэмах Дебюсси, «Сентиментальном вальсе» Чайковского, фортепианных этюдах Скрябина; типологическому — в «Камаринской», «Иване Сусанине» Глинки, «Революционном этюде» Шопена, «Героической симфонии» Бетховена, «Весне священной» и «Петрушке» Стравинского, оратории Свиридова, посвященной памяти Есенина; философскому — в органной музыке Баха, симфониях Малера, «Реквиеме» Моцарта, шестой симфонии Чайковского, пятой и восьмой — Шостаковича.

Наличие в разных искусствах композиционных форм, аналогичных рассмотренным выше метажанровым структурам, доказывает, что вводимые нами новые «формы душевной и телесной ценности эстетического человека»¹¹ (как индивидуальности, части однородной общности, представителя человеческого рода) дополняют ряд архитектурных форм, намеченных Бахтиным.

¹¹ Бахтин М. М. Указ. соч. С. 20.

РАЗДЕЛ I

...Чувство, побуждающее искать широких мировых формул...

...Потребность в широких формулах мировой жизни...

В.Г. Короленко

ЕВАНГЕЛИЕ ОТ Л. АНДРЕЕВА («ИУДА ИСКАРИОТ»)

Леонид Андреев относится к писателям, чье творчество порождает разночтения, не снимаемые временем. Одно из самых спорных произведений писателя — повесть «Иуда Искариот и другие» (ее первоначальное название). Спорных — не только потому, что трактовки его полемичны по отношению друг к другу, но и потому, что, на мой взгляд, все в той или иной степени неубедительны, фрагментарны.

История непонимания повести Л. Андреева началась с момента ее выхода в свет и была предсказана Горьким: «Вещь, которая будет понята немногими и сделает сильный шум»¹. Современники Л. Андреева сосредоточили внимание на мастерстве автора, расхождении с Евангелием и особенностях психологии центрального героя. Большинство исследователей нашего времени сводят содержание повести к осуждению или оправданию автором предательства Иуды. На фоне сложившейся традиции интерпретировать повесть сугубо в нравственно-психологическом аспекте выделяются трактовки, предложенные С. П. Ильевым и Л. А. Колобаевой², в основу которых положено понимание авторами философско-этического характера проблематики произведения. Но и они представляются мне субъективными, в полной мере не подтвержденными текстом.

Философская повесть Андреева — о громадной роли творческого свободного разума в судьбах мира, о том, что самая великая идея

¹ Архив А. М. Горького. Т. IX. М.: Наука, 1966. С. 23.

² Ильев С. Проза Л. Н. Андреева эпохи первой русской революции: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Одесса, 1973. С. 12–14; Колобаева Л. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX–XX вв. М.: Изд-во МГУ, 1990. С. 141–144.

без творческого участия человека бессильна, и о трагической субстанции творчества как такового.

Интерпретаторы повести Л. Андреева обычно проходят мимо особенностей поэтики, которые в произведениях усложненной структуры могут служить проводниками в лабиринт мысли автора. Поэтика повести Л. Андреева отчетливо сигнализирует читателю о структуре философского метажанра, особенности которой глубоко содержательны³.

Основная сюжетная оппозиция повести Л. Андреева — Христос с «верными» ему учениками и Иуда — носит, как это и свойственно философскому метажанру, субстанциальный характер. Перед нами два мира с принципиально разными жизненными установками: в первом случае — на веру и авторитет, во втором — на свободный, творческий разум. Восприятию сюжетообразующей оппозиции как субстанциальной способствуют заложенные автором в образы, составляющие оппозицию, культурные архетипы.

В изображении Иуды узнаваем архетип Хаоса, маркированный автором с помощью ярко выраженной экспрессионистской (т. е. откровенно условной и жестко концептуализированной) образности. Она неоднократно находит воплощение в описании головы и лица Иуды, как бы разделенных на несколько несогласных, спорящих друг с другом частей⁴, фигуры Иуды, то уподобляющей его серой груди, из которой вдруг высывались руки и ноги (27), то вызывающей впечатление, что Иуда имел «не две ноги, как у всех людей, а целый десяток» (25). «Иуда вздрогнул... и все у него — глаза, руки и ноги — точно побежало в разные стороны...» (20). Иисус освещает молнией своего взора «чудовищную грудь насторожившихся теней, что была душой Искариота» (45).

³ См.: Спивак Р. Русская философская лирика. 1910-е годы. И. Бунин. А. Блок. В. Маяковский: учеб. пособие. М.: Флинта: Наука, 2005. С. 54–60.

⁴ Как указывает А. Лосев, в античной философии Хаос понимается как беспорядочное состояние материи. У Овидия образ Хаоса встречается в виде двуликого Януса (Мифы народов мира. Т. 2. М.: Советская энциклопедия, 1982. С. 580). Ср.: «...и тут Фома впервые смутно почувствовал, что у Иуды из Карриота — два лица» (Андреев Л. Повести и рассказы: в 2 т. Т. 2. М.: Худож. лит., 1971. С. 17. В дальнейшем цитаты из этого тома даются с указанием страницы в скобках).

В этих и других зарисовках облика Иуды настойчиво повторяются закрепленные культурным сознанием за Хаосом мотивы беспорядка, неоформленности, переменчивости, противоречивости, опасности, тайны, доисторической древности. Древний мифологический Хаос проступает в ночной тьме, которая обычно скрывает Иуду, в повторяемых аналогиях Иуды с рептилиями, скорпионом, осьминогом. Последний, воспринимаемый учениками как двойник Иуды, напоминает об исходном водном Хаосе, когда суша еще не отделилась от воды, и одновременно являет собой образ мифологического чудовища, населяющего мир во времена Хаоса.

«Пристально глядя на огонь костра... протягивая к огню длинные шевелящиеся руки, весь бесформенный в путанице рук и ног, дрожащих теней и света, Искариот бормотал жалобно и хрипло:

— Как холодно! Боже мой, как холодно! Так, вероятно, когда уезжают ночью рыбаки, оставив на берегу тлеющий костер, из темной глубины моря вылезает нечто, подползает к огню, смотрит на него пристально и дико, тянется к нему всеми членами своими...» (45).

Иуда не отрицает своей связи с демоническими силами Хаоса — Сатаной, дьяволом. Непредсказуемость, загадочность Хаоса, потаенная работа стихийных сил, незримо готовящая их грозный выброс, являет себя в Иуде непроницаемостью его мыслей для окружающих. Даже Иисус не может проникнуть в «бездонную глубину» его души (45). Неслучайно также, в плане ассоциации с Хаосом, с Иудой сопрягаются образы гор, глубоких каменистых оврагов. Иуда то отстает от всей группы учеников, то отходит в сторону, скатывается с обрыва, обдираясь о камни, исчезает из виду (пространство изрезанное, лежащее в разных плоскостях), Иуда движется зигзагообразно. С пространством, в которое вписан Иуда, варьирует тесно связанный с Хаосом в античном сознании образ страшной бездны, мрачных глубин Аида, пещеры.

«Повернулся, точно ища удобного положения, приложил руки, ладонь с ладонью, к серому камню и тяжело прислонился к ним головою. <...> И впереди его, и сзади, и со всех сторон поднимались стены оврага, острой линией обрезаю края синего неба; и всюду, впиваясь в землю, высились огромные серые камни... И на опрокинутый, обрубленный череп похож был этот дико-пустынный овраг...» (16).

Наконец автор прямо дает ключевое слово к архетипическому содержанию образа Иуды: «...дрогнул и пришел в движение весь этот чудовищный хаос» (43).

В описании же Иисуса с его учениками оживают все основные атрибуты архетипа Космоса: упорядоченность, определенность, гармония, божественное присутствие, красота. Соответственно, семантизирована пространственная организация мира Христа с апостолами: Христос всегда в центре — в окружении учеников или впереди их, задает направление движению. Мир Иисуса и его учеников строго иерархизирован и потому «ясен», «прозрачен», покоен, понятен. Фигуры апостолов чаще всего предстают читателю в свете солнечных лучей. Каждый из учеников — сложившийся цельный характер. В их отношении друг к другу и Христу царит согласие, в согласии находится и каждый с самим собой. Его не поколебало даже распятие Христа. Здесь нет места загадке, как и индивидуальной работе бьющейся в противоречиях и поиске мысли.

«Фома ... смотрел так прямо своими прозрачными и ясными глазами, сквозь которые, как сквозь финикийское стекло, было видно стену позади его и привязанного к ней понурого осла» (13).

Каждый верен себе в любом слове и действии, Иисусу ведомы будущие поступки учеников.

Своеобразной эмблемой Космоса выглядит в повести изображение беседы Иисуса с учениками в Вифании, в доме Лазаря:

«Иисус говорил, и в молчании слушали его речь ученики. неподвижно, как изваяние, сидела у ног его Мария и, закинув голову, смотрела в его лицо. Иоанн, придвинувшись близко, старался сделать так, чтобы рука его коснулась одежды учителя, но не обеспокоила его. Коснулся — и замер. И громко и сильно дышал Петр, вторя дыханием своим речи Иисуса» (19).

Важному космогоническому акту — разделению Земли и Неба и подъему Неба над Землей — соответствует следующий кадр картины: «...все вокруг... одевалось тьмою и безмолвием, и только светлел Иисус со своею поднятой рукою. Но вот и он словно поднялся в воздух, словно растаял и сделался такой, как будто весь состоял из надозерного тумана...» (19).

Но в авторской концепции повести архетипические параллели получают нетрадиционный смысл. В мифологическом

и культурном сознании творение чаще связано с упорядочиванием и вместе — с Космосом, и гораздо реже Хаос получает положительную оценку. Андреев развивает романтическую трактовку амбивалентного Хаоса, чья разрушительная сила одновременно являет собой могучую жизненную энергию, ищущую возможность отлиться в новые формы. Она уходит корнями в одну из античных концепций Хаоса как чего-то живого и животворного, основы мировой жизни, и в древнееврейскую традицию видеть в Хаосе богоборческое начало.

Русское культурное сознание начала XX в. часто акцентирует в идее Хаоса творческое начало (В. Соловьев, Блок, Брюсов, Л. Шестов) — «темный корень мирового бытия»⁵. И в Иуде Андреева Хаос заявляет о себе могучей силой субъективности, проявляющейся в блестящей логике и дерзкой творческой мысли, сокрушительной воле и жертвенной любви свободного бунтаря. Неслучайно автор повести описывает процесс рождения замысла Иуды в образах Хаоса, соединяющего «ужас и мечты» героя (53).

Задумавшийся Иуда ничем не отличается от камней, которые *«думали — тяжело, безгранично, упорно»*. Он сидит «не шевелясь... неподвижный и серый, как сам серый камень», а камни в этой бездне-овраге выглядят так, «словно прошел здесь когда-то каменный дождь и в *бесконечной думе* застыли его тяжелые капли. <...> ...и каждый камень в нем был как застывшая *мысль...*» (16) (Здесь и далее курсив мой. — Р. С.).

В этой связи отношение автора к Иуде в повести Андреева принципиально отличается от отношения евангелистов и признанных авторов богословских сочинений (Д. Ф. Штрауса, Э. Ренана,

⁵ Соловьев В. Поэзия Ф. И. Тютчева // Соловьев В. Литературная критика. М.: Современник, 1990. С. 112. См. там же: «Это присутствие хаотического, иррационального начала в глубине бытия сообщает различным явлениям природы ту свободу и силу, без которых не было бы и самой жизни и красоты» (С. 114). См. также о Хаосе в трудах Л. Шестова: «На самом деле хаос есть отсутствие всякого порядка, значит, и того, который исключает возможность жизни. <...> ...в жизни... где царит порядок, встречаются трудности... абсолютно неприемлемые. И тот, кто знает эти трудности, не боится попытать счастья с идеей хаоса. И, пожалуй, убедится, что зло не от хаоса, а от космоса...» (Шестов Л. Сочинения: в 2 т. Т. 2. М.: Наука, 1993. С. 233).

Ф. В. Фаррары, Ф. Мориака) — как оценкой его роли в истории человечества, так и самой проблематикой его образа.

Противостояние Иуды Христу и будущим апостолам не идентично подсказываемой Библией антитезе *зло — добро*. Как и для других учеников, для Иуды Иисус — нравственный Абсолют, тот, кого он «в тоске и муках искал... всю... жизнь, искал и нашел!» (39). Но андреевский Иисус надеется, что зло будет побеждено верой человечества в его Слово, и не желает принимать в расчет реальность. Поведение Иуды продиктовано знанием реальной сложной природы человека, знанием, сформированным и проверенным его трезвым и бесстрашным разумом. В повести постоянно подчеркивается глубокий и мятежный ум Иуды, склонный к бесконечному пересмотру выводов, накоплению опыта. За ним в среде учеников закреплено прозвище «умного», он постоянно «быстро двигает по сторонам» «живым и зорким глазом», неустанно задается вопросом «кто прав?», учит Марию помнить прошлое для будущего. Его «предательство», как он его задумывает, — последняя отчаянная попытка прервать сон разума, в котором пребывает человечество, разбудить его сознание. И при этом образ Иуды вовсе не символизирует собой голое и бездушное рации. Внутренняя борьба Иуды с собой, мучительные сомнения в своей правоте, упрямая алогичная надежда на то, что люди прозреют и распятие окажется ненужным, порождены любовью к Христу и преданностью его учению. Однако слепой вере как двигателю нравственного и исторического прогресса и доказательству верности Иуда противопоставляет духовную работу раскрепощенной мысли, творческое самосознание свободной личности, способной взять на себя всю ответственность за нестандартное решение. В своих глазах он единственный сподвижник Иисуса и верный ученик, тогда как в буквальном следовании остальных учеников Слову Учителя он видит малодушие, трусость, тупость, в их поведении — истинное предательство.

Но как относится к Иуде автор произведения? Это основной вопрос, на который должен дать ответ интерпретатор повести. Проанализируем с этой целью субъектную и объектную структуру повести.

Субъектная организация ее специфична и непроста. Широкое использование Андреевым стилизации и несобственно-прямой речи приводит к размытости и подвижности границ сознания

персонажей и повествователя. Субъекты сознания оказываются часто не оформлены как субъекты речи. Однако при внимательном рассмотрении можно увидеть, что каждый субъект сознания, включая повествователя, имеет свой стилистический портрет, который и позволяет его идентифицировать. Позиция художественного автора на уровне субъектной организации произведения более всего находит выражение в сознании повествователя⁶.

Стилистический рисунок сознания повествователя в повести Л. Андреева соответствует нормам книжной речи, часто — художественной, отличается поэтической лексикой, усложненным синтаксисом, тропами, патетической интонацией и обладает самым высоким потенциалом обобщения. Куски текста, принадлежащие повествователю, несут повышенную концептуальную нагрузку. Так, повествователь выступает субъектом сознания в приведенной выше эмблематичной картине Космоса Христа и в изображении Иуды — творца нового проекта человеческой истории. Один из таких «духовных» портретов Иуды также цитирован выше.

Повествователем маркируется и жертвенная преданность Иуды Иисусу:

«...и зажглась в его сердце смертельная скорбь, подобная той, которую испытал перед этим Христос. Вытянувшись в сотню громко звенящих, рыдающих струн, он быстро рванулся к Иисусу и нежно поцеловал его холодную щеку. Так тихо, так нежно, с такой мучительной любовью, что, будь Иисус цветком на тоненьком стебельке, он не колыхнул бы его этим поцелуем и жемчужной росы не сронил бы с чистых лепестков» (43).

В поле сознания повествователя лежит и вывод о равновеликой роли Иисуса и Иуды в повороте истории — Бога и человека, связанных общей мукой:

«...и среди всей этой толпы были только они двое, неразлучные до самой смерти, дико связанные общностью страданий... Из одного кубка страданий, как братья, пили они оба...» (45).

Стилистика сознания повествователя в повести имеет точки пересечения с сознанием Иуды. Правда, сознание Иуды воплощено

⁶ См.: Корман Б. Практикум по изучению художественного произведения. Ижевск: Изд-во УдГУ, 1977. С. 27.

средствами разговорного стиля, но их объединяет повышенная экспрессивность и образность, хотя и разная по своему характеру: сознанию Иуды более свойственны ирония и сарказм, повествователю — патетика. Стилистическая близость повествователя и Иуды как субъектов сознания возрастает по мере приближения к развязке. Ирония и насмешки в речи Иуды уступают место патетике, слово Иуды в конце повести звучит серьезно, порою пророчески, повышается его концептуальность. В голосе же повествователя порою появляется ирония. В стилистическом сближении голосов Иуды и повествователя находит выражение определенная нравственная общность их позиций.

Вообще отталкивающе уродливым, лживым, бесчестным Иуда увиден в повести глазами персонажей: учеников, соседей, Анны и других членов синедриона, солдат, Понтия Пилата, — хотя формально субъектом речи может оказаться повествователь. Но только речи! Как субъект сознания (наиболее приближенного сознанию автора) повествователь никогда не выступает антагонистом Иуды. Голос повествователя врезается диссонансом в хор общего неприятия Иуды, вводя иное восприятие и другой масштаб измерения Иуды и его деяния. Такой первой значительной «врезкой» сознания повествователя звучит фраза «И вот пришел Иуда». Она выделена стилистически на фоне преобладающего разговорного стиля, передающего дурную народную молву об Иуде, и графически: две трети строки после этой фразы остается пустой. За ней следует большой отрезок текста, снова содержащий резко отрицательную характеристику Иуды, формально принадлежащую повествователю. Но он передает восприятие Иуды учениками, подготовленное слухами о нем. О смене субъекта сознания свидетельствует смена стилевой тональности (библейская афористичность и патетика уступают место лексике, синтаксису и интонации разговорной речи) и прямые указания автора.

«Пришел он, низко кланяясь, выгибая спину, осторожно и пугливо вытягивая вперед свою безобразную бугроватую голову — *как раз такой, каким представляли его знающие*. Он был худощав, хорошего роста... и достаточно крепок силою был он, *по-видимому*, но зачем-то притворялся хилым и болезненным и голос имел переменчивый: то мужественный и сильный, то крикливый, *как у старой женщины, ругающей мужа*... <...> Двоилось так же и лицо у Иуды...

<...> Даже люди, совсем лишённые проникательности, ясно понимали, глядя на Искариота, что такой человек не может принести добра, а Иисус приблизил его и даже рядом с собою — рядом с собою посадил Иуду» (5).

В середину приведенного отрывка автором помещено предложение, опущенное нами: «Короткие рыжие волосы не скрывали странной и необыкновенной формы его черепа: ...он явственно делился на четыре части и внушал недоверие, даже тревогу: за таким черепом не может быть тишины и согласия, за таким черепом всегда слышится шум кровавых и беспощадных битв».

Обратим внимание на это предложение. У него один субъект речи, но два субъекта сознания. Восприятие Иуды учениками в последней части предложения сменяется восприятием повествователя. На это указывает нарастающее уже со второй части предложения изменение стилового регистра и графическое расчленение предложения путем двоеточия. И повествователь — это отчетливо видно — в качестве субъекта сознания противопоставляет свой взгляд на Иуду распространенному обывательскому: взгляд повествователя отличается от обывательского признанием значительности фигуры Иуды и уважением к его личности — творца, искателя истины.

В дальнейшем повествователь не раз выявляет общность своей точки зрения на происходящее с точкой зрения Иуды. В глазах Иуды не он, а апостолы — предатели, трусы, ничтожества, которым нет оправдания.

Обвинение Иуды получает обоснование во внешне беспристрастном изображении апостолов повествователем, где отсутствует несобственно-прямая речь и, следовательно, повествователь максимально близок автору:

«Солдаты распахивали учеников, а те вновь собирались и тупо лезли под ноги... Вот один из них, насунив брови, двинулся к кричавшему Иоанну; другой грубо столкнул с своего плеча руку Фомы... и к самым прямым и прозрачным глазам его поднес огромный кулак, — и побежал Иоанн, и побежали Фома и Иаков, и все ученики, сколько ни было их здесь, оставив Иисуса, бежали» (44).

Иуда издевается над духовной косностью «верных» учеников, с яростью и слезами обрушивается на их догматизм с его гибельными для человечества последствиями.

Завершенность, неподвижность, безжизненность модели «ученичества», которую являет отношение будущих апостолов к Христу, подчеркивает и повествователь в цитируемом выше описании беседы Иисуса с учениками в Вифании. Этот евангельский эпизод бесконечное число раз приводится и комментируется в богословской и научной литературе, но так, что в центре внимания, как и в Евангелиях, всегда оказываются действия (именно действия!) Марии: приходит, приступает к Христу, приносит сосуд с миром, становится позади у ног Его, плачет, возливает миро Ему на голову, обливает ноги Его слезами, отирает волосами, целует Его, мажет миром, разбивает сосуд. При этом некоторые ученики ропщут. В повести же Андреева повествователь открывает нашим глазам подчеркнута статичную картину. Эмблематический характер изображения достигается уподоблением Христа в окружении учеников скульптурной группе, и эта аналогия намеренно акцентируется: «Неподвижно, как изваяние... Коснулся — и замер» (19).

В ряде случаев сознание Иуды и сознание повествователя в изображении Андреева совмещены, и это наложение приходится на принципиально значимые куски текста. Именно такое воплощение получает в повести Христос как символ освященного, высшего строя сознания и бытия, но надматериального, внетелесного и потому — «призрачного». На ночлеге в Вифании Иисус дан автором в восприятии Иуды:

«Искарriot остановился у порога и, презрительно миновав взглядом собравшихся, *весь огонь его сосредоточил на Иисусе*. И по мере того *как смотрел...* гасло все вокруг него, одевалось тьмою и безмолвием, и только светлел Иисус с своею поднятой рукою. Но вот и он словно поднялся в воздух, словно растаял и сделался такой, как будто весь он состоял из надозерного тумана, пронизанного светом заходящей луны; и мягкая речь его звучала где-то далеко-далеко и нежно. И, *вглядываясь* в колеблющийся призрак, вслушавшись в нежную мелодию далеких и призрачных слов, Иуда...» (19).

Но лирический пафос и поэтическая стилистика описания увиденного Иудой, хотя и объяснимы психологически любовью к Иисусу, гораздо более свойственны в повести сознанию повествователя. Цитируемый кусок текста стилистически идентичен предшествующему ему эмблематическому изображению сидящих вокруг Христа

учеников, данному в восприятии повествователя. Автор подчеркивает, что Иуда увидеть так эту сцену не мог: «Искариот остановился у порога и, *презрительно миновав взглядом собравшихся...*».

О том, что «призраком» увидел Христа не только Иуда, но и повествователь, свидетельствует также семантическая близость образов, с которыми Христос ассоциируется в восприятии Иуды и, чуть выше, в восприятии учеников, о котором могло быть известно только повествователю, но не Иуде.

Сравним: «...и мягкая речь его звучала где-то далеко-далеко и нежно. И, вглядываясь в колеблющийся призрак, вслушиваясь в нежную мелодию далеких и призрачных слов, Иуда...» (19); «...ученики были молчаливы и необычайно задумчивы. Образы пройденного пути: и солнце, и камень, и трава, и Христос, возлежащий в центре, тихо плыли в голове, навевая мягкую задумчивость, рождая смутные, но сладкие грезы о каком-то вечном движении под солнцем. Сладко отдыхало утомленное тело, и все оно думало о чем-то загадочно-прекрасном и большом, — и никто не вспомнил об Иуде» (19).

Сознания повествователя и Иуды содержат и буквальные совпадения, например, в оценке отношения к Учителю «верных» учеников, освободивших себя от работы мысли. Повествователь: «...безграничная ли вера учеников в чудесную силу их учителя, сознание ли правоты своей или *просто ослепление* — пугливые слова Иуды встречались улыбкою...» (35). Иуда: «*Слепцы*, что сделали вы с землею? Вы погубить ее захотели...» (59).

Одними и теми же словами Иуда и повествователь иронизируют над такой преданностью делу Учителя. Иуда: «*Любимый ученик!* Разве не от тебя начнется род предателей, порода малодушных и лжецов?» (59). Повествователь: «Ученики Иисуса сидели в грустном молчании и прислушивались к тому, что делается снаружи дома. Еще была опасность... Возле Иоанна, *которому, как любимому ученику Иисуса*, была особенно тяжела смерть его, сидели Мария Магдалина и Матфей и вполголоса утешали его... Матфей же наставительно говорил словами Соломона: “Долготерпеливый лучше храброго...”» (57).

Повествователь совпадает с Иудой и в признании за его чудовищным поступком высокой целесообразности — обеспечении

Научное издание

Рита Соломоновна Спивак

**НЕБЕСНЫЙ И ЗЕМНОЙ КОСМОС
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА**

Знаки и смыслы

Монография

Редактор *Г.В. Тулякова*

Корректоры *Е.Г. Закревская, И.А. Михина*

Оригинал-макет *Л.Е. Голод*

Дизайн обложки *И.А. Тимофеев*

Подписано в печать 20.03.2020. Формат 60×90 ¹/₁₆

Бумага офсетная. Печать офсетная

Усл.-печ. л. 23,75. Заказ № 2025. Тираж 500 экз.

Издательство «Нестор-История»
197110 СПб., Петрозаводская ул., д. 7
Тел. (812)235-15-86
e-mail: nestor_historia@list.ru
www.nestorbook.ru

Отпечатано в типографии издательства «Нестор-История»

Тел. (812)235-15-86



Рита Соломоновна СПИВАК

Доктор филологических наук, профессор. Сфера научных интересов — художественно-философский дискурс русской литературы XIX–XX вв.

Ввела понятие «философский метажанр». Пять монографий Р. С. Спивак и ее статьи в российских и зарубежных изданиях интересны новым прочтением произведений русской классики:

Л. Толстого, А. Чехова, И. Бунина, Л. Андреева, А. Блока, В. Маяковского, Б. Пастернака, А. Ахматовой, И. Бродского и др.

ISBN 978-5-4469-1758-7



9 785446 917587