

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Орловский государственный университет имени И.С. Тургенева»

На правах рукописи



Хазова Маргарита Александровна

**ТЕМА БЕЗУМИЯ В РУССКОЙ ПРОЗЕ XX ВЕКА
(1900 – 1970-е гг.)**

Специальность 10.01.01 – Русская литература

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель
кандидат филологических
наук, доцент Драгунова Ю.А.

Орел-2016

Содержание

Введение.....	4
Глава 1. Тема безумия в русской прозе начала XX века	
§1. Предпосылки развития темы безумия в русской литературе Серебряного века	
1.1. Социально-исторические предпосылки.....	12
1.2. Естественнонаучные предпосылки.....	16
1.3. Историко-культурные предпосылки.....	20
§2. Безумие в восприятии символистов (Ф. Сологуб «Мелкий бес»).....	32
§3. Тема безумия в неореалистическом творчестве	
3.1. Грань между нормой и сумасшествием в творчестве Л.Н. Андреева	
3.1.1. Идейное безумие в рассказе Л.Н. Андреева «Мысль».....	50
3.1.2. Безумие как экзистенциальный бунт (на примере рассказа «Призраки»).....	56
3.1.3. Безумие войны в рассказе Л.Н. Андреева «Красный смех».....	63
3.2. Тема безумия в творчестве И.А. Бунина.....	71
3.3. Тема Юродства в творчестве Б.К. Зайцева («Люди Божии»).....	87
§4. Тема Юродства в повести И.С. Шмелева «Лето Господне».....	95
Глава 2. Интерпретация темы безумия в русской прозе 20-30-х годов XX века	
§1. Социально-исторические предпосылки развития темы безумия в литературе 20-30-х годов XX века.....	112
§2. Художественный метод А.С. Грина и М.А. Булгакова.....	122
§3. Безумная мечта и варианты ее воплощения в произведениях А.С. Грина	
3.1. Повесть А.С. Грина «Алые паруса».....	135
3.2. Роман А.С. Грина «Бегущая по волнам».....	150
§4. Трансформация темы безумия в творчестве М.А. Булгакова	
4.1. Безумие гения в повести М.А. Булгакова «Роковые яйца».....	169
4.2. Тема «безумия» в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»	
4.2.1. Любовь как безумие.....	184

4.2.2. Безумие творческой личности.....	191
4.2.3. Безумие как наказание и покаяние.....	197
4.2.4. Безумие и трансцендентная сюжетная линия романа.....	202
4.2.5. Безумие как «юрродство»	209
Глава 3. Феномен «безумия» в русской прозе и действительности 50-70-х годов XX века	
§1. Социально-исторические предпосылки развития темы безумия в литературе 50-70-х годов XX века	213
§2. Художественный метод В.Я. Тарсиса и В.Е. Максимова	220
§3. Повесть В.Я. Тарсиса «Палата №7»: традиции и новаторство	230
§4. Тема безумия и советская действительность в романе В.Е. Максимова «Семь дней творения»	253
§5. В.Я. Тарсис и В.Е. Максимов о судьбе человека в тоталитарном государстве	271
Заключение.....	285
Библиографический список.....	298

Введение

В русской литературе XX века тема безумия занимает заметное место. Ее развитие в большей степени объясняется катастрофичностью XX столетия, желанием человека противостоять мировым катаклизмам, обесцениванием личности в эпоху тоталитаризма и стремлением сохранить свою индивидуальность. Возросший интерес к теме обуславливается также стремлением приблизиться к раскрытию тайны пограничного состояния человека.

Тема безумия существовала на протяжении всей истории русской литературы XII-XIX веков и реализовывалась в средневековой (христианской и карнавальной), романтической, просветительской и реалистической традициях.

В аспекте христианской традиции данная тема была связана, в частности, с мотивом юродства (представление о юродивых как о безумных в русской литературе берет свое начало из житийной литературы), а также с мотивом бесовского наваждения и бесовской одержимости (безумными осознаются бесы или люди, одержимые ими).

В традиции карнавальной культуры она раскрывается посредством использования мотива маски, народно-праздничного смеха и гротескного преувеличения. Безумие здесь – «веселая пародия на официальный ум, на одностороннюю серьезность официальной “правды”»[41.47]. В русской литературе тема безумия в традиции карнавальной культуры находит выражение, например, в творчестве М.Ю. Лермонтова и Н.В. Гоголя. Значимый вклад в исследование этой темы привнесла фундаментальная работа М.М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса»[41].

В романтической традиции тема безумия стала одной из ключевых, знаковых тем. Романтики пытались абстрагироваться от мира жестокой реальности и найти успокоение в потустороннем мире мечты и красоты. Рационализм в связи с этим отходит на второй план, уступая место чувствен-

ному познанию. В произведениях А. Погорельского, Н. Полевого, В. Одоевского безумие осознается проводником в недоступный, но невероятно желанный, ирреальный, мир.

В просветительской традиции тема безумия была непосредственно связана с конфликтом между закостеневшим в пороках обществом и положительно прекрасным человеком, находящимся в гармонии с собой. Воспитание на лоне природы, чистая наивная душа, сохранившая связь с детством, идея о равенстве всех людей на земле, заветная мечта естественного человека о переустройстве мира, в котором нет насилия, жестокости и злобы, воспринимаются обществом как начальная стадия безумия. По мнению А.В. Злочевской[98], Е.М. Конышева[139] и других исследователей, тема безумия в русской литературе часто реализовывалась именно в просветительской традиции (роман Ф.М. Достоевского «Идиот»).

В реалистической традиции писатели, опираясь на открытия зарождающейся в начале XIX века российской психиатрии, создают образы реальных безумцев, больных с точки зрения медицины. Писатели (Н.В. Гоголь, Ф.М. Достоевский) выступают как тонкие психологи, знатоки человеческих душ, выявляя социальные и нравственные причины, которые повлияли на раздвоение сознания их героев. На сегодняшний день многие исследователи (О.Г. Дилакторская[76], Г.В. Иванов[106], М.Ф. Ломагина[160], Л.А. Новиков[197] и другие) обращают внимание на эту сложную, противоречивую и не до конца изученную проблему.

В Толковом словаре русского языка С.И. Ожегова, Н.Ю. Шведовой даются следующие значения лексемы «безумие»: «1. То же, что сумасшествие (устар.). 2. Безрассудство, полная утрата разумности в действиях, в поведении»[21.42]. В определенные периоды развития русской литературы сталкиваются разные подходы к пониманию безумия, поэтому становится необходимым конкретизировать сущность данного понятия. Предлагаемое диссертационное исследование выстроено с учетом следующего толкования терми-

на: безумие – это отклонение поведения или мышления от принятых стандартов.

В литературе XX века тема безумия получила различное воплощение в зависимости от социально-исторических обстоятельств и эстетических установок авторов, от динамики и взаимопроникновения конкретно-исторических и индивидуальных художественных методов. Согласно Н.А. Гуляеву, метод – «воспроизведение художником действительности в соответствии с особенностями его художественного мышления и эстетического идеала, будучи исторически обусловленным, живет в самом творчестве, рождается и совершенствуется в процессе художественного постижения действительности»[71.174].

Предметом исследования являются особенности развития темы безумия в русской прозе XX века (1900 – 1970-е гг.)

Актуальность заявленной темы обеспечивается повышенным вниманием к синтетическому художественному методу в литературе XX века; появлением ряда научных трудов, связанных с разработкой темы безумия в творчестве отдельных авторов.

На сегодняшний день существуют монографии, диссертации, в которых рассматривается феномен безумия в русской литературе XIX века: исследования Л.К. Антошук[31], М.А. Зиминной[96], О.А. Иоскевич[111] и др. Что же касается темы безумия в литературе XX века, то о ней можно судить лишь по некоторым фрагментарным сведениям, представленным в статьях, монографиях, учебниках по русской литературе или диссертациях, посвященных отдельным авторам (Ф. Сологубу, Л. Андрееву, И. Бунину, М. Булгакову и другим). Целостного же описания художественного воплощения феномена безумия в творчестве писателей XX века на данный момент не существует. Этим обуславливается **научная новизна диссертационной работы.**

Объект исследования – проза русских писателей XX века 1900-х–1970-х годов.

Отметим, что в 40-х годах XX века тема безумия затрагивалась в литературе, посвященной Великой Отечественной войне («Непокоренные» Б. Горбатова, «Это мы, Господи!» К. Воробьева» и др.), но никогда не выходила на первый план, в связи с чем проза этого периода не рассматривается в диссертации.

Материалом исследования послужили наиболее репрезентативные в плане исследуемой темы художественные произведения: «Мелкий бес» Ф. Сологуба, «Мысль», «Призраки», «Красный смех» Л. Андреева, «Над городом», «Птицы небесные», «Деревня», «Суходол», «Всходы новые», «Иоанн Рыдалец», «Аглая», «Исход», «Слава», «Божье древо», «Дурочка», «Полуденный жар» И. Бунина, «Люди Божии» Б. Зайцева, «Лето Господне» И. Шмелева, «Алые паруса» и «Бегущая по волнам» А. Грина, «Роковые яйца», «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, «Палата №7» В. Тарсиса, «Семь дней творения» В. Максимова. В качестве вспомогательного материала привлекаются воспоминания современников писателей.

Цель научной работы: выявить особенности функционирования темы безумия в русской прозе XX века (1900 – 1970-е гг.).

В соответствии с целью исследования формулируются следующие **задачи:**

1) выделить в литературе XX века основные тенденции, характеризующие функциональную значимость темы безумия;

2) рассмотреть тему безумия в аспекте своеобразия художественных методов авторов, обращая внимание на формы реализации этой темы;

3) осмыслить специфику возникновения и развития темы безумия в русской литературе XX века:

а) выявить особенности выражения феномена безумия в русской литературе Серебряного века (Ф. Сологуб, Л. Андреев, И. Бунин, Б. Зайцев,

И. Шмелев);

б) рассмотреть своеобразие функционирования темы безумия в творчестве А. Грина и М. Булгакова во всей ее многоаспектности;

в) охарактеризовать особенности подхода к изображению темы безумия в русской литературе 50-70-х годов XX века на примере творчества В. Тарсиса и В. Максимова.

Теоретико-методологическую основу диссертационного исследования составляют философские работы Ф. Ницше, А. Шопенгауэра, работы по психоанализу З. Фрейда, К. Юнга, а также теоретические разработки ученых по проблеме развития отечественной психиатрии (Е. Гайдамакина, А. Подрабинек, Т. Сорокина, И. Сироткина, И. Щиголев), по проблемам теории литературы (М. Бахтин, Н. Гуляев, Л. Тимофеев, О. Федотов), исследования по проблеме художественного метода (Н. Байбатырова, А. Баклыков, В. Батшев, А. Дзиов, А. Ефремова, А. Злочевская, Д. Кертис, Н. Кобзев, В. Ковский, А. Краснов-Левитин, Н. Лейдерман, Г. Лесскис, Ю. Мальцев, Е. Михеичева, Е. Пономарев, И. Попова, Н. Савушкина, А. Сенкевич, В. Хрулёв, Е. Яблоков и др.); труды по истории русской эмиграции и диссидентского движения (А. Вдовин, Л. Королева, Б. Ланин, И. Мильштейн).

Методы исследования. Цели и задачи предопределили использование в диссертации элементов биографического, культурно-исторического, сравнительно-исторического, системно-структурного методов.

На защиту выносятся следующие положения диссертации:

1. Тема безумия в русской литературе на протяжении 1900-х – 1970-х гг. претерпевает эволюцию. В своем развитии она проходит три этапа: 1900-е – 1910-е гг., 1920-е – 1930-е гг., 1950-е – 1970-е гг.

2. Реализация темы безумия обуславливается социально-политической обстановкой в стране и эстетическими установками авторов. Ее историческая динамика связана со спецификой индивидуальных художественных методов.

3. В русской литературе Серебряного века тема безумия порождается несколькими факторами: социально-историческими (войны и революции способствуют нездоровой атмосфере в стране и увеличению количества душевнобольных людей), естественнонаучными (открытия российских психиатров, а также зарубежных ученых, в частности, З. Фрейда и К. Юнга) и историко-культурными (фундаментальное влияние учений А. Шопенгауэра и Ф. Ницше, взаимодействие реализма и модернизма).

4. В связи с переходным этапом исследуемого периода литературы, характеризующегося синкретизмом, в дискурсе безумия начала XX века встречаются различные интерпретации. Тема безумия находит свое воплощение в символистской (творчество Ф.К. Сологуба) и неореалистической прозе (творчество Л.Н. Андреева, И.А. Бунина, Б.К. Зайцева и И.С. Шмелева). Сологуба и Андреева объединяет трагическое мироощущение, выразившееся в отношении к реальному и ирреальному бытию, ввергнутому в хаос и безумие. В творчестве Бунина, Зайцева и Шмелева тема раскрывается через феномен юродства. Образ юродивого приобретает положительную и отрицательную коннотации, реализуясь в просветительской, реалистической или средневековой традиции в зависимости от взгляда писателей на русскую действительность, от религиозных исканий и этапов духовного пути.

5. Дифференцированный подход Грина и Булгакова к рассмотрению темы безумия во многом объясняется художественным методом, актуализировавшим в творческом процессе романтические и реалистические установки.

6. Творчество Грина возрождает романтический дискурс безумия, при котором идет противопоставление героя-романтика и прагматика. В то же время писатель раскрывает тему и через обращение к внутреннему миру человека, к психологизму.

7. Тема безумия в творчестве Булгакова также раскрывается во всей своей многоаспектности (любовь как безумие, безумие творческой личности,

безумие как наказание и покаяние, безумие как дьявольское наваждение, безумие как «юрродство») в русле одновременно романтической, реалистической и средневековой традиции. Автору присуще условно-метафорическое изображение безумия.

8. Феномен карательной психиатрии послужил обращению к теме безумия в русской литературе второй половины XX века. Использование медицины с целью воздействия на неугодных людей в период с 1950-е по 1970-е годы являлось одной из главных мер репрессивного воздействия, предпринятой советскими властями.

9. В. Тарсис и В. Максимов придерживаются реалистической концепции безумия. Писатели-диссиденты изображают сумасшедший дом как символ советской действительности. Тарсис обращается к классическим традициям (А. Чехов), подчеркивая противостояние личности и государства, необходимость сохранения собственного мнения. При этом автор сближает повести «Палата №6» и «Палата №7» на проблемно-тематическом, сюжетно-композиционном и мотивно-образном уровнях. В произведении Тарсиса теория непротивления злу насилем терпит поражение, в произведении же Максимова вера в Бога помогает нравственному воскресению героев.

Теоретическая значимость работы состоит в том, что ее результаты позволяют проследить развитие феномена безумия в русской литературе XX века, рассмотреть эстетику безумия в аспекте исторической динамики художественных методов XX века.

Практическая значимость исследования заключается в возможности использования наблюдений и результатов работы при чтении общих и специальных вузовских курсов по истории русской литературы XX века, при изучении специфики литературного процесса XX века, а также при преподавании литературы русского Зарубежья.

Апробация работы

Основные положения и результаты диссертационного исследования были представлены в докладах на Международных – «Творчество Б.К. Зайцева и мировая культура» (Орел, 2011), «Творчество Леонида Андреева: современный взгляд» (Орел, 2011), Всероссийских – IX Славянские Чтения (Орел, 2011), X Славянские Чтения (Орел, 2012) и вузовских (Орел, 2012)) научных конференциях. Диссертация обсуждалась на заседаниях аспирантских объединений и на кафедре русской литературы XX–XXI веков и истории зарубежной литературы ФГБОУ ВО «Орловский государственный университет имени И.С. Тургенева» (2011, 2012, 2013, 2015).

По теме диссертации опубликовано 11 статей.

Структура и объем диссертации определяются логико-концептуальными соображениями. Диссертационная работа состоит из введения, трех глав, заключения и библиографического списка. Библиография включает 277 наименований. Основной объем работы составляет 297 страниц.

Глава 1. Тема безумия в русской прозе начала XX века

§1. Предпосылки развития темы безумия в русской литературе

Серебряного века

1.1. Социально-исторические предпосылки

Творчество всех писателей является зеркалом, в той или иной степени отражающим социальную действительность. Частотность темы безумия в литературе рубежа XIX–XX в.в. во многом объясняется социально-историческими реалиями. Важно отметить, что многие психиатры стали рассматривать литературных персонажей с позиции психиатрии, так как видели в них собирательный образ, свидетельствующий о ненормальном состоянии как отдельных граждан, так и всего общества. М.О. Шайкевич, указывая на психопатологические черты героев Горького, приходит к выводу, что болезнь действующих лиц «вторичного происхождения» и вызвана «общественно-психологическими условиями»: «Рисуя своих героев, рожденных в особенной нравственно-социальной атмосфере, Горький невольно наделил некоторых из них болезненным складом, который также неизбежен при некоторых условиях, как неизбежно следствие после причины»[265.49]. Таким образом, увеличение числа психопатологических типов в русской литературе конца XIX – начала XX века правомерно объяснить нездоровой атмосферой в стране и возросшим количеством психически больных людей.

В середине XIX века французскими учеными Б. - О. Морелем и Мором де Туром была сформулирована теория вырождения (дегенерации), согласно которой неблагоприятные социальные условия негативно влияют на психику человека. Число болезней возрастает в каждой семье и накапливается от поколения к поколению, что в конечном итоге может привести к вымиранию не только отдельного рода, но и всего человечества. Во Франции эта теория позволила рассматривать психические болезни с точки зрения наследственности и физиологии.

В России теория вырождения приобретает огромную популярность, но рассматривается русскими психиатрами не в биологическом, а в социальном ключе: «Французские авторы теории дегенерации также упоминали в числе ответственных за вырождение социальные факторы – бедность, алкоголизм, отсутствие гигиены. Но только их русские коллеги предложили считать фактором вырождения общественно-политический строй»[228].

И.Е. Сироткина обращает внимание на то, что ведущими психиатрами страны (М.П. Никинин, Россолимо, И.А. Сикорский, М.О. Шайкевич и др.) вопрос об упадке искусства (которое часто воспринималось в обществе как патологическое) объяснялся не болезненным сознанием авторов, а «социальными причинами». Исследуя творчество А.П. Чехова, Л.Н. Андреева, М. Горького и др., психиатры приходили к выводу, что общество нуждается в кардинальной перестройке. Некоторые (В.К. Рот) предлагали исключительно либеральные меры борьбы с дегенерацией общества (создание санаториев для нервных больных), в то время как другие (С.И. Мицкевич) требовали уничтожения капитализма и смены власти[228].

Обращаясь к историческим событиям, важно отметить, что переход страны от феодализма к капитализму и реакционная политика государства поставили под удар психическое здоровье практически всех слоев населения. В группе риска оказались как бесправные рабочие и «безземельные» крестьяне, обреченные влачить нищенское существование, так и буржуазия, в погоне за прибылью и властью забывающая культурно-нравственные ценности. Особенное беспокойство у русских психиатров вызывала интеллигенция: «Типичный русский неврастеник был тяжело работающий интеллигент, часто бедный и ослабленный физически, к тому же зажатый рамками репрессивного строя и страдающий от нереализованного желания послужить обществу»[228].

За первые два десятилетия XX века Россия пережила три революции, русско-японскую и первую мировую войны, что также не могло не отразить-

ся на здоровье общества. Такие психиатры, как А.И. Озеревецкий, С.А. Суханов, М.О. Шайкевич и другие, фиксировали массовые случаи психических расстройств уже в русско-японскую войну. По свидетельству Шайкевича, война 1905 года дала в четыре раза больше психических заболеваний по сравнению с мирным временем[267.74]. За время русско-японской войны через Харбинский психиатрический госпиталь прошло около 3000 психически ненормальных людей[227], через отделение Московского военного госпиталя – более 2000[267.74]. Интересным представляется тот факт, что впервые за всю мировую историю врачи особо ухаживали за такими больными. Уже в 1904 году психиатры требовали от властей официально признать наличие больных с нервными расстройствами и дать им статус, который смог бы пресечь издевательство со стороны других больных. Вначале такие предложения вызывали протест, однако увеличение неврозов от поражения к поражению заставило военно-медицинские власти пересмотреть свое решение. К осени 1904 г. специально организованная комиссия, состоящая из известных психиатров, приняла решение об организации специального госпиталя в Харбине.

Используя накопленный опыт, в июле 1914 года, в преддверии первой мировой войны, МВД начало проверку психиатрических больниц, в ходе которой оказалось, что переполненные помещения не в состоянии вместить ожидаемый новый поток пациентов. К концу осени в Москве на средства, выделенные земством, были открыты первые эвакуационные госпитали, однако уже зимой 1914-1915 года все существовавшие и вновь открытые помещения были переполнены[256].

Военные события, особенно в совокупности с другими социально - историческими факторами, влияли не только непосредственно на военных, но и на мирных граждан. Так, например, индустриализация и технический процесс накладывались на политическую и экономическую нестабильность в стране и вызывали в среде рабочих массовые фобии отравлений, первая из которых была зафиксирована в 1890 г. на кружевной фабрике в Москве. В

период первой мировой войны такие фобии стали частым явлением и фиксировались в разных городах в особенности после известия о применении немцами химических ядовитых веществ: «У многих участников анализируемого явления члены семьи или близкие люди, оказавшись в действующей армии, были убиты или ранены. От других не было известий, третьи ожидали скорого призыва. Кроме того, нестабильность цен на товары и продукты, напряженный труд, переутомление вызывали психоэмоциональные нагрузки, способствовавшие повышению порога внушаемости населения»[270].

Что же касается революций и гражданской войны, то в это безумное время психические расстройства фактически охватили все слои населения. Если раньше психиатры связывали надежду на уменьшение случаев сумасшествия со сменой власти, то после 1905 года, показавшего неконтролируемые действия участников русского бунта, приходят к выводу о пагубном влиянии репрессивных мер как со стороны правительства, так и со стороны восставших: «Все больше они склонялись к точке зрения Сикорского, что во время революции проявляются “атавизмы” психики и гибнут подлинные семена культуры и прогресса»[228]. Психиатрические данные свидетельствуют, что среди революционеров неоднократно встречались случаи помешательства: с 1865 по 1882 признаны невменяемыми 14 человек, с 1883 по 1887 – 9 человек, а с 1987 по 1905 – численность заболевших достигла 59[270].

Социальное насилие пагубно сказывалось на здоровье всей нации, причем не только во время революции, но и после. Так, например, после февральской революции число сумасшедших в Петрограде увеличилось в 50 раз только по официальным данным, что объяснялось утратой восторженного настроения, разочарованием, страхом за свою жизнь и имущество. Кроме того, было установлено, что по сравнению с предыдущими войнами в период революций больных поступало значительно больше. Если солдаты, идущие на войну, были подготовлены к ее ужасам и знали, на что идут, то простые граждане не могли сразу смириться с уничтожением привычного образа жи-

ни. П.Я. Розенбах предлагал выделять психические заболевания, вызванные революцией, в отдельную группу, так как они имели свои характерные черты: быстрое развитие и угасание, страх, воинственность и другие. Психическое расстройство, описанное выше, было характерно для больных в начальный период революции, а в последующие месяцы все больше стало распространяться «тихое помешательство», характеризующееся подавленностью, бессвязной речью, отстранённым, что-то ищущим взглядом и другими признаками[27.42-43].

Таким образом, опираясь на перечисленные факты, можно с уверенностью сказать, что социально-политическая жизнь страны в конце XIX – начала XX века пошатнула психическое здоровье нации. Опираясь на конкретно-исторические реалии, искусство стремится отразить каждый аспект жизни общества, в том числе и кризисное состояние социума. Естественно, что ненормальная обстановка в стране вызвала повышенный интерес к теме безумия.

1.2. Естественнонаучные предпосылки

Само развитие психиатрии в России во второй половине XIX и начале XX века также стало основополагающим фактором в популяризации темы безумия.

Вторая половина XIX века ознаменовалась открытием самостоятельных кафедр психиатрии в Военно-медицинской академии в Петербурге (1857г.) и в Московском университете (1887), а также выходом двух специальных журналов. В период земской психиатрии (1861-1917) в крупных городах открываются психиатрические клиники и, что особенно важно, проводится первый съезд психиатров (1887). Пожалуй, огромным достижением земских врачей является гуманное отношение к душевнобольному: проводится политика «нестеснения», «открытых дверей», отменяются садистские методы (горячечные рубашки, смирительные камзолы, привязывание и цепи); главной целью, стоящей перед врачом, объявляется полное выздоровле-

ние пациента. Проблемы психиатрии становятся необыкновенно популярными, в связи с чем с каждым годом увеличивается количество врачей, задействованных в этой области. Так, на I съезде психиатров в 1887 году присутствовало 93 специалиста, на II съезде в 1905 году – 276 невропатологов и психиатров, в 1912 году число членов Союзов психиатров и невропатологов, имеющих стаж менее 3 лет, достигло 538. Среди прославленных имен российских психиатров рубежа веков можно назвать такие имена, как И.М. Баллинский (основатель первой самостоятельной кафедры психических болезней), И.П. Мержеевский (автор работ о прогрессивном параличе и микроцефалии), С.С. Корсаков (получил мировую известность благодаря своей диссертации «Об алкогольном параличе», посвященной исследованию нервно-психических нарушений при алкоголизме) и др.[39.14-20].

Открытия в области российской психиатрии, изменение взглядов на саму сущность психических расстройств не только возродили тему безумия в русской литературе, но и позволили писателям Серебряного века рассматривать ее с точки зрения науки.

Не менее популярными для российской общественности были идеи зарубежных ученых. В начале XX века в России широкое распространение получает учение о психоанализе, основоположником которого был З. Фрейд. Работа ученого «О сновидениях», опубликованная на русском языке в 1904 году, привлекла не только психиатров, но и всех мыслящих людей, в том числе и литераторов. К 1909 году учение приобретает все больше сторонников, и впоследствии в журнале «Психотерапия» неоднократно публикуются материалы по психоанализу.

Изначально психоанализ возникает как метод, применяемый в лечении истерии и основанный не на гипнозе, а на использовании свободных ассоциаций. Впоследствии же стал восприниматься еще и как учение о бессознательном, призванное разобраться в психических процессах. Немалое влияние на Фрейда оказали работы немецкого философа и психолога Т. Липпса

(«Основные проблемы жизни души» (1883), «Комизм и юмор» (1898)), благодаря которым ученый сформировал свои взгляды о бессознательном психическом: «Согласно <...> утверждению психоанализа, психические процессы сами по себе бессознательны, сознательны лишь отдельные акты и стороны душевной жизни»[255]. Под бессознательным Фрейд стал понимать «нереализованные влечения, которые из-за конфликта с требованиями социальных норм не допускались в сознание, отчуждались с помощью механизма вытеснения, обнаруживая себя в обмолвках, оговорках, сновидениях и пр.»[22.38]. Непосредственную роль в становлении и развитии психоанализа сыграло обращение к самоанализу, в ходе которого были выявлены представления Фрейда об «Эдиповом комплексе, детской сексуальности, оральных и анальных эрогенных зонах, психической реальности, роли фантазий в жизни человека и необходимости толкования сновидений»[153].

Учение Фрейда было продолжено его другом и не менее выдающимся психологом Карлом Юнгом. Так же, как и его наставник, Юнг обратился к бессознательному, однако видел в нем не только подавление сексуальных и агрессивных побуждений. С его точки зрения, наряду с индивидуальным подсознательным существует и коллективное бессознательное, в котором хранится передающийся по наследству опыт предшествующих поколений. Впоследствии взгляды двух великих ученых разошлись в отношении многих вопросов, в частности, в понимании либидо, под которым, с точки зрения Юнга, нужно понимать любую бессознательную психическую энергию, не ограничивая его исключительно сексуальной энергией, что было характерно для учения Фрейда. Полемике вызывали и взгляды на причины неврозов, так как Юнг считал, что они зарождаются не в детском возрасте, в связи с проявлениями «эдипова комплекса», а вызваны исключительно сегодняшним днем. По-разному трактуется и сон у психиатров. По Фрейду, «главной характерной чертой сновидения является то, что оно побуждается желанием, исполнение этого желания становится содержанием сновидения. Другой та-

кой же постоянной чертой является то, что сновидение не просто выражает мысль, а представляет собой галлюцинаторное переживание исполнения желания»[255]. Для Юнга же сновидение – это окно в бессознательное.

Все открытия психоанализа сыграли немаловажную роль в распространении темы безумия в русской литературе. Во-первых, уже само обращение к психическим расстройствам и детальное рассмотрение причин, из-за которых они возникают, а также огромное количество работ, в которых анализируются реальные случаи заболевания, не могли не вызвать к жизни психопатологического героя. Во-вторых, обращение к области бессознательного позволяло писателям вслед за Достоевским заглянуть по ту сторону сознания, приблизиться к тайникам человеческой психики и раскрыть ее глубины. В-третьих, в психоанализе человек рассматривается «как существо, наделенное не только высшими, благородными помыслами, но и низменными желаниями, неудержимыми страстями...»[153], что повлияло на обращение писателей к бездне человеческой души, скрывающей хаотичную безумную сущность. В-четвертых, открытие Юнгом коллективного бессознательного, в основе которого лежали архетипы, послужило распространению в русской литературе темы безумия как бесовского наваждения, а также мотива двойничества и маски. Так, А.М. Руткевич замечает: «Если раньше безумие объяснялось "одержимостью бесами", которые приходили в душу извне, то у Юнга оказывалось, что весь их легион уже содержится в душе, и при определенных обстоятельствах они могут одержать верх над "Я" - одним из элементов психики. Душа всякого человека содержит в себе множество личностей, и у каждой из них имеется свое "Я"; время от времени они заявляют о себе, выходят на поверхность сознания. Древнее речение: "У нежити своего облика нет, она ходит в личинах" можно было бы применить к юнговскому пониманию психики - с той оговоркой, что сама психическая жизнь, а не "нежить", обретает разного рода маски»[218]. И, наконец, в-пятых, обращение психиатров к феномену сновидения популяризирует не только мотив сна, но и все мотивы,

передающие пограничные состояния психики: галлюцинации, бреда, видения и безумия.

1.3. Историко-культурные предпосылки

Российская общественность всегда была восприимчива к философским идеям. В порубежную эпоху русская мысль была ориентирована на учения А. Шопенгауэра и Ф. Ницше.

В русской литературе влияние Шопенгауэра отразилось уже в творчестве таких именитых писателей, как И.С. Тургенев и Л.Н. Толстой. Однако наибольшую популярность учение философа приобретает в конце XIX века, оказывая огромное влияние на становление русского модернизма. А.В. Гулыга и И.С. Андреева подчеркивают, что «рост индивидуализма и нарциссизма, внимание к мистическому опыту, галлюцинациям, демонизму, жгучий интерес к сексуальным отклонениям находили поддержку в своеобразном преломлении философии Шопенгауэра. Литераторы и критики Серебряного века Д. Мережковский, В. Брюсов, А. Волынский, Ю. Айхенвальд, А. Горнфельд, А. Белый и другие <...> стремились найти у Шопенгауэра иррациональное видение здешнего мира, отказ от рационального знания, утверждение негативных аспектов человеческого существования ...»[70].

Тема безумия, призванная решать метафизические проблемы, для русских литераторов рубежа веков становится одной из главных и рассматривается во множестве аспектах. Популярность этой темы во многом была обусловлена закатом эпохи рационализма и расцветом иррационализма.

В Европе XVI–XIX в.в. по праву считаются веками становления и расцвета рационализма. Такие философы, как Бэкон, Декарт, Локк и другие, приходят к выводу о возможности существования «чистого разума», единого для всех наук, способного посредством прогресса изменить мир к лучшему и построить идеальное государство и общество. Разум становится мерилем всех основ: нравственных, политических, социальных и т.д. По мнению Е.Е. Несмеянова[253], 1879 год следует считать датой, пошатнувшей веру

мыслящих людей в силу человеческого разума. Политики, действующие в соответствии с принципами разума, не только не смогли привести страну к гармонии и вселенской справедливости, но и разрушили веками складывающиеся основы нормальной жизни. Идеи рационализма во многом показали себя несостоятельными.

На смену европейскому рационализму приходит европейский иррационализм, основателем которого по праву считают Артура Шопенгауэра. В своей работе «Мир как воля и представление» философ фактически отрицает существование «чистого разума». С его точки зрения, миром управляет не разум, а иррациональная «воля», действующая беспричинно и без разумной цели, посылая людям как добро, так и зло в анархическом порядке, независимо от нравственных добродетелей человека. Так как «воля» – неразумна, мир, в котором она властвует, безумен и трагичен. Для осознания понятия мировой воли В.В. Заманская предлагает обратиться к творчеству русских писателей: «В ее (воли – М.Х.) предчувствии «метафизического вожделения» таятся и «прародимые хаосы» исторического бытия Андрея Белого, и последняя стихийность смерти, в которую заглянул Толстой, и образ ивановского «меона» – «структуры бесструктурности» «мирового уродства»»[94].

Кроме того, важно отметить, что сам человек порожден волей, а значит, еще при рождении носит в себе хаотичную, безумную сущность своего создателя. Это положение Шопенгауэра фактически способствовало распространению в русской литературе героев с ярко выраженными отклонениями в психике (Передонов из «Мелкого беса», Аблеухов из «Петербурга» и др.), безумие которых объясняется ущербной, хаотичной сутью человека, вынужденного балансировать на грани между добром и злом.

По Шопенгауэру, человечество должно осознать эту трагичность мира и отказаться от «воли к жизни», ведь, не имея желаний, невозможно почувствовать себя несчастным и обманутым. Только так можно приблизиться к «нирване» и придать своей жизни смысл. Отказ от ценностей, направленных

исключительно на удовлетворение своих потребностей, заставит приблизиться к подлинному и глубинному познанию мира. Подавляя в себе «волю», человек больше не рассматривает мир с позиции пользы, а значит, не разделяет его, руководствуясь категориями рассудка и разума, на отдельные предметы, чтобы понять внешнюю сторону объекта. Такого человека уже не удовлетворяет простое созерцание мира, он стремится познать внутреннюю сторону, причем не только объекта, но и всего мира, слиться с ним воедино в одно целое, приобщиться к бытию.

Особенно выраженными способностями к истинному познанию обладают гениальные натуры, использующие в сфере искусства не столько законы разума, сколько интуицию и проницательность. Если «обыкновенный человек, этот фабричный товар природы»[268.357], останавливается на предмете только для удовлетворения потребностей воли и, определив его абстрактное понятие, прекращает свое исследование, то гений, отказавшись от воли, «стремится в каждой вещи постигнуть ее идею, а не ее отношения к другим вещам»[268.358]. Фактически, исследуя проблему гения, Шопенгауэр идет вслед за романтиками, противопоставляя творца обывателям: «Взор человека, в котором живет и действует гений, легко отличает его от других: живой и в то же время пристальный, он носит характер проникновения, созерцания, как это видно на изображениях немногих гениальных голов, которые среди бесчисленных миллионов от времени до времени создавала природа; напротив, во взоре других людей, если только он, как это большей частью бывает, не туп или тускл, легко заметить истинную противоположность созерцания – высматривание»[268.358-359].

Так как познать истину могут только исключительные натуры, то знание, которое они несут людям, во многом неподвластно обычному человеку, узнающему мир единственно с помощью разума. С точки зрения простых людей, каждый гений – сумасшедший. Да и сами гении, отринувшие разум и пользующиеся интуицией и озарениями сознания, приобретают черты сума-

сшедших. По мнению Шопенгауэра, «...гениальность редко встречается в союзе с преобладающей разумностью: напротив, гениальные индивидуумы часто подвержены сильным аффектам и неразумным страстям. Причиной этого служит, однако, не слабость разума, а частью та необычная энергия всего проявления воли, которую представляет собою гениальный индивидуум и которая выражается в стремительности всех волевых актов; частью же – преобладание наглядного чувственного и рассудочного познания над отвлеченным ...»[268.361]. В.Д. Губин отмечает, что, начиная с XIX века, понятия гений и безумец становятся синонимами: «Обыватели так и считают гения безумцем, поскольку он говорит и утверждает то, чего еще никто не понимает. Но он и сам ощущает, что постоянно находится на грани между безумием и нормой, поскольку все время «проходит над бездной», все время пытается понять и осветить то, что пока еще непонятно и недоступно обычному человеческому рассудку»[69.317].

Русские литераторы, в частности символисты, следом за Шопенгауэром видят назначение гениальной природы не только в познании этого мира, но и ирреальной, трансцендентной сферы бытия. Таким образом, в русской литературе рубежа веков возрождается романтическое понимание безумия как состояния, способствующего познанию запредельного мира красоты и гармонии.

Нравне с учением Шопенгауэра огромное, возможно, даже «революционное», влияние на русскую общественность оказывает учение Ницше. А. Белый, восхищаясь его талантом, писал: «И Кант, и Гёте, и Шопенгауэр, и Вагнер создали гениальные творения. Ницше воссоздал новую породу гения, которую не видывала ещё европейская цивилизация. Вот почему своей личностью он открывает новую эру»[42]. В 1892 году в России выходит первое специальное исследование – очерк В. Преображенского «Фридрих Ницше: критика морали альтруизма», а в 1898 и 1899 гг. соответственно были напечатаны полные переводы двух книг «Так говорил Заратустра» и «Рождение

трагедии из духа музыки», что привело к массовому увлечению творчеством философа.

Идеи Ницше о сверхчеловеке, пересмотревшем веками складывающиеся моральные ценности, стали очень популярны в российском обществе. Дискуссионными в то время было несколько положений Ницше, в которых пропагандируется отказ от религиозных верований (нет ни Бога, ни дьявола, ни рая, ни ада, человеку нечего бояться, он свободен) и закоренелой морали (верующий человек должен возлюбить ближнего со всеми его недостатками, что ведет, по мнению Ницше, к деградации человечества). Сверхчеловек – это личность, стоящая «по ту сторону добра и зла». Писатели XX века, с одной стороны, прославили учение философа, поставившего на пьедестал сильную личность, а с другой, – обратили внимание на недостатки работы, в которой не ставится вопрос об опасности свободы, не ограниченной моралью. Так, В.В. Заманская замечает: «Из ницшеанского «по ту сторону добра и зла», с уничтожением границ между которыми звучит «не бойся ничего» и «все позволено», вырастает еще один конфликт и сюжет экзистенциального сознания – это деформация человеческой психики, преодолевшей пределы (Керженцев Андреева, Геродот Сартра, Герман Карлович Набокова). Сознание XX века будет биться над моделированием ситуации, через которую можно найти и обозначить меру для «ничего не бойся» и «все позволено», и сделает те выводы, какие, ощущая их интуитивно, не сделал Ницше: о риске беспредельностей, в которые вел его Заратустра и его Антихрист»[94].

Распространению популярности темы безумия в русской литературе способствовала работа Ницше ««Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм», в которой философ задается вопросом, «что такое дионисическое начало?»[196.51] По мнению В. Иванова, неопределимая заслуга Ницше в том, что он заставил «ощутить мир по-новому», возвратив «жизни ее трагического бога»[105]. В. Вересаев также замечает, что для Ницше было важно уничтожить иллюзорный мир человека, в котором он прячется от реальности этого

мира, в связи с чем, из двух начал именно дионисовское, а не аполлоновское начало стало приоритетным: «Бог страдающий, вечно растерзываемый и вечно воскресающий, Дионис символизирует "истинную" сущность жизни. Жизнь есть проявление божества страдающего. Создавая миры, божество освобождается от гнета избытка и преизбытка, от страдания теснящихся в нем контрастов. Вселенная есть вечно изменяющееся, вечно новое видение этого величайшего страдальца, исполненного контрастов и противоречий»[58]. Из этого положения следует, что мир, созданный Дионисом, уже в своей основе трагичен, безумен и противоречив. Эти воззрения нашли отклик в произведениях символистов, рассматривающих безумие мира как с социальных и гражданских, так и метафизических позиций.

Кроме того, символисты, признавая наличие двух миров, рассматривали Диониса не только как бога умирания и трагедии, но и как бога возрождения и утешения. По Ницше, каждый человек, приняв в себя сущность бога, впадает в состояние священного безумия и экстаза, тем самым приобщаясь к высшему знанию: «...при мистическом ликующем зове Диониса разбиваются окопы плена индивидуации, и широко открывается дорога к Матерям бытия, к сокровеннейшей сердцевине вещей»[196.117]. Несмотря на то, что работа Ницше не содержала в себе метафизическое учение, она способствовала возрождению романтической традиции в творчестве символистов; безумие стало рассматриваться модернистами не только как трагедия мира, но и как проводник в потусторонний мир: «Она (мистика дионисова – М.Х.) вмещает Диониса-жертву, Диониса воскресшего, Диониса-утешителя в круг единого целостного переживания и в каждый миг истинного экстаза отображает всю тайну вечности в живом зеркале внутреннего, сверхличного события испуганной души. Здесь Дионис - вечное чудо мирового сердца в сердце человеческом...»[105].

Кроме того, Ницше вслед за Шопенгауэром возродил еще одну романтическую традицию, в которой безумие творца, гениальной природы воспри-

нималось как священный дар. «Прекрасное безумие художественного вдохновения»[196.109] было призвано, чтобы проникнуть в «дионисические глубины»[196.109], «слиться с Первоединым, его скорбью и противоречием, и воспроизвести образ этого Первоединого как музыку»[196.73]. В порубежную эпоху деятели русской культуры рассматривают художника-творца как человека, способного своим творчеством моделировать мир, создавать его заново. Так, И.Г. Минералова замечает: «Вячеслав Иванов, композитор Скрябин и некоторые другие деятели искусства серебряного века увлеклись идеей превратить искусство в инструментарий магического действия, в котором оно станет выполнять задачи, как предполагалось, несравненно более высокие, чем задача общественного служения»[178.52].

Таким образом, положение Шопенгауэра о том, что в жизни правит иррациональная «воля», Хаос, а также рассуждение Ницше о проявлении страдающего безумного бога Диониса, который, создавая миры, освобождается от внутренних контрастов, находят отражение в творчестве многих авторов, рассматривающих безумие с позиции несовершенства трансцендентного мира. Высказывание Шопенгауэра о хаотичной природе человека повлияло на создание русскими писателями безумного героя, чувствующего в себе «прародимые хаосы» мира. Учение Ницше о сверхчеловеке актуализировало проблему героя, действующего исключительно по воле разума. С точки зрения русских писателей, такой человек стоит на грани безумия. Идеи Ницше и Шопенгауэра о гениальной натуре и священном безумии также были встречены с восторгом.

Наравне с развитием философии популярность темы безумия зависела и от других факторов. Русские писатели конца XIX – начала XX века так же, как и их предшественники, обратятся к теме безумия, что будет обусловлено самой эпохой и процессами, связанными непосредственно с литературой. Серебряный век характеризуется таким явлением, как синкретизм, который подразумевает художественный синтез. Исследователи отмечают, что синтез

в русской литературе Серебряного века становится основным качеством искусства на всех уровнях. Порубежную эпоху нужно рассматривать как единое целое различных явлений культурной жизни. Это синтез разнородных, но взаимосвязанных сфер, таких, как литература, музыка, живопись, религия, оккультизм, философия, политика и т.д. Серебряный век стремится синтезировать все культурные достижения прошлых столетий, ставших традиционными, и новаторские тенденции новейшей, еще только зарождающейся культуры.

Несомненно, культура Серебряного века – это многоплановое явление. Нельзя, например, недооценивать влияние марксистской литературы на русскую интеллигенцию. Многие деятели культуры отстаивали материалистические взгляды и, как правило, отказывались от религиозных убеждений в пользу атеистической позиции. В то же время духовная атмосфера эпохи создавалась не только из взлетов, но и из падений. Постоянное ощущение кризиса и упадка, желание построить новую, совершенную культурную среду приводят к вопросу о значимости православной веры в России. В попытке заново осмыслить существование мира и человека в нем и найти утраченного Бога писатели Серебряного века обращаются к различным религиозным веяниям: теософии, антропософии, гностицизму и другим. Мистика и оккультизм становятся опорой мыслителей, мечтающих разгадать тайны потустороннего мира.

Писатели рубежа веков задаются вопросом: «Что есть человек?». Е.А. Михеичева и П.А. Ковалев отмечают: «Среди философских проблем, круг которых определился в основном в XIX столетии, мыслителей Серебряного века особенно интересуют «откровения о человеке»: религиозно-нравственный аспект (Богочеловек или Человекобог?), исследование «бездн» человеческой души, «искушение свободой», столкновение «личности» и «безличности». Писатели стремятся показать человека не только в социальной, но и в природной, национальной, антропологической сфере и в назван-

ном «контексте» выявить индивидуальное, глубоко личностное начало»[187.41].

Говоря о литературе Серебряного века, нельзя не сказать о контрапунктности, диалогичности культур. В творческом наследии писателей начала XX века прослеживается неизменное обращение к мировой культуре, а также к культуре «золотого века». Серебряный век характеризуется возрождением русской духовной культуры XIX века и созданием на ее основе нового искусства и нового культурного сознания. Интересно, что практически каждый писатель порубежной эпохи вступает в диалог с А.А. Погорельским, А.С. Пушкиным, В.Ф. Одоевским, Н.В. Гоголем, М.Ю. Лермонтовым, Ф.М. Достоевским, А.П. Чеховым и другими. При этом они обращаются к ключевым темам, мотивам, образам и идеям литературы XIX века. Тема безумия в «Золотом веке» русской литературы была одной из самых популярных и неоднократно рассматривалась писателями. Фактически этот особый пласт русской литературы возвращается в творчестве авторов XX века. Писатели Серебряного века стремятся по-новому подойти к, казалось бы, знакомой и детально разработанной, но не исчерпавшей себя теме.

В связи с возникновением новых творческих методов (неореализм, символизм и т.д.), создающихся на основе взаимодействия двух и более тенденций, тема безумия в порубежной литературе, получая новую жизнь, предстает во всем своем разнообразии и реализуется во множестве аспектов. Важно отметить, что синкретизм в этот период характеризуется не просто слиянием творческих процессов, а равноправным взаимодействием, послуживших основой для появления новых явлений. Следовательно, и тема безумия в творчестве писателей Серебряного века предстает не просто как «окаменелое» повторение прошлых лет, а, скорее, как новая тема, впитавшая в себя опыт прошлых столетий.

Неоромантизм, возникший в литературе Серебряного века в ответ на позитивизм и натурализм, вобрал в себя многие черты романтизма, что не

могло не сказаться на частотности темы безумия, представленной в новом ракурсе. Для неоромантиков (символистов) были характерны мистицизм, фантастичность, стремление проникнуть в запредельное, слияние мира условного и мира реального, в ходе которого возникает третья действительность, образы – символы, рождающиеся из сплава фантастического и реалистического, обращение к героической, а также гениальной личности. Внимание писателей к герою, находящемуся на грани двух миров, обусловило обращение к особым состояниям человека. Распространение получили мотивы сна, мечты, бреда, сумасшествия и проч. И.В. Васильева отмечает, что «...с неоромантизмом связаны такие формально-содержательные особенности, как предельная острота чувственных переживаний героев, преобладание экспрессии над описательностью, иррационального над рациональным, насыщенность художественного текста фантастическими, гротескными элементами...»[57.4].

Неореализм как метод сформировался в начале века. Происходит слияние, взаимопроникновение реализма и модернизма. Реалистический метод претерпевает кардинальные изменения, так как в объект исследования попадает не только реальный, но и метафизический, потусторонний мир: «Ощущение неустранимого разлада между реальным и идеальным миром, который есть в душе каждого человека, поиск выхода из нравственного тупика усиливали стремление писателей к метафизическому знанию, потребность в котором не удовлетворялась религиями, православной в том числе, ставила художников в оппозицию к церкви, наполняла их произведения философскими концепциями, выводила на новый уровень идейных и эстетических поисков, рождала варианты нетрадиционных ответов на вопрос о соотношении «этого» и «иного» миров, жизни и смерти, человека и Бога[184.234].

Одной из главнейших черт, характерной для каждого писателя-неореалиста, является «глубокий интерес писателей к внутреннему миру личности, двойственной его природе, главенству «бессознательного ОНО»

над мыслью и чувством»[184.234]. Если раньше основное внимание писателей-реалистов было направлено на социально-политические проблемы общества, то неореалистическая проза начала XX века превыше всего ставит человека, которому предстоит разрешить волнующие вопросы метафизического характера. Отсюда использование приемов «потока сознания», обращение к психическому состоянию героев, интерес к бессознательному, раскрывающему грани ирреального мира.

Искусство переходной эпохи всегда стремилось к обновлению всех культурных сфер, к поиску новой мировоззренческой и художественной системы. Литература рубежа XIX – XX веков не стала исключением и, провозглашая отказ от традиционных положений, выработывала новую концепцию мира и человека, а также новые художественные методы и приемы для изображения чрезмерно быстро изменяющейся современной реальности.

Немаловажное значение в развитии темы безумия оказало появление импрессионистического и экспрессионистического стиля. Импрессионизм как стилевое явление возникает в русской литературе на рубеже XIX – XX веков. Для создания определенного настроения писатели изображали действительность через восприятие человека, фиксировали «единственный момент бытия в собственном, неповторимо индивидуальном видении»[60.155]. Ю.А. Драгунова отмечает, что «поэтика импрессионизма как нельзя лучше помогает «в одном мгновенье видеть вечность», отталкиваясь при этом от обыденного, земного, реального»[80.167]. Импрессионизм возрождает к жизни романтического героя, тонко чувствующего, впечатлительного, утонченного, способного не просто оценить окружающую действительность, но и пропустить ее через свой внутренний мир, в незаметном, малом увидеть фундаментальное и непередаваемое. Фактически это – личность, находящаяся на грани. Интеллектуальное, рациональное отходит на второй план, уступая место чувственному началу. При создании характера автору важно раскрыть психологию героя, показать внутренний мир человека, душевные переживания, в

связи с чем в импрессионистических произведениях часто используются такие жанровые формы, как внутренний монолог: важным приемом, раскрывающим душевную жизнь, становится «поток сознания»[60.156-157].

Экспрессионистические приемы в русской литературе нашли отражение в творчестве символистов. В эпоху русско-японской войны, а также революции писатели обращаются к экспрессионизму в поиске «особых средств экспрессии для усиления выразительности художественного текста»[186.175]. В творчестве А. Белого, К. Бальмонта, В. Брюсова отмечают «болезненную нервозность», «взвинченный лиризм», «резкость акцентов», крикливую риторику, изменившуюся эмоциональную окраску»[186.175]. Экспрессионистический стиль характерен для многих писателей Серебряного века, но наиболее полно выразился в творчестве Л. Андреева (принявшего непосредственное участие в его формировании) и В. Маяковского. Писателям-экспрессионистам важно было показать не реальную действительность во всем ее многообразии, а отношение к ней индивидуума на эмоциональном уровне. В своем творчестве они используют такие приемы, как гротеск, аллегорию, контраст, метафору, смещение пропорций, цветопись, повторы, с целью выразить экспрессию чувств, показать страдающую душу человека, вступившего на путь борьбы. Образы в экспрессионистических произведениях «максимально схематичны и деформированы от переполняющих их эмоций»[186.181] Экспрессионизм стал одним из приемов передачи психического состояния.

Особое внимание к теме безумия в начале века проявили символисты, так как, в отличие от авторов, стремившихся изобразить реальность, они углублялись в ирреальный, непознаваемый мир. Для символизма в большей степени, чем для других творческих методов, характерно соотношение земного и небесного, мгновенного и вечного. Через мгновенное, реальное писатели стремились прикоснуться к ирреальному, вечному. Для них характерно

моделирование ситуаций и судеб, неомифологизм, углубление в сферу бессознательного.

Таким образом, в литературе Серебряного века явление синтеза способствовало развитию темы безумия. Писатели этого периода обращаются к ней в попытке ответить на философские вопросы, а также постигнуть глубинную сущность человеческой души. Серебряный век характеризуется взаимодействием культур, поэтому тема безумия, ставшая одной из самых исследуемых тем в творчестве писателей XIX века, закономерно появляется в литературе начала XX века. На протяжении веков тема безумия была очень популярна и реализовывалась во множестве традиций. Появление новых художественных методов, а также импрессионистического и экспрессионистического стиля позволяло по-другому взглянуть на тему безумия.

§2. Безумие в восприятии символистов (Ф. Сологуб «Мелкий бес»)

В творчестве символистов тема безумия – одна из самых частотных и является знаковой как для поэтов, так и для прозаиков (Д. Мережковский, Ф. Сологуб, В. Брюсов, А. Белый и т.д.), что во многом обуславливается спецификой творческого метода и мировоззрением авторов.

Символисты так же, как и их предшественники – романтики, верили в существование двух реальностей: реального мира (полного зла и несправедливостей) и ирреального (мира красоты и гармонии). Разрыв между мечтой и реальностью порождает трагическое мироощущение, проявлением которого, в частности, становится состояние безумия. Для символистов земной мир представляется безумным как в гражданском и общественном плане, так и в метафизическом – порождением дьявольского начала. Пытаясь через реальный мир познать потусторонний, сверхреальный, они задействовали чувственные возможности человека, интуицию, прозрение, озарение. Поэтому для символистов важна личность с тонкой душевной организацией. Стрессовые ситуации, в которых оказывается человек в безумном мире, приводят его к душевной болезни, что, в свою очередь, позволяет ему находиться между

двумя сферами бытия. Сумасшествие осознается символистами как одно из пограничных состояний наравне со сном и бредом. Так же, как и у романтиков, тема безумия у символистов переплетается с темой творчества.

Роман «Мелкий бес» (1905) – самое известное произведение Ф.К. Сологуба и играет важную роль в понимании не только символистской прозы, но и всей литературы рубежа XIX – XX веков.

Тема безумия в романе является одной из главных, становится сюжетообразующей, так как в центре произведения – история сумасшедшего, провинциального преподавателя гимназии Передонова. Уже в предисловии автор заявляет о том, что его герой, как зеркало, отражает черты безумного мира: лицемерие, грубость, жадность, страх, двуличие. Портрет, речь героя и чувства, которые он испытывает в различных ситуациях, говорят о том, что перед нами «живой мертвец». Так, его характеризуют «маленькие, заплывшие глаза» и «обыкновенно равнодушно-сонное лицо»[13.25]. В голосе героя все время слышится тоска. Интересно, что о своей популярности у местных дам Передонов говорит «с угрюмым самохвальством»[13.27]. Мертвенность, внутренняя опустошенность, неразвитость духовного мира, утрата способности радоваться жизни приводят Передонова к разладу с собой и с окружающим миром, что в конечном итоге доводит его до сумасшествия. У символиста Сологуба осуществляется материализация безумия. С середины романа появляется Недотыкомка – объективный образ, порожденный не столько больным сознанием Передонова, сколько безумием окружающего мира.

Исследователи анализируют произведение с разных сторон: проблематика, художественный метод, жанр, традиции, сюжетно-композиционная организация, мотивы и т.д. Современники писателя (В. Боцяновский[200], В. Кранихфельд[200], Е. Аничков[200]) восприняли роман Ф.К. Сологуба как сатиру на социальную действительность. З.Г. Минц[179] рассматривает «Мелкий бес» Сологуба как иллюстрацию создания русскими символистами «неомифологического» произведения. В книге В. Руднева[217] произведение

становится наглядным материалом, раскрывающим особенности шизофренического сознания. В. Ерофеев[86] исследует роман как пограничное произведение, подчеркивая разрыв автора с реалистической традицией и выявляя связь с эстетикой модернизма. О.А. Ганжара[64] в своей диссертации предпринимает попытку рассмотреть игровое пространство в «Мелком бесе» Сологуба на уровнях структуры, динамики и функционирования. Несмотря на то, что нет целостной работы, в которой исследуется тема безумия в романе, каждый из перечисленных критиков и литературоведов в определенной мере рассматривает ее, используя разные подходы.

С позиции психиатрии можно говорить о том, что в романе показано патологическое безумие. В. Руднев в своей работе «Философия языка и семиотика безумия» детально рассматривает состояние и поступки главного героя, которые приводят его от паранойи к шизофрениии: «Роман Сологуба является энциклопедией шизофренического сознания на всех его стадиях»[217.396]. Среди симптомов, характерных для данного заболевания, исследователь выделяет подавленность, угрюмость, выражение тупости и скуки на лице в начале романа, сменяющееся механическим мертвенным выражением в конце, злобу в голосе при разговоре, подверженность страхам и ужасам, тоску, равнодушие, отрывистый инфернальный хохот, неожиданно и немотивированно сменяющий тупое настроение, паранойяльный бред, переходящий в экстраективный шизофренический бред преследования с галлюцинациями [217.396–397]. Наблюдения, сделанные В. Рудневым, не вызывают сомнения, однако при рассмотрении заявленной темы нас в большей степени будет интересовать литературоведческий подход.

При реализации темы безумия в «Мелком бесе» синтезируются реалистические и модернистские тенденции. Реалистическое обоснование безумия мира дается через сатирическое изображение. Многие критики (В. Боцяновский, В. Кранихфельд, Е. Аничков) увидели в романе «беспощадное обнаже-

ние той тлетворной почвы, на которой произрастала новая реакция против освободительного движения»[121.8].

Как уже замечали исследователи (М. Козьменко[134], Л.А. Колобаева[136] и др.), посещение Передоновым знати города во многом повторяет визиты гоголевского Чичикова к «мертвым душам». Так же, как и у главного героя романа, у всех городских чиновников отмечаются чувство тревожности, подавленности и состояние тупости.

В частности, городской глава Скучаев сначала кажется человеком деятельным и умным, но, спустя некоторое время, начинает путаться в своей речи, не понимая цели визита гостя. Ненормальность, бессодержательность разговора Передонова Скучаев принимает за умную беседу, которую не в силах понять обычные люди. В эту минуту проявляется истинная сущность героя: «тоскливое недоумение» и «потухшие» глаза выдают в нем «глуповатого старика»[13.91]. Друг городского главы купец Тишков еще более усугубляет обстановку, совершенно не вдумываясь в смысл фраз: «...можно было подумать, что это не живой человек, что он уже умер, или и не жил никогда, и ничего не видит в живом мире и не слышит ничего, кроме звенящих мертвых слов»[13.95].

Особый ужас вызывает в душе Передонова посещение прокурора. Если со Скучаевым героя роднят глупость, лень, тоска, то с Авиновицким его объединяют чувство подозрительности и неверие в положительные качества людей. Уже дом прокурора с «тяжелыми» «громкими»[13.96] воротами, крышей, прикрывающей окна, и злой собакой на цепи говорит о том, что он является крепостью, призванной защитить от внешнего мира. Даже слуги в доме подвержены маниакальному чувству страха и практически наравне с Передоновым страдают чрезмерной подозрительностью. Так, прежде чем открыть дверь, «угрюмая, рябая девица с подозрительно озирающими все глазами»[13.96] шла к двери крадущимися шагами и долго смотрела в незаметную щель. Авиновицкий полностью поддерживает Передонова, когда тот

жалуется на своих врагов, и обещает помочь расправиться с любым из них. Однако грозные речи и содействие со стороны прокурора не только не успокоили помутившийся рассудок Передонова, но и укрепили в нем необоснованные страхи.

От жесткого консерватора, поддерживающего смертную казнь и социальное неравенство, Передонов попадает к либерально настроенному Вериге. Предводитель дворянства, мечтающая стать губернатором, вынужден вести двойную игру: с одной стороны, поддерживать правительство, а с другой, – придерживаться новых веяний и скрывать лицо тирана. Слова Передонова о том, что все недворянские дети заслуживают розог, воспринимаются Веригой почти как личное оскорбление. Однако, долго лавируя и идя на уступки либералам, он признает, что Передонов во многом прав. Diana Greene отмечает: «In reality, Peredonov and Veriga represent two aspects of the government – Peredonov, the underlying prejudices and Veriga, the hypocritical rhetoric» (В действительности Передонов и Верига представляют два аспекта правительства – Передонов, основные предубеждения и Veriga, лицемерная риторика – М.Х.)[277.19]. В дальнейшем витиеватая обезличивающая речь произносится с целью удовлетворить его оратора, в связи с чем, несмотря на ласковый тон говорящего и приветливые слова, внушает Передонову страх и тоску.

Председатель земской управы Кириллов и врач Трепетов так же, как и все в городе, являются противоречивыми духовно мертвыми натурами. Желая опроститься, герои окружают себя вычурными вещами (пепельница-лапоть, чернильница-подкова и т.д.). В разговоре с Передоновым Кириллов одновременно стремится предстать простым человеком и в то же время по-европейски любезным собеседником, что создает комическую ситуацию. Его работа не приносит никакой пользы даже в собственном доме, и вместо живого человека мы видим лишь «сноровистую суетилку»[13.108]. Трепетов так же, как и Кириллов, слывет среди людей светлой головой, но не из-за работы,

в которой он ничего не смыслил, а вследствие своей ненависти к людям, находящимся на казенной службе.

Примечательно, что из всех, к кому ходил Передонов, лишь взяточнику Миньчукову его разговор показался странным. Однако сила передоновского бреда была так сильна, что его страх вскоре передался и исправнику. Автор «Мелкого беса» подчеркивает трагичность мира, погрязшего в хаосе. Неблагоприятная ситуация в стране, а также отсутствие морально-нравственных начал заставляют бояться всего нового, непонятного и верить в любой случай, каким бы абсурдным он ни был. Слухи, распространяемые Передоновым о Пыльникове, лишь вначале кажутся директору и всему обществу ложью, но буквально на другой день принимаются за правду даже самыми уважаемыми учителями города. Как видим, знать города представлена такими же безумными мертвецами, как и сам Передонов.

Тема безумия неразрывно связана с феноменом игры, ставшим одной из основных особенностей литературы начала XX века. М.В. Карякина отмечает: «Само понятие игры на рубеже XIX–XX веков расширяется, обретает активность, распространяясь на явления и представления изначально неигровой природы. Процесс «игроизации» жизни человека связан с новым типом сознания, доминантой которого становится особый тип жизнеотношения, при котором человек легко меняет свой внешний образ (облик). В условиях неустойчивой, вечно становящейся действительности преобладающим в начале XX века оказывается игровой тип самоопределения личности творца»[120.7]. В романе Сологуба «Мелкий бес» ««игровое пространство» является основным принципом организации, способом существования художественного мира <...>, определяющим тип мироотношения, который реализуется в типологии сюжета и героя, на структурном, метафорическом и композиционном уровнях»[64.5].

Роман начинается с описания жителей, «принарядившихся по праздничному»[13.25] к обеду. На первый взгляд, приветливость, уравно-

вешенность и дружелюбие – их отличительные черты, но это лишь маска, позволяющая лавировать и добиваться успеха. Уже в самом начале романа мы знакомимся с Рутиловым и Вершиной. При создании образов огромное значение автор придает портрету, и это не случайно. Все герои произведения, на первый взгляд, соединяют в себе светлое и темное начало. Однако все положительное оказывается поверхностным, кажущимся и служит только одной цели – скрыть от посторонних глаз истинную сущность. Так, Рутилов изображает из себя щеголя, всегда улыбающегося и позитивно настроенного. Речевая характеристика, а именно манера говорить «быстро, весело» и «горячо»[13.27], выгодно дополняет созданный образ. Дар убеждения, обаяние и наигранная легкость в общении помогают ему во всех задуманных предприятиях. В частности, во всем сомневающийся и трусливый Передонов убеждается в разумности женитьбы на одной из его сестер. Позже, отказываясь от свадьбы, он признает, что его как будто очаровали, и чурается Рутилова как беса. Портретные характеристики подтверждают, что герой скрывается под продуманно созданной маской (маска здесь и в дальнейшем так же, как и в романтическом гротеске, призвана «что-то скрывать, утаивать, обманывать и т. п.»[41.48]). Высокий рост и узкая грудь Рутилова выдают в нем человека чахлого и хрупкого, и даже новая модная шляпа не в силах скрыть «жалко торчавшие жидкие волосы»[13.27]. Гнилые зубы довершают болезненную и мрачную внешность героя.

Портретные характеристики и в дальнейшем будут говорить о двуличии героев. Так, Варвара Дмитриевна Малошина, ближайший человек в жизни Передонова, стремится создать лишь видимость красоты. Автор описывает ее, с одной стороны, как «неряшливо одетую», а с другой, – «тщательно набеленную» и нарумяненную. Пудра и румяна – это всего лишь маска, которая не в силах скрыть «брюзгливо-жадное выражение»[13.36] лица.

Преполовенская также ведет себя двулично. Узнав о сплетнях, распространяемых Варварой, она не возмущается, не выясняет отношения со свои-

ми обидчиками, сохраняет спокойное выражение лица и просит не волноваться из-за слов «пьяной бабы»[13.46]. Единственное, что выдает ее злость и агрессию, – покрасневшее лицо и сердитые глаза. Маска, которую надевает героиня, помогает усыпить бдительность обидчиков и легко и непринужденно отомстить за все оскорбления и обиды (ситуация с крапивой).

Двуличие характеризует и главного героя романа. Так, надеясь стать инспектором, Передонов становится заложником правил, совершенно несвойственных его внутреннему миру: не позволяет говорить в своем доме плохо о высокопоставленным лицам, ходит в церковь, не испытывая при этом никаких религиозных чувств и т. д. Кроме того, исследователи (В.В. Ерофеев[86], В.А. Келдыш[121], Л.А. Колобаева[136], О.Н. Михайлов[180] и др.) отмечают, что Передонов является своеобразным двойником героя А.П. Чехова «Человек в футляре». Но, если это так, то герой является противоречивой натурой, одновременно совмещающей в себе желание хаоса (беспорядка) и порядка. В церкви Передонова раздражает, что ученики ведут себя не по правилам: «стоят беспорядочно»[13.82], смеются, разговаривают и вертятся. В то же время автор показывает Передонова с совершенно другой стороны: «В предметах ему бросались в глаза неисправности, и радовали его. Когда он проходил мимо прямостоящего и чистого столба, ему хотелось покривить его или испакостить»[13.95]. Анализ романа показывает, что инспектор народных училищ Богданов в большей степени повторяет Беликова, в то время как главный герой соотносится с ним лишь частично. В.В. Ерофеев замечает, что обоих героев беспокоит вопрос «как бы чего не вышло?», но есть важное различие между ними («Он (Беликов – М.Х) скорее инструмент произвола, исполнитель не своей воли, нежели сознательный тиран и деспот. Передонов, в отличие от него, – жестокий наслажденец, его садистические страсти подчинены не социальному, а «карамазовскому» (имеется в виду старик Карамазов) началу»[86.149]). Следовательно, игра героя – это инструмент, помогающий в рамках закона унижать и оскорблять людей.

Во многом мотив маски, личины связан с темой маленького человека (в интерпретации темы безумия и судьбы маленького человека Сологуб идет вслед за Гоголем и Достоевским). Все знакомые Передонова определены в социальном плане: учителя, вдова, живущая пенсией и комиссионерством, жена лесничего и т.д. Роль, взятая в соответствии с общественной иерархией, обезличивает героев и навязывает им определенные правила и стандарты поведения, но в то же время становится единственно возможным средством защиты. Осознание своей незначительности, желание возвыситься и боязнь критической оценки побуждают надеть маску. Следовательно, феномен игры в романе соединяет в одних и тех же героях позиции играющих и тех, кем играют. С одной стороны, они являются игроками, поддерживающими общие правила игры безумного мира ради достижения своих целей, а, с другой стороны, из игроков в определенных ситуациях превращаются в игрушки, что может привести к безумию.

Так, Передонов ощущает себя «маленьким человеком». Желание стать инспектором доводит его до маниакальной боязни всех людей, которые могут на него донести. Особое опасение у Передонова вызывает его прошлое увлечение либеральным режимом и в частности Писаревым. Любопытно, что доносов боится не только главный герой, но и многие его знакомые. Например, Грушина очень увлекательно и непринуждённо рассказывала эротический анекдот о высокопоставленных лицах до тех пор, пока Передонов не пообещал на нее донести: «Грушина испуганно залепетала: «Да ведь я что ж, – мне так рассказывали. За что купила, за то и продаю»[13.65]. Кроме того, важно рассмотреть реакцию героев на то, как Передонов прячет особо опасные, по его мнению, книги. Лишь Варвара принимает это за шутку, игру, в то время как Володин сохраняет «глубокомысленное и понимающее выражение на своем бараньем лице с выпяченными из важности губами», а Грушина сулит «большие неприятности»[13.66]. В.В. Ерофеев считает, что частично ответственность за безумие Сологуб делит «между мракобесным режимом, с

одной стороны, и либерально-нигилистической идеологией – с другой» [86.150]. Именно на этой почве, по мнению исследователя, развивается страх перед блюстителями закона.

Реалистический аспект темы безумия выражен и в названии произведения – «Мелкий бес», соотносимом с названием романа Достоевского «Бесы». По мнению ученых (М. Козьменко[134], И.Д. Якубович[273]), Сологуб показывает обмельчание бесов: от безумных верховенских и шигалевых к передоновым.

В то же время название произведения указывает на реализацию темы безумия посредством мифопоэтики. При создании образов романа автор использует черты героев русской дохристианской мифологии (русалки, бесы). Бесовщина, дьявольское начало, с точки зрения Сологуба, порождает безумие, хаос бытия. Практически все героя романа осознаются бесами, ввергающими мир в бездну.

Например, Наталья Афанасьевна Вершина имеет достаточно выразительные черты лица, придающие ей облик ведьмы: «...маленькая, худенькая, темнокожая, женщина, вся в черном, чернобровая, черноглазая»[13.28]. Как и все ведуньи, она обладает невероятным магнетизмом. Передонов, все больше предаваясь своему безумию, видит в ней настоящую ведьму: «В ее фигуре пригрезилось ему что-то зловещее, - черная колдунья стояла, распускала чарующий дым, ворожила»[13.181]. Чтобы околдовать свою «жертву», Вершина использует не красноречие, а язык жестов: «И вошел Передонов, подчиняясь ее словно ворожащим, беззвучным движениям»[13.28].

В произведении представлена целая галерея портретов бесов. Двуличие внутреннее и внешнее становится их отличительной чертой. Так, у Преполовенской одновременно хитрое и добродушное лицо. Следовательно, портретная характеристика основана на антиномичных определениях. Бесовство героини проявляется и в лукавстве. Священник Афанасий Гумеров, насельник Сретенского монастыря, отмечает, что «русское слово лукавый ука-

зывает на нравственную искривленность, лживость, неискренность демона»[72]. Имея цель женить Передонова на своей сестре, Преполовенская, как и другие бесы романа, вносит хаос и раздор в его дом: именно с ее слов о связи Варвары и Володина Передонову приходит мысль о том, что его могут подменить другим человеком сразу после свадьбы.

Володин, как и все жители, кажется веселым и добродушным молодым человеком. Однако портрет развенчивает первое впечатление и заставляет смотреть на героя как на глупого и недалекого обитателя провинциального городка. Характер героя во многом раскрывается через мифологический план романа, в котором он так же, как и другие герои, выступает мелким бесом. Весть о том, что Передонов испачкал обои хозяйке, Володин принимает с «радостным хохотом». Впоследствии герой вместе с Передоновым и Варварой «с восторгом»[13.39] пачкает, рвет обои и плюет на стены. Сравним этот факт с цитатой из «Славянской мифологии», рассказывающей о разгуле бесов: «Слетаясь из разных стран и областей, нечистые духи и ведьмы докладывают, что сделали они злого, и сговариваются на новые козни...»[23.178]. Как и всеми бесами, Володиным руководит желание напакостить, причинить вред человеку. Та же ситуация складывается и в сцене глумления над котом, когда лишь для забавы Володин с «радостным хохотом» подсказывает Передонову все новые и новые способы пыток.

Третья глава романа – это фактически продолжение шабаша ведьм и бесов. С приходом пьяной Ершовой разлад в доме еще более усиливается, но, как ни странно, завершается не дракой, а пляской вокруг груши. Лексический пласт дает читателю возможность понять, что это не просто танец обычных людей. Для обозначения действий Ершовой автор выбирает глаголы с негативной окраской: «повизгивала», «покрикивала», «помахивала» (руками) и «шаталась»[13.47]. Несмотря на оживленность действия, Передонов показан здесь читателю как мертвая субстанция из потустороннего мира, которая по каким-то высшим дьявольским законам не имеет права отказаться от хорово-

да: «Лицо у Передонова по-прежнему оставалось тупым и не выражало ничего. Механически как на неживом, прыгали на его носу золотые очки и короткие волосы на его голове»[13.47]. Отметим, что слово «мертвенность», характеризующее практически всех героев романа, фактически является синонимом слова «безумие». Володин так же, как и Передонов, ведет себя неадекватно: хохочет, строит гримасы, корчится и «сгибает колени вверх»[13.47]. Все это создает впечатление бешеной пляски ведьм и бесов на шабаше после окончания трапезы. Заметим, что и место для проведения ритуала выбрано не простое: груша в мифологии славян наравне с Лысой горой, перекрестком и т. д. является нечистым местом. И дальше уже показан разгул страстей: герои пачкают обои в зале, сооружают петлю и танцуют под ней с буйным весельем. Володин «неистово прыгал вдоль стен», визжал, хохотал, Передонов кричал «ура», хохотал «громко и отрывисто». В конечном итоге бесовство достигает своего апогея: «начинается общее веселье»[13.48], и все четверо отпевают хозяйку «дикими, визгливыми голосами», «нелепо кривляются» и «вскидывают ноги»[13.49]. Таким образом, Ершова, Преполовенская, Варвара, Передонов и Володин становятся участниками безумных действий. Однако сами герои ненормальными себя не считают. Так, Варвара любуется на выходки своего любовника: «Она искренно думала, что он красавец и молодец. Самые глупые поступки его казались ей подобающими. Он не был ей ни смешон, ни противен»[13.48]. Преполовенская со свойственной ей хитростью пытается завуалировать истинное положение вещей и свести все к шутке, так как в действиях Передонова и Володина видит явный отход от нормы («Расплясался Ардальон Борисыч», – заметила Преполовенская, легонько улыбаясь»[13.48]). Однако в дальнейшем с радостью принимает участие во всех проказах. Эти страницы лучше помогают понять страхи Передонова за свою жизнь. С одной стороны, мы действительно можем говорить о болезненном состоянии героя, усугубляющемся с каждой страницей романа, с другой стороны, становится понятно, что все эти страхи небеспочвенны и подпитыва-

ются ненормальным окружением. Ритуальный танец отпевания заставляет усомниться в том, что герои не способны на убийство. Это подтверждается и другими фактами, вспомним хотя бы угрозу Варвары облить Марту кислотой.

По мысли некоторых современников писателя (Е. Аничков[200], А.А. Блок[48]), только линия Людмилы и Пыльникова способна противостоять хаосу мира. Сознвая трагичность бытия, Сологуб как символист предлагает искать гармонию в другой реальности. Любовь в романе и является проводником, способным открыть героям мир красоты и грез. После ухода Людмилы у Саши остается «неясное волнение в душе, рождающее сладкую мечту, как волна Афродиту»[13.161]. Его возлюбленная также мучается грезами о каком-то другом мире: «Людмила мечтательно глядела вдаль, покрасневшая, и говорила:

– Он радуется, нежный и солнечный цикламен, он влечет к желаниям, от которых сладко и стыдно, он волнует кровь. Понимаешь, мое солнышко, когда сладко и радостно, и больно и хочется плакать?»[13.167].

С четырнадцатой главы линии Передонова и Саши с Людмилой идут в романе параллельно и вначале резко контрастируют друг с другом. Так, автор рисует мрачный пейзаж, который усугубляет и без того удрученное состояние Передонова: «...чувствовал в природе отражения своей тоски, своего страха под личиною ее враждебности к нему...»[13.212]. Будучи символистом, Сологуб во многом придерживается традиции пантеизма и язычества, поэтому причину враждебности мира видит в самом герое, не желающем слиться с природой: «...он (Передонов – М.Х.) не понимал дионисических, стихийных восторгов, ликующих и вопиющих в природе»[13.212]. Идеи символистов о «реабилитации плоти» и поклонении физиологической красоте находят отражение в линии Саша-Людмила. Однако и эта линия выписана Сологубом неоднозначно.

На наш взгляд, сама Людмила, призванная играть роль положительной героини в романе, должна рассматриваться в совокупности со своими сестрами, что во многом снижает ее образ. С бойкими, красивыми, веселыми и позитивно настроенными девушками читатель знакомится еще в сцене сватовства, где каждая из сестер готова выйти за Передонова, в том числе и Людмила. Становится непонятным, почему жизнерадостные героини готовы отдаться в руки сумасшедшего мертвеца. Сомнения разрешаются в XVII главе, где перед нами предстает уже привычный женский образ попорченной красоты: «Дарья была под хмельком; красная, растрепанная, полуодетая, она громко пела»[13.142]. И снова, несмотря на веселость Дарьи, перед нами возникает мертвец: «В ее визгах звучало напряженно-угрюмое одушевление. Если бы мертвеца выпустили из могилы с тем, чтобы он все время пел, так запело бы то навъё. А уж сестры давно привыкли к хмельному Дарьиному горланенью, и порою подпевали ей нарочито визгливыми голосами»[13.143]. Мотив тоски, проходящий лейтмотивом через весь роман, связан с образами и этих героинь: «О, смертная тоска, оглашающая поля и веси, широкие родные просторы! Тоска, воплощенная в диком галдении, тоска, гнусным пламенем пожирающая живое слово, низводящая когда-то живую песню к безумному вою! О, смертная тоска!»[13.143]. Впоследствии, объятые общим весельем, все четыре сестры сошлись в неистовом танце, не уступающем хороводу ведьм на Лысой горе. Пляска сопровождается звонкими дикими голосами и «стеклянно-звонящим смехом»[13.144]. Этот танец точь-в-точь по эмоциональной нагрузке повторяет танец отпевания хозяйки Передоновым. При этом автор не выделяет Людмилу из общего круга мертвецов и безумцев. Чистый и невинный Саша, попадая под обаяние Людмилы, перенимает от нее не только способность любить и понимать женскую красоту, но и бешовскую натуру. При первой встрече с героем сестры Рутиловы окружают его «буйною вьюгою веселья», что делает мальчика счастливым. В романе лексемы «смех», «улыбка» противопоставлены лексеме «хохот», имеющей явно

выраженную негативную окраску. Однако в отношении влюбленных автор постоянно употребляет именно лексему «хохот», связанную с мотивами бевсовства, хаоса и разрушения. И лишь в редких случаях, когда герои мечтают об удивительном чувственном мире красоты и страстной любви, их лица озаряются улыбкой. Кроме того, по отношению к Людмиле автор употребляет еще одну лексему, говорящую о связи героини с реальным безумным миром - «лукавство». Дарья сравнивает ее с чертом, очаровывающим невинного ребенка. Саша, перенимая манеру общения своей возлюбленной, также будет улыбаться и смотреть на Людмилу с лукавством. Безумный мир постоянно вмешивается в отношения влюбленных: «Людмила задумчиво смотрела перед собой. Вдруг лукавая усмешка скользнула по ее губам»[13.167]. После одного из посещений Людмилы Саша, по замечанию Коковкиной, «беснуется»: «...тысячи безумных движений бросали его из одного угла в другой, и веселый, ясный хохот его разносился по дому»[13.244]. Дьявольскую сущность героев невозможно изменить, поэтому мир идеала остается мечтой и невозможен в реальной жизни.

З.Г. Минц также замечает многоплановость этой линии: «Идиллия обрачивается страстными дионисиями, в Людмиле-Хлое прорезаются черты не только Афродиты, но и фурии, в Саше-Дафнисе – облик Диониса». Исследователь показывает, что смерть и страсть, мудрость и безумие, смех и слезы даны в своем единстве и «создают образ страсти мучительной и яркой вакханалии»[179]. З.Г. Минц отмечает двойственность концепции Сологуба и причину этого видит в невозможности соединения идеала и реальной жизни: «Сологуб-утопист мечтает о претворении *именно этой*, реальной, провинциальной русской жизни, со всей налипшей на ней грязью и пошлостью, в чудо красоты, любви и искусства, а Сологуб-бытописатель не может не видеть реального культурного облика Людмилы и Саши – прекраснейших в этом мире»[179].

Отсутствие положительных героев, способных противостоять безумию, приводит к тому, что душевная болезнь Передонова еще более усугубляется. Фантастический план романа приобретает все большую значимость: герой боится, что Варвара будет колдовать, и отбирает у нее карты, выливает водку из стакана в испуге, что Володин сделал на нее наговор, прокалывает глаза ухмыляющимся фигурам на картах, просит поймать кота, который неминуемо донесет на него и т.д. С середины романа герой видит недотыкомку, позволяющую рассматривать безумие мира в метафизическом плане, как хаос бытия.

Е. Макаренко отмечает, что данная лексема «приводится только в словаре русских народных говоров: «Недотыкомка – то же, что недоруха – обидчивый, чрезмерно щепетильный человек, не терпящий шуток по отношению к себе, недотрога»»[163]. Сологуб, по мнению исследователя, расширяет значение лексемы и наделяет ее более глубоким смыслом. Несмотря на то, что данный образ возникает только в сознании Передонова, важно отметить, что его появление обусловлено не только бредом героя. В сцене маскарада, например, его порождает не сознание сумасшедшего учителя, а безумные действия собравшихся бесов, показавших свое истинное лицо (бал-маскарад – реальная жизнь, реальная жизнь – игра, маскарад). Вызванная хаосом в мире людей, недотыкомка требует продолжения и подговаривает Передонова на поджог, обещая насытиться и оставить его в покое.

В.А. Келдыш, считая, что причина сумасшествия Передонова в «разложении индивидуалистического сознания» («Гордыня одинокого «я» сплошь и рядом оборачивалась полным духовным обнищанием, «мелкобесием»»), рассматривает недотыкомку как двойника Передонова, а также как «образ мира, как его видит отпавшая от него личность»[121.14]. Нельзя не согласиться с ученым по поводу одиночества Передонова, однако важно отметить, что вызвано оно не только противопоставлением себя обществу, но и вынужденным уходом личности, чувствующей опасность, от безумного ми-

ра. Каждый герой романа по-своему наделяется бесовской сущностью и в той или иной степени безумен. В романе нет противопоставления мира идеального и безумного, поэтому ненормальным этот мир видит каждый из героев романа, таким он является и для автора произведения. В связи с этим толкование Недотыкомки кажется более правомерным в интерпретации В.В. Ерофеева: «Недотыкомка не столько свидетельствует о безумии Передонова, сколько о хаотичной природе вещного мира. Она – символ этого хаоса и как таковой принадлежит миру, а не Передонову. Недотыкомка угрожает всем без исключения, и не случайно, что ее существование продолжено за рамки не только психического состояния Передонова, но и самого романа, и мы обнаруживаем ее «двойника» в известном стихотворении Сологуба, где она терзает самого автора»[86.156]. Исследователь также замечает, что образ Недотыкомки является исключительным для всей русской литературы. В реалистических произведениях нечисть встречается неоднократно, но выполняет другие функции, в отличие от символистской прозы: носит фольклорный характер, является элементом сатиры или играет роль объясняющей галлюцинации. Недотыкомка же Передонова является объективным образом[86.156].

В стихотворении Сологуба «Недотыкомка серая» лирический герой просит избавить его от страшного наваждения:

Недотыкомку серую
Отгони ты волшебными чарами,
Или наотмашь, что ли, ударами,
Или словом заветным каким[14.234].

С той же самой просьбой обращается к людям Передонов (автор замечает, что он, как и все, стремился к истине и, не находя ее, погибал), но не видит ни в ком союзника в борьбе против хаоса мира и окончательно сходит с ума: «Хоть бы кто-нибудь избавил, словом каким или ударом наотмашь. Да нет здесь друзей, никто не придет спасать, надо самому исхитриться, пока не погубила его ехидная»[13.233]. Страх и безумие Передонова символизируют

страх и безумие не только этого поколения, но и всего человечества с момента его появления. Показательна в этом плане сцена, в которой герой убивает несуществующего соглядата и полностью ввергает свою душу в хаос, сопровождавший человека с рождения Каина: «И в разрушении вещей веселился древний демон, дух довременного смешения, дряхлый хаос, между тем как дикие глаза безумного человека отражали ужас, подобный ужасам предсмертных чудовищных мук»[13.235]. Все, что делает Передонов в конце романа, не зависит от его желания, его волю как будто поработили: «Так случайно вышло это письмо (письмо княгине – М.Х.), как и многое Передонов случайно делал, – как труп, движимый внешними силами, и как будто этим силам нет охоты долго возиться с ним: поиграет одна, да и бросит другой»[13.237]. Следовательно, тема безумия выходит за грань реального мира и может рассматриваться в метафизическом плане. Таким образом, к безумию Передонова приводит, с одной стороны, хаос, скрытый в тайниках души каждого человека, а с другой стороны, хаос всего мира.

Итак, тема безумия – одна из самых частотных в творчестве символистов. В романе Сологуба «Мелкий бес» она является сюжетообразующей. Как символист Сологуб воспринимает окружающий мир и всю вселенную безумными и требующими обновления через очищение красотой. Безумие реального мира показано в произведении Сологуба в реалистическом, мифологическом и метафизическом плане. Реалистическое обоснование безумия мира дается через сатирическое изображение знати города, представленной «живыми мертвецами» и сумасшедшими. Неестественное поведение Передонова во многом объясняется социальными причинами (положение «маленького человека», противоречие между реакционной и либеральной системами). Вместе с этим, метафизический план к концу романа становится основополагающим и превалирует над реалистическим. Недотыкомка воспринимается как объективный образ, а не просто как галлюцинация Передонова. Это – символ безумия и хаоса всего человечества с момента его появления.

Отсутствие положительных героев говорит о трагичности бытия как в реальном, так и в будущем времени. Важно отметить, что, хотя символисты во многом следуют за романтиками, к изображению темы безумия они подходят по-разному. Безумцы у романтиков четко противопоставлены обывательскому миру пошлости и бездуховности, в то время как у Сологуба сумасшедших рождает реальный, а не потусторонний идеальный мир. Кроме того, в восприятии романтиков безумие является высшим божественным даром и приравнивается к гениальности, в восприятии же Сологуба расценивается как одержимость бесами и демонами, что ведет к духовно-нравственному разложению и ввергает душу человека в хаос.

§3. Тема безумия в неореалистическом творчестве

3.1. Грань между нормой и сумасшествием в творчестве Л.Н. Андреева

3.1.1. Идеиное безумие в рассказе Л.Н. Андреева «Мысль»

Л.Н. Андреев так же, как и Ф.К. Сологуб, много внимания уделял теме безумия, причем художественные приемы, которые использовал автор при ее интерпретации, характерны для символистской прозы. В то же время его художественное мировосприятие не укладывается в рамки только одного понятия. В своем творчестве автор проявляется как неореалист, так как использует художественные приемы, характерные для реализма, символизма и экспрессионизма.

Мотив безумия проходит лейтмотивом через все творчество Л. Андреева: «Ложь», «Мысль», «Призраки», «Красный смех», «Елеазар», «Мои записки», «Дневник сатаны» и другие. Писатель с разных сторон подходит к исследованию безумия. Отметим, что исследователи творчества Андреева (Н. Арсентьева[32], Л. Афонин[34], Н. Генералова[65], Л. Иезуитова[109], В. Келдыш[122], Л. Колобаева[136], Р. Красильников[144], Е. Мичеичева[182], И. Московкина[191], И. Назаров[194], А. Татаринцов[247], Л. Шишкина[267] и другие) достаточно полно и разносторонне освещают эту тему.

Тему рационалистического безумия не раз поднимали русские писатели и философы XIX века. Литература XX века также стремится познать бунтующего героя, ставшего рабом той или иной абсурдной идеи. Так, излюбленными героями Андреева являются люди, одержимые навязчивыми мыслями и теориями, разрушающими цельность их внутреннего мира. Данный аспект темы безумия наиболее ярко представлен в рассказе «Мысль»(1902).

Во многих своих произведениях Андреев использует образ маскарада, где человек теряет свое «я», свою «индивидуальность» и превращается в марионетку. Игровая поэтика позволяет автору обыграть такие понятия, как безумие и душевное здоровье, чувства – разум, человек – кукла.

Вся жизнь доктора Керженцева, главного героя «Мысли», является одной большой игрой. Уже в детстве и юношестве герой не живет своей жизнью, а словно играет в спектакле, притворяясь хорошим сыном, другом, порядочным человеком, трагически влюбленным романтиком. Каждый поступок юного Керженцева подчинен рассудку, диктующему, как поступать в тех или иных ситуациях: «Какое это дивное свойство гибкого, изоощренного культурою ума – перевоплощаться!»[1.Т.2.С.107].

Доктор Керженцев рассказывает множество случаев из своей биографии, где игра и идея затмевали саму жизнь. Будучи студентом, герой крадет деньги у своих товарищей, при этом убеждая их поверить в свою невиновность. Дружба в равнодушных и методичных руках Керженцева теряет свой идиллический ореол и превращается в средство манипуляции людьми. Кроме того, герой играет не только с посторонними, но и с близкими родственниками: «Тем же двойственником оставался я и дома, среди родных; как в староверческом доме существует особая посуда для чужих, так и у меня было все особое для людей: особая улыбка, особые разговоры и откровенность»[1.Т.2.С.106].

В конечном итоге абсолютно все свои истинные чувства он подменяет мертвыми категориями рассудка. Заметим, что главный герой повести, на-

девший маску спокойствия и уверенности и отказавшийся от своей души, предстает ненормальным еще до совершения убийства: «К каждому своему шагу, к каждой своей мысли, слову я прилагал мерку безумия, и она подходила к каждому слову, к каждой мысли. Оказалось, и это было самым удивительным, что и до этой ночи мне уже приходила мысль: уж не сумасшедший ли я действительно?»[1.Т.2.С.128]. Таким образом, получается, что герой-двойственник нормален только в моменты, когда проявляет свое настоящее «я», и безумен в момент игры. Игровая поэтика помогает осмыслить, кто в этом мире является куклой, а кто человеком, кто нормален, а кто безумен. Так, в редкие моменты прозрения, когда герой перестает играть и живет душой, а не разумом, сознание проясняется и безумие отступает. Например, после первого припадка, четко сыгранного по задуманному плану, герой все же ощущает сомнения по поводу правильности принятого решения. В связи с этим ключевой для понимания истинных чувств и мыслей доктора Керженцева является сцена, в которой герой общается с Татьяной Николаевной. Между героями устанавливается визуальный контакт (контакт глаз), который, наконец, затрагивает не только разум, но и душу. Именно в этот момент прозрения план убийства и игра в сумасшедшего кажутся герою странными и абсурдными: «И в эту минуту я забыл, что когда-то давно она засмеялась, и не было у меня зла на нее, и то, что я делаю, показалось мне ненужным и странным»[1.Т.2.С.111].

Рассуждая о сумасшествии, доктор Керженцев боится, что, играя с другими людьми, заигрался и обманул самого себя: «Я верил в человеческую мысль и в ее безграничную мощь. <...> И мне страшно подумать, что вся моя жизнь была обманом, что всю жизнь я был безумцем...»[1.Т.2.С.117-118]. Фактически игра и навязчивая идея довела героя до убийства и сумасшествия. Сразу после преступления доктор Керженцев задумывается о том, каким человеком он был на самом деле, и не находит ответа на вопрос.

К герою приходит осознание того, что игра под руководством разума строго контролировала его чувства и в итоге полностью заменила истинную жизнь умело созданным спектаклем. Не случайно М.В. Карякина обращает внимание на отсутствие в произведениях Андреева одного из важнейших признаков игры – «свободного характера»[120.8]. Все здесь подчинено «жесточкой заданности»[120.8], соответственно, и действия людей носят лишь механический характер. По мнению исследователя, Андреев «показывает устремленность подобной игры к обезличиванию человека, к его замещению социальной ролью-функцией, за которой скрывается индивидуальное начало, загнанное в глубь души»[120.8].

Сумасшествие главного героя рассказа и обращение к игре связано с желанием получить ответы на метафизические вопросы. По мнению Н.Н. Арсентьевой, «доктор Керженцев, как и дон Кихот, не безумец в медицинском аспекте этого слова, его сознание – зеркальное отражение мировоззрения нового поколения начала XX века, переживающего религиозный кризис, потерявшего веру в нравственные начала жизни»[32.267]. Так, уже в психиатрической больнице, повстречав нянечку Машу, малообразованную женщину, но свято верящую в Бога, герой признается в нежелании искать выход из своего безумия в религии: «Он (Бог – М.Х.) умер, Маша, умер – и не воскреснет»[1.Т.2.С.130]. В то же время доктор Керженцев на протяжении всего рассказа говорит о своем желании познать мир и разгадать тайны мироздания. С его точки зрения, отсутствие Бога превращает мироздание в субстанцию, познаваемую логическим путем: «А в сущности, никакого «другого» нет, и все так просто и логично»[1.Т.2.С.122]. Мысль, заменяющая Бога, не только упрощает этот мир, делая его стройным и понятным, но и дает герою безграничную власть над людьми.

В рассказе звучит ницшеанская идея о сверхчеловеке, который может уподобиться Богу, если освободится от сковывающих его оков: «Разве я не был и велик, и свободен, и счастлив? <...> Царь над самим собой, я был ца-

рем и над миром»[1.Т.2.С.134]. Игра под предводительством разума дает герою власть над людьми: «Мне всегда нравилось быть почтительным с теми, кого я презирал, и целовать людей, которых я ненавидел, что делало меня свободным и господином над другими»[1.Т.2.С.106-107]. По мнению героя, мир, уничтоживший Бога, не имеет границ, и каждый человек в этом мире имеет право на любые, даже самые низкие и подлые поступки: «Для меня нет судьи, нет закона, нет недозволенного. Все можно»[1.Т.2.С.136].

В последней своей игре Керженцев переступает все допустимые границы и, взяв на себя роль Бога, приобретает право решать, кому жить, а кому умереть. В связи с этим, можно утверждать, что мотивом, послужившим для убийства, становится не столько желание героя отомстить за свою униженную любовь, а острая потребность почувствовать себя высшим существом: «Я и моя мысль – мы словно играли с жизнью и смертью и высоко-высоко парили над ними»[1.Т.2.С.121].

Свобода ведет к тому, что человек превращается в зверя, которого невозможно сдержать нравственными принципами. С одной стороны, герой получает свободу, а с другой, - утрачивает все свои человеческие качества и превращается в безумца. В психиатрической больнице Керженцев слышит вой одного из душевнобольных и ужасается его хаотичной природе: «Я слышал много страшных звуков, но этот всех страшнее, всех ужаснее. Он не похож ни на что другое, этот голос зверя, проходящий через гортань человека. Что-то свирепое и трусливое; свободное и жалкое до подлости»[1.Т.2.С.108-109]. Рассказывая о своем преступлении, доктор Керженцев признается в своем ненормальном желании ползать и выть так же, как и другие сумасшедшие.

Андреев предупреждает, как страшна безграничная свобода, делающая из человека сумасшедшего. Изначально мысль возвеличила героя, заставила поверить в свою исключительность и гениальность, но после убийства превратила его в раба, сомневающегося в своей нормальности: «Ты думал, что

ты притворяешься, а ты был сумасшедшим. Ты маленький, ты злой, ты глупый, ты доктор Керженцев. Какой-то доктор Керженцев, сумасшедший доктор Керженцев!...»[1.Т.2.С.126].

Л.А. Колобаева, приходит к выводу, что писатель выступает против рационалистической «мысли», абсолютно автономной, отделенной от целостного существа личности, от нравственности, морали, совести»[136.135]. В этом видит ученый одну из причин сумасшествия Керженцева, героя «Мысли». По ее мнению, безумие здесь своего рода предупреждение и наказание человеку, не испытывающему мук совести за содеянные преступления и полностью положившемуся на волю рации («...эксперимент Керженцева с симуляцией безумия стал ловушкой для него самого, для его всеильного, как ему казалось, ума, вовлеченного в безумие действительное»[136.135]). Сумасшествие – это своеобразный ответ подсознания человека, стремящегося «погасить «вспышки зловещей мысли»[136.136]. Заменяя терзания совести, не имеющей силы для человека XX века, сумасшествие становится «последним знаком аварии во всем человеческом существе, в его основаниях»[136.136].

Внутренняя пустота, мертвенность и одиночество доводят героя до безумия. Кульминационной в повести является сцена, в которой доктор Керженцев встречает маленькую девочку и задумывается над своим планом. Сама судьба пытается остановить героя, показывая ему картину из настоящей живой жизни, в которой есть место настоящим чувствам и эмоциям: «И то, что обе они, и девочка и собачонка, были такие маленькие и милые, и что они смешно боялись друг друга, и что солнце так тепло светило – все это было так просто и так полно кроткой и глубокой мудростью, будто здесь именно, в этой группе, заключается разгадка бытия»[1.Т.2.С.133]. Не прислушиваясь к самой жизни и продолжая играть роль Бога, герой теряет самого себя и становится не только сумасшедшим, но и живым мертвецом: «И те, на кого упал этот тяжелый, невидящий взгляд, испытали странное и мучительное

чувство: будто из пустых орбит черепа на них взглянула сама равнодушная и немая смерть»[1.Т.2.С.137].

Итак, рассказ «Мысль» Л. Андреева позволяют рассматривать безумие как наказание за рационализм, подменяющий нравственность. Бездуховные преступные мысли и поступки становятся той гранью, переступить за которую человек не может безнаказанно. Герой, поклоняющийся мертвому разуму, создающий идею или теорию на основе исключительно логических умозаключений и пренебрегающий морально-нравственными основами, сходит с ума. Игровая поэтика помогает разобраться в том, безумен ли доктор Керженцев или нормален. По Андрееву, герой в момент игры является бездушной куклой, неживым существом и сумасшедшим, нормальным же его можно считать в редкие минуты выражения искренних чувств и эмоций.

3.1.2. Безумие как экзистенциальный бунт (на примере рассказа «Призраки»)

Практически все андрееведы отмечают неразрывную связь темы безумия в творчестве Л. Андреева с философскими неразрешимыми проблемами бытия (религия, смерть, жизнь, ложь, правда, истина и т.д.), не оставляющими равнодушными всех мыслящих людей. Становление русской литературы начала XX века происходит в эпоху, когда развенчиваются, подвергаются сомнению вечные категории красоты, доброты, истины и – что самое главное – низвергаются непреложные, непререкаемые законы веры. В начале XX века люди все чаще задумываются над вопросами бытия: что ждет человека после смерти, в чем смысл жизни и есть ли вероятность его найти, если жизнь конечна, возможно ли противостоять року, судьбе и т. д. Герои Леонида Андреева так же, как и его современники, пытаются выйти из замкнутого мира, однако поиски истины, как правило, не увенчиваются успехом. Наступает понимание того, что мироздание трагично, абсурдно и, наконец, безумно в своей основе. В некоторых произведениях Андреева безумие этого мира связывается не только с абсурдностью жизни, но и смерти («Мои записки»). По-

стижение истины невозможно ни в том, ни в этом мире: смерть не освобождает человека от оков, а лишь предоставляет новые.

Нельзя не отметить, что в интерпретации темы безумия Андреев идет вслед за символистами (не случайно исследователи часто причисляли его к символистам). И Сологуб и Андреев стремятся показать трагедию реального мира, несущего в себе хаос и безумие. Причем трагическое ощущение мира раскрывается Андреевым с помощью художественных приемов символизма. Так, Е.А. Михеичева замечает: «Андреева привлекает в символизме использование символа как выразителя скрытых реальностей, глубинного, тайного, мистического, как способа равновесия между внутренним и внешним, идеальным и реальным. С помощью символа Андрееву удалось передать наиболее полно свое трагическое мироощущение, общее неблагополучие русской жизни»[182.103].

Неоднократно сумасшествие в творчестве Андреева рассматривается как экзистенциальный бунт. С одной стороны, человек разумен и знает о конечности своего существования, но в то же время само естество не хочет смириться с этим. Безумие как отражение трагичности и несовершенства трансцендентного мира, как реакция на страдания, вызванные стремлением человека постичь тайны бытия, а также нежеланием смириться с конечностью мирского существования, предстает в рассказе «Призраки» (1904).

Главные герои произведения, задумываясь над вопросами бытия и не находя на них ответы, сходят с ума. Так, именно мысль о смерти приводит Петрова к психическому заболеванию, проявляющемуся в навязчивых идеях, мыслях, опасениях и воспоминаниях. Сумасшествие Анфисы Андреевны также основывается на страхе смерти. В данном случае к психическому расстройству женщину привела неотступная мысль о коротком гробе, в котором она будет лежать после кончины. Померанцев, отождествляющий себя с другими людьми, историческими личностями или божествами, также становится

сумасшедшим не случайно. Им овладевает страстное желание противостоять вечности, безжалостно разрушающей жизни людей.

Отметим, что автор неоднократно делает акцент на реальности психического заболевания каждого пациента больницы. Ввиду этого можно говорить о психопатологическом состоянии героев. И все же, детально рассказывая о том или ином заболевании, Андреев не стремился дать наглядный пример психических расстройств или их проявлений. Границы здорового и больного человека в произведении стираются: ведь каждый безумец часто выглядел здоровым, а каждый здоровый походил на безумца. В связи с этим, сумасшедший дом, напоминающий дачу и ничем не отличающийся от «всякого приличного дома» с «воспитанными», «сдержанными»[1.Т.2.С.73] и здоровыми людьми, становится символом всего безумного мира и безумных «заведенных кукол», стремящихся выйти из замкнутого круга, начертанного всемогущим законом бытия. Ту же мысль подтверждает Л.А. Иезуитова: «Сквозной мотив, проходящий через весь рассказ, – мотив призрачности бытия. С его помощью Андреев расширяет и «размывает» рамки повествования, подчеркивает, что он не просто описывает однажды бывшую лечебницу и где-то существовавший ресторан, но передает атмосферу катастрофического бытия...»[109.104].

Оказавшись беспомощными перед силой Рока, Судьбы, герои Андреева встают перед выбором: плыть по течению или попытаться найти пути выхода, вступить в борьбу с хаосом мироздания. В первом случае люди уподобляются марионеткам в руках судьбы: они лишь снежинки, «приходящие из тьмы, уходящие во тьму»[1.Т.2.С.85]. Андреев показывает ненормальность такого существования, так как человек, пытаясь придать смысл своей жизни, обманывает себя и потому оказывается или в состоянии беспричинной всепоглощающей скуки или всепоглощающего счастья. Даже в моменты радости и наслаждения жизнью он на подсознательном уровне все же ощущает конечность своего пути, и его хрупкое счастье начинает граничить с безумием.

Ресторан Вавилон для доктора и других клиентов – это средство забыться, уйти от мысли о смерти, горе, страданиях. Вот почему сумасшедший Петров в момент наивысшего напряжения душевных мук решает убежать в Вавилон. Однако до конца избавиться от страданий ресторан не может. По Андрееву, все герои, беспечно прожигающие свои жизни, ощущающие себя свободными и счастливыми, просто сумасшедшие: «Безумцы, мы улыбаемся, ничего не подозревая, когда над нами уже занесена чья-то убийственная рука, улыбаемся, чтобы в следующее мгновение дико вытаращить глаза от ужаса»[1.Т.3.С.241]. Посещая Вавилон, доктор чувствует радость жизни, но в то же время осознает ее иллюзорность и абсурдность, так как неоднократно был свидетелем трагических несчастий, так или иначе связанных с рестораном.

Посетителям Вавилона противопоставлены больные психиатрической клиники. В рассказе «Призраки» перед каждым пациентом встает выбор приятия или неприятия того факта, что человек смертен. Все они проходят свой путь борьбы, в котором периодически ощущают себя победителями или побежденными.

Так, один из сумасшедших бесконечно стучит, но каждый раз, открывая одну дверь, снова наталкивается на другую. Запертые двери предстают символом всех вопросов человечества, на которые нет ответа. Тайна смерти и всего мироздания скрыта, и нет никакой возможности ее открыть. Каждая разгаданная тайна несет в себе другую, еще более непонятную и загадочную: «...если дверь открывали, он находил другую запертую дверь и снова стучал – он хотел, чтобы все двери были открыты»[1.Т.2.С.73]. В отличие от многих людей, этот герой не заботится о своем теле, так как не боится физической смерти: «...его страшная воля, его безумная мечта о дверях» сделала его «непостижимо живучим, почти бессмертным»[1.Т.2.С.88]. Портретные характеристики, описание голоса подчеркивают особую связь героя с загадочным и непознаваемым миром: «строго-печальное лицо»[1.Т.2.С.77], «большие, печальные и странно глубокие глаза»[1.Т.2.С.77], «бледный, тихий, как

эхо, но такой же странно – глубокий»[1.Т.2.С.77] голос. В редкие минуты отдыха больной смотрит на небо, сад, больницу и больных «удивленно-равнодушными глазами»[1.Т.2.С.77], что подчеркивает его разобщенность с реальным окружающим миром. Страх перед Вселенной, закрывающей от обычного человека свои секреты и не гарантирующей вечную духовную жизнь, оказывается намного сильнее страха физической смерти.

Петров, маниакально боясь преследователей и скорой кончины, в отличие от больного, открывающего все двери, пытается укрыться от всех внешних бедствий и потому в нервном припадке просит закрыть все двери. В разговоре с больным герой задает вопрос, который раскрывает его настоящие, а не выдуманные страхи перед несуществующими врагами: «А если она войдет?»[1.Т.2.С.77]. Под местоимением «она», скорее всего, подразумевается смерть или вечность, которая в любой момент может настичь и растоптать человека. Если в сознании нормального человека страх выполняет защитную функцию, то в случае с Петровым он трансформируется в предвестника смерти и приобретает форму боязни всей жизни. Вначале враги Петрова имеют реальный человеческий вид (брат, мать, соседи по палате, доктор Шевырев и другие), но с развитием болезни приобретают фантастический облик. Сверхъестественные способности позволяют недругам использовать силы природы для убийства (осина пытается удушить Петрова ветвями) и даже входить в сознание человека, принуждая его к самоубийству. Как неореалист Андреев продолжает и расширяет традиции реализма, находя ирреальное и символическое в конкретном и реальном мире. Так, если в начале произведения в больном сознании Петрова его собственная мать осознается врагом, от которого исходит реальная угроза, то к концу – образ старушки-матери приобретает символическое значение, трансформируясь в образ смерти. Пейзаж увядающей поздней осени, часто призванный создать определенное настроение, в данном случае тоже играет роль символа. Больные клиники и даже доктор Шевырев воспринимают «беспокойную, растерянную стаю галок и

холодное, безнадежное, темнеющее небо»[1.Т.2.С.92] предвестниками неминуемой беды и скорой смерти. В рассказе «Призраки» писатель так же, как и Сологуб, часто обращается к символистской образности, поэтому многие слова, выражающие определенные чувства и эмоции, утрачивают свое прямое значение. Так, например, лексемы «тоска» и «предчувствие» используются в произведении для передачи эмоционального состояния больного и для создания мрачного персонифицированного образа. Художественные средства, используемые писателем при описании настроения Петрова, рождают иллюзию существования живых существ, преследующих героя: «...тоска, как живая, легла ему на грудь, впилась в сердце и замерла. И так лежали они в неразрывном безумном союзе...»[1.Т.2.С.82]; «предчувствие надвигающейся беды было так осязательно, что по целым дням он сидел неподвижно, не смея встать, не смея шевельнуться»[1.Т.2.С.89]. Еще при жизни страх смерти лишает Петрова нормального существования и превращает его в живой труп. Не выдерживая тоски, одиночества и гнетущего страха, герой перестает бороться и умирает.

Сумасшедший Померанцев, в отличие от Петрова, абстрагируясь от смерти, чувствует себя совершенно счастливым. Абсолютно все указывает на то, что герой пребывает в гармонии с собой и с окружающим миром: живет в уютной, праздничной комнате, напоминающей дачу; имеет располагающую, подчеркивающую добродушие характера внешность; считает, что может летать, а потому ощущает себя свободным; не чувствует себя одиноким из-за общения с людьми; радуется весне; катается на коньках и лыжах; занимается огородом и цветами; пускает в луже кораблики; в дни болезни не утрачивает чувство радости и т.д. Тем не менее, после смерти Петрова в глубине души Егор Тимофеевич ощущает что-то «тревожное, растерянное, как будто он забыл что-то очень важное, хочет вспомнить и не может»[1.Т.2.С.94]. В связи с этим становится понятным, почему герой мнит себя генералом, барабанщиком или помощником Николая Чудотворца. Его безумие исходит из желания

защитить себя и окружающих людей от мирового зла, почувствовать себя сильнее рока, судьбы. Власть, которую он выдумал, помогает ему даже в осеннюю пору закрыть своей грудью доктора и Петрова, умирающего от страха. И все же вера и выдуманная власть не могут полностью защитить героя, и в самые критические моменты ужас смерти все же прорывается сквозь сознание, проявляясь в чрезмерном беспокойстве.

Итак, очень часто больным клиники не удается преодолеть страх смерти, что делает их похожими на безвольных кукол: «тогда тревога передавалась всему населению разбуженного дома, и все больные, точно заведенные куклы, которых сразу пустили в ход, начинали беспокойно расхаживать по своим комнатам, размаивать руками и громко болтать всякий вздор»[1.Т.2.С.73]. Тем не менее, Андрееву предпочтительны убеждения больных клиники, пытающихся бороться. Сумасшествие этих людей – это своего рода отказ от стандартной пассивной позиции обычных нормальных людей, не задумывающихся о проблемах вечности. Так, для брата Петрова «беспокойное, бредовое, мучительное»[1.Т.2.С.93-94], что испытывает родной человек, не что иное, как сумасшествие, поскольку выходит за круг проблем реального нормального мира.

Примечательно, что рассказ не заканчивается смертью Петрова, а значит, автор не стремился изобразить мрачную, пессимистическую картину мира. В конце произведения Померанцев улетает с Николаем Чудотворцем помогать всем людям, попавшим в беду, и бороться с нечистой силой. Ключевой для понимания рассказа становится фраза о Егоре Тимофеевиче: «Ты сам улыбаешься и плачешь»[1.Т.2.С.97]. Слезы символизируют страдания человечества, не получившего вечную жизнь, в то время как улыбка символизирует веру, надежду и говорит о непреодолимом желании бороться с всеобщей несправедливостью. Жизнеутверждающими являются и заключительные строки рассказа: «Ночь убывала, а он все стучал. Уже гасли огни в «Вавилоне», а он все стучал, безумно-настойчивый – неумолимый – почти

бессмертный»[1.Т.2.С.97]. Анализ многих произведений Андреева показывает, что для писателя важно не столько достижение истины и победа, сколько сама попытка ее достижения, само желание победить. Исследователи замечают, что даже смерть героя не говорит о его полном поражении: «Всесилие рока касается только физической оболочки человека, обречённого на смерть, но дух его свободен, и никто не в состоянии остановить его духовных исканий»[185.13]. «Побежденный, но не убитый»[1.Т.3.С.104] – вот фраза, которой можно охарактеризовать всех истинных героев-борцов.

Таким образом, мы рассмотрели безумие как экзистенциальный бунт. По Андрееву, практически каждый человек, поставленный на грань жизни и смерти, не в состоянии сохранить ясный рассудок. Наша природа бунтует против конечности бытия и не хочет расставаться с жизнью. Кроме того, разум не в силах осмыслить ситуацию, когда человек находится на грани жизни и смерти. В рассказе «Призраки» сумасшедший дом становится символом всего мира, так как каждый человек, испытывающий на себе несовершенство мироздания, является сумасшедшим вне зависимости от того, пытается ли он бороться или же беспечно прожигает свою жизнь.

3.1.3. Безумие войны в рассказе Л.Н. Андреева «Красный смех»

В произведениях Андреева, раскрывающих тему безумия, прослеживается и другой аспект, связанный с несправедливостью мира, построенного руками самого человека. Писатель поднимает многие важные проблемы современности, не утратившие своего значения и в наши дни: войны, смертной казни, социального неравенства и другие. Все они соприкасаются с темой безумия. Так, анализируя «Красный смех», одно из самых экспрессивных произведений писателя, Л.И. Шишкина замечает: «...он (Л. Андреев – М.Х.) дает в «Красном смехе» общефилософское осмысление войны, выходящее за рамки утилитарных рассуждений о ней как о невзгоде, несущей вред семье, здоровью и нравственности. По Андрееву, война – это нарушение общих законов человеческого и природного бытия, и потому любая попытка осмыслить

ее логически ставит человеческий разум на грань разрушения...»[267.73]. В этом плане автор стоит на просветительских позициях.

В «Красном смехе» (1904) писатель изображает человека, доведенного до сумасшествия. Безумие здесь – это предел, итог страдания, вызванного несправедливостью формального, бездушного мира власти. Люди усугубляют неразрешимую и трагическую проблему жизни и смерти своей алчностью и жаждой власти. Все происходящее на войне кажется герою «Красного смеха» «диким вымыслом, тяжелым бредом обезумевшей земли»[1.Т.4.С.93].

В рассказе можно отметить два типа сумасшедших. Первый тип – это нормальные, здоровые, с точки зрения общества, люди и в то же время сумасшедшие с позиции вечных, непреложных, но попраных и забытых истин. В этом и во многих других произведениях Андреев использует образ маскарада, где человек теряет свое «я», свою «индивидуальность» и превращается в марионетку. Так, солдаты становятся безумными куклами, тенями в руках власть имущих, бездушно, механически исполняющими предписанные законы. Герой поражается, что в тот момент, когда землю заполняет красный смех (символ безумия, страха, ужаса, насилия, крови, смерти и в конечном итоге мировой катастрофы), человек спокоен и так же привычно выполняет приказания, как «лунатик»[1.Т.4.С.95], не осознающий, что он делает. Лишь в редких случаях в жизни военных наступала минута, когда все происходящее вокруг поражало «бесконечной загадочностью»[1.Т.4.С.96], новизной и безумием. Таким образом, получается, что безумие охватывает героев только в те моменты, когда приходится выполнять чужие приказы, подавляя при этом свое внутреннее я. Через создание гротескных игровых образов Андреев говорит о ненормальности и безумии всего мира. На всем протяжении рассказа автор использует множество приемов для создания безликого образа военного, потерявшего свое «я», свой разум и чувства в угоду вышестоящему начальству. Такой прием, как овеществление героя, неоднократно используется писателем для характеристики образа. Так, на плечах у солдат «покачи-

вается не голова, а какой-то странный и необыкновенный шар, тяжелый и легкий, чужой и страшный»[1.Т.4.С.93]. Лишившись головы, герои Андреева вместе с тем утрачивают способность мыслить, чувствовать, сопереживать, а также умение адекватно воспринимать окружающий мир и самого себя: «Все молчали, как будто двигалась армия немых, и когда кто-нибудь падал, он падал молча, и другие натыкались на его тело, падали, молча поднимались и, не оглядываясь, шли дальше, – как будто эти немые были также глухи и слепы»[1.Т.4.С.92]. С безжизненными предметами солдаты сравниваются не только в жизни, но и в смерти: «... на месте бледного лица было что-то короткое, тупое, красное, и оттуда лила кровь, словно из откупоренной бутылки»[1.Т.4.С.98]; солдаты «повисали животами на острых кольях, дергаясь и танцуя, как игрушечные паяцы»[1.Т.4.С.99]; «эти темные бугорки копошились и ползали, как сонные раки, выпущенные из корзины, раскоряченные, странные, едва ли похожие на людей»[1.Т.4.С.108]. В последнем примере обезличивание героев показано не только через овеществление (это не люди, а «темные бугорки»), но и через зооморфные образы (раненые, как «сонные раки»). Зооморфные черты присущи многим героям рассказа. В тринадцатом отрывке писатель сравнивает будущих солдат с безмолвными животными, нежелающими бороться за свою жизнь и свободу: «Их вели на войну, и они шли, повинувшись штыкам, такие же невинные и тупые, как волы, ведомые на бойню»[1.Т.4.С.128]. При создании образа автор использует множество изобразительно-выразительных средств, помогающих раскрыть трагедию человека на войне. Герои, потерявшие незыблемое право свободно мыслить, лишаются своей человеческой сущности и выходят за грань нормального: «мы, живые, бродили, как лунатики»[1.Т.4.С.95], «точно не живые люди это шли, а армия бесплотных теней»[1.Т.4.С.93], «я ясно увидел<...>, что это безумные»[1.Т.4.С.93], «все показались ему похожими на пьяных»[1.Т.4.С.99], «лежал, похожий на мертвеца, и мечтал об ордене»[1.Т.4.С.99-100].

На фоне исполнителей, которые предстают невинными жертвами, осо-

бо выделяются те, по чьему приказу мир движется к катастрофе. Андреев называет их трусами, «проклятыми убийцами», «вороньем, сидящем на падали», хищными, дикими зверями и в конечном итоге сумасшедшими. Л. Афонин заостряет внимание на мысли автора о том, что война разрушает веками накапливаемые моральные ценности всех поколений: «... и если бессмысленно-несправедливую войну не остановить в одном месте, «все повишают над черной пропастью безумия», все перестают понимать, «что можно, что нельзя, что разумно, а что безумно»»[34.178].

Второй тип – это действительно сумасшедшие люди, не выдержавшие всех ужасов войны, не сумевшие принять ее абсурдности. И если в начале рассказа встречаются отдельные люди со своими судьбами, то к концу безумие становится массовым явлением: толпы, вагоны сумасшедших. Афонин отмечает: «... чуткий человек в безумном мире не может остаться здоровым психически, но его психическое нездоровье – свидетельство его нравственно-го здоровья, чистоты и силы»[34.179]. Доктор, наблюдая все ужасы войны, мечтает о том, чтобы весь мир «превратился» в сумасшедший дом, где бы не было места так называемым здоровым людям.

Главный герой произведения, на себе испытавший все ужасы войны, так и не смог вернуться к мирной мысли, к прежней, всегда вдохновляющей его работе. Приступив к обзору иностранной литературы, он не перестает восхищаться талантом людей, создавших письменность: «Как много во всем этом ума и чувства красоты!»[1.Т.4.С.120]. «Паря на крыльях могучего, святого вдохновенья»[1.Т.4.С.122], герой каждый день пишет о цветах и песнях. Однако позже выясняется, что его работа, на страницах которой не было ни одной строчки, оказывается лишь бредом потерявшего рассудок человека. Все культурные ценности, веками создаваемые человечеством, были попра- ны на войне. В момент, когда где-то погибают люди, герой не в силах рассказывать о прекрасном и потому начинает сходить с ума. Автор поднимает тему творческого безумия. Став сумасшедшим, герой продолжает нести людям

истину, но уже не о цветах и песнях, а о красном смехе, о бесчинствах войны: «Твое перо не сухо – оно обмокнуто в живую человеческую кровь. Пусть кажутся твои листки пустыми, – своей зловещей пустотой они больше говорят о войне и о разуме, чем все написанное умнейшими людьми[1.Т.4.С.136]. Сумасшествие не носит здесь негативной окраски, так как помогает герою служить человечеству и высшим моральным ценностям: «По-видимому, он был счастлив, и мне никогда не приходилось видеть у здоровых людей такого вдохновенного лица – лица пророка или великого поэта»[1.Т.4.С.122].

Чтобы разграничить привычный, нормальный и ирреальный, безумный мир, автор широко использует прием цветописи. В описании мирной жизни людей используется весь спектр цветов: клочок голубых обоев, лампа с зеленым колпаком, серебристые цветы[1.Т.4.С.96], чашечки, синие снаружи и белые внутри, серебряная ложечка[1.Т.4.С.115], медный, слегка позеленевший кран[1.Т.4.С.119], книги в желтых, синих, коричневых обложках[1.Т.4.С.120]. При изображении военной жизни автор пользуется лишь несколькими цветами: красный, символизирующий власть, борьбу, войну, конфликты, трагедию, жестокость, кровь, огонь, гнев, ярость («небо казалось красным»[1.Т.4.С.99], «солнце загорелось красным бенгальским огнем»[1.Т.4.С.99], «смутно-красная длинная тень»[1.Т.4.С.107], «красный воздух»[1.Т.4.С.107], «красноватая мгла»[1.Т.4.С.109], «красная луна, красное солнце, красная шерсть»[1.Т.4.С.115]); черный, ассоциирующийся со смертью, с разложением, печалью, горем, скорбью, опасностью, бедой, злом («черное небо»[1.Т.4.С.96], «земля была черна»[1.Т.4.С.101], «черные ущелья»[1.Т.4.С.103], «черная дыра дверей»[1.Т.4.С.105]); желтый – увядание, тление, болезнь («закат был желтый, холодный»[1.Т.4.С.101], «лица были желты, как лица мертвецов»[1.Т.4.С.101], «самовар отразил на боках своих желтизну»[1.Т.4.С.101]).

С помощью цвета автор разграничивает два мира и показывает абсурдность их существования в одном пространстве. Фактически существование

одного из миров ставит под сомнение правильность существования другого. Так, возвращение главного героя к мирной жизни вызывает у его близких людей смущение и недоумение. Вместо радости родственники испытывают дискомфорт при одном взгляде на постаревшее и измученное лицо любимого человека. Вся сцена встречи построена на контрасте: новый велосипед, ждущий своего хозяина и отсутствие ног у героя; изменившееся, пугающее лицо героя, трясущаяся голова, делающая из него существо из другого мира, и спокойный размеренный быт чистого, сияющего и уютного дома. Война стирает все границы, возведенные нормальным гуманным обществом, поэтому любое проявление мирной жизни на войне также вызывает лишь недоумение. Так, главный герой рассказа, засмотревшись на волосы студента, представляет «тонкую женскую руку, которая ворошит эти волосы»[1.Т.4.С.106]. Практически сразу идиллическая картина мирной жизни, возникшая в воображении, начала рождать «неприязнь и отвращение»[1.Т.4.С.106].

Интересно, что война в рассказе рождает потусторонний, чуждый людям мир. В безумной военной среде мы видим все те же привычные и в то же время совершенно незнакомые предметы и лица: черные неподвижные тучи, черная земля, желтые лица живых людей, похожих на мертвецов, желтый самовар, всем своим цветом «кричащий», что и он мертв, и лишь отдаленно напоминающий нормальный живой мир. Даже природа в мире войны меняет свои очертания, заставляя поверить в нереальность происходящего: «И все было чужое. Дерево было чужое, и закат чужой, и вода чужая, с особым запахом и вкусом, как будто вместе с умершими мы оставили землю и перешли в какой-то другой мир – мир таинственных явлений и зловещих пасмурных теней»[1.Т.4.С.101]. Автор неоднократно проводит параллели между военным и потусторонним дьявольским миром, тем самым акцентируя внимание на демонической составляющей человеческих войн: «с радостным визгом, как ведьма, резнула воздух граната»[1.Т.4.С.95], «трое суток сатанинский

грохот и визг окутывал нас тучей безумия, отделял нас от земли, от неба, от своих, – и мы, живые, бродили, как лунатики»[1.Т.4.С.95], «отовсюду к нам повернулись бледные, желтые, изможденные лица, иные без глаз, иные в таком чудовищном уродстве, как будто из ада вернулись они»[1.Т.4.С.114].

Война в рассказе предстает во всевозможных образах дьявольского мира, что усиливает эффект надвигающейся катастрофы: «страшный бесплотный дух», «безглавый скелет на коне», «бесформенная тень». Образ тени наиболее часто встречается в произведении. Тень, закрывающая собой солнце и свет, символизирует приближающийся конец – апокалипсис: «огромная бесформенная тень, поднявшаяся над миром»[1.Т.4.С.103], «в открытую дверь осторожно заглядывала черная бесформенная тень, поднявшаяся над миром»[1.Т.4.С.114].

Нельзя не отметить, что Андреев мастерски использует прием повторов и гиперболизации на всем протяжении рассказа, что помогает создать гнетущую, пугающую атмосферу, передать страх, боль и отчаяние сошедшего с ума человечества. Например, такие образы, как красный смех и тень, возникают в произведении множество раз, словно предлагая задуматься о трагедии войны. Кроваво-черная цветовая символика произведения также выполняет свою роль на всем протяжении рассказа. В восемнадцатом отрывке обращают на себя внимание лексические повторы. Одна фраза, претерпевая некоторые изменения, звучит в небольшом отрывке семь раз: «Воронье кричит. Ты слышишь: воронье кричит»[1.Т.4.С.137]. Эти строки постоянно встречаются в рассказе о молодом человеке, превратившемся из романтика в жестокого убийцу, спокойно убивающего спящих противников, в безумца, получающего наслаждение от войны. Крик воронья – это еще один несмолкаемый призыв задуматься о своих поступках и остановить бессмысленную кровопролитную войну, пока мир мертвых (вороны связаны с символикой мертвого мира) не поглотил мир живых. Нельзя не заметить, что описания природы в «Красном смехе» не призваны исполнить роль пейзажных зарисовок. С по-

мощью олицетворений Андреев создает живой образ матери-земли, страдающей от действий людей: «раскаленный воздух дрожал, и беззвучно, точно готовые потечь, дрожали камни»[1.Т.4.С.93], «стонал красный воздух, как будто стонали земля и небо»[1.Т.4.С.107], «земля сошла с ума, на ней нет ни цветов, ни песен»[1.Т.4.С.132]. За каждый преступный поступок человеку приходится расплачиваться разумом, так как природа не прощает ошибок и безжалостно мстит за свои страдания: зной «был непрерывен, безнадежно-ровен и глубок»[1.Т.4.С.92], солнце было «огромно, огненно и страшно»[1.Т.4.С.92], «кровавый неразрывный туман заволок измученные мозги»[1.Т.4.С.97].

При изображении мирового хаоса автор использует художественные экспрессионистские приемы, в том числе фантастический гротесковый образ красного смеха. В конце повести он выступает своеобразной силой, наказывающей все человечество. Автор убежден, что в этом мире не должно быть войны, так как она рушит установленные нормы гуманного общества. Писатель призывает сберечь мир на земле, опасаясь, что война в конечном итоге сможет поглотить нормальную мирную жизнь.

Итак, безумие в произведениях Андреева может рассматриваться и как предел, итог мучения человека. Война нарушает важнейшие законы гуманного, справедливого и разумного общества, тысячелетиями создаваемые человечеством. Люди, попирающие неоспоримые истины, ввергают землю в хаос и приводят к сумасшествию каждого человека на планете.

Таким образом, тема безумия широко представлена в неореалистическом творчестве Андреева и рассматривается во множестве аспектов. Вслед за писателями XIX века автор обращается к теме идейного безумия. Безнравственная идея, основывающаяся не на чувствах, а на доводах рассудка, обрекает героев Андреева не только на сумасшествие, но и на душевные страдания. Безумие – это расплата за эгоизм и рационализм, уничтожающий чувственное восприятие мира. Во многом Андреев раскрывает тему безумия как

символист, что сближает его с Сологубом. Для обоих писателей характерно ощущение трагичности и несовершенства бытия. Понимание того, что человек смертен, приводит героев Андреева к сумасшествию. Так же, как и Сологуб, Андреев раскрывает безумие и хаос этого мира через символы. Страшный бесплотный дух, безглавый скелет на коне, бесформенная тень, красный смех предстают в рассказе Андреева образами, символизирующими войну и приближающуюся катастрофу. Тема творчества и гениальности сближает Андреева с романтиками, так как безумие гениальной личности воспринимается писателем не только отрицательно, но и позитивно. С одной стороны, это – тяжелая ноша и трагедия, а с другой, – величайший дар природы, с помощью которого избранный творец может поведать миру правду. Кроме того, во многих произведениях Андреева безумные люди, борющиеся с несправедливым мирозданием или с безжалостностью людей, возомнивших себя богами и нарушающих вечные и непреложные законы бытия, осознаются не только жертвами, но и героями, чье безумие способно изменить мир к лучшему.

3.2. Тема безумия в творчестве И.А. Бунина

Тема безумия в творчестве неореалистов может разрабатываться также в соответствии с мотивами и образами, характерными для древнерусской литературы. Такие писатели, как И.А. Бунин, Б.К. Зайцев, обращаются к мотиву юродства и исследуют его в соответствии с той задачей, которую перед собой ставят.

Тема безумия в творчестве Бунина является одной из важных. На протяжении всего творческого пути прослеживается реализация темы безумия как «юродства». Кроме того, автор намечает такие аспекты, как безумие войны («Сумасшедший художник») и безумие личности, подверженной игре («Мечь»). В нашей работе мы остановимся на первом аспекте, поскольку последние два встречаются лишь в отдельных произведениях.

Многие писатели XIX – начала XX века пытались разобраться в загадочной душе простого русского народа. В предреволюционные годы проблема русского народа и русской деревни звучит особенно остро. На рубеже веков автор пытается переосмыслить прошлое России и понять, что ждет ее в будущем. И.А. Бунин не склонен идеализировать русского человека, видя в нем не только простоту, мудрость, одухотворенность, но и косность, необразованность, жестокость и глупость.

«Толковый словарь живого великорусского языка» В.И. Даля дает нам основание охарактеризовать юродивых как безумцев: «**ЮРОДИВЫЙ**, безумный, божевольный, дурачок, отроду сумасшедший; народ считает *юродивых* Божьими людьми, находя нередко в бессознательных поступках их глубокий смысл, даже предчувствие или предвиденье; церковь же признает и *юродивых Христа ради*, принявших на себя смиренную личину юродства; но в церковном же значении *юродивый* иногда глупый, неразумный, безрассудный <...> **Юродивость** ж. и **юродство** ср. состоянье юродивого; безумие»[19.669].

Юродство как неотъемлемая часть русской старины и русского народа находит отражение во многих произведениях Бунина, таких, как «Над городом» (1900), «Птицы небесные» (1909), «Деревня» (1909-1910), «Суходол» (1911), «Всходы новые» (1913), «Иоанн Рыдалец» (1913), «Аглая» (1916), «Чаша жизни»(1913), «Исход» (1918), «Слава» (1924), «Божье древо» (1927), «Дурочка» (1940), «Полуденный жар» (1947) и др.

В связи с важностью поставленной темы для понимания мировоззрения автора этот феномен становится объектом исследования во многих литературоведческих работах (О.В. Лазарева «И.А. Бунин и И.Г. Прыжов: проблема восприятия юродства» [151], Е.А. Михеичева «Работа И.А. Бунина над текстом»[183], И.В. Мотеюнайте «Восприятие юродства русской литературой XIX - XX вв.»[192] и др.).

В древнерусской литературе юродивые изображаются в христианской традиции, однако писатели XX века, в том числе и И.А. Бунин, переосмысливают феномен юродства.

В настоящее время существует ряд обстоятельных исследований, посвященных вопросам юродства и «блаженства» (И.А. Есаулов «Юродство и шутовство в русской литературе»[87], Н.И. Злыгостева ««Странный человек» в русской литературе»[100], С. Иванов «Похабство, буйство и блаженство»[107], И. Рынкова «Феномен юродства: проявления и особенности»[219] и др.). Представление о юродивых как о безумных в русской литературе берет свое начало из житийной литературы и реализуется в соответствии с христианской средневековой традицией. Восточной церкви был известен широкий круг юродивых. Первым русским юродивым следует считать Исаакия Печерского, о котором рассказывается в Киево-Печерском патерике. Средневековые русские источники упоминают около пятидесяти имен отечественных юродивых; некоторые из них были канонизированы. К числу почитаемых русских юродивых относятся Авраамий Смоленский, Прокопий Устюжский, Максим Московский, Василий Блаженный Московский, Николай Псковский Салос, Михаил Клопский и другие. В их аскетическом подвиге отчетливо опознаются те черты, которые характерны для юродивых: внешнее безумие, дар прорицания, обличение грешников и т.д.

Впоследствии тема безумия стала одной из ключевых, знаковых тем для русской литературы. Образы юродивых встречаем у всех крупных авторов XIX века: в произведениях А.С. Пушкина (Николка из «Бориса Годунова», прототипом был Иван Большой Колпак), Ф.М. Достоевского (Семен Яковлевич в «Бесах», прототипом которого стал знаменитый юродивый Иван Яковлевич Корейша, Маркел и юродивая – мать Смердякова из «Братьев Карамазовых») и многих других. Важно отметить, что понятие «юродство» в светской литературе часто понимается не в его исходном значении, а переосмысливается авторами в соответствии со сверхзадачей произведения. Иногда

юродство прямо приравнивается к святости и не имеет примеров буйства, дерзких поступков и агрессивного поведения, но сохраняет другие черты, которые говорят о героях как о юродивых.

Во многом изображение юродивых обусловлено религиозно-нравственными исканиями писателя. Вопрос веры и безверия Бунина – один из самых сложных вопросов в буниноведении и однозначно не решен до сих пор (И.В. Мотеюнайте[192], Р.М. Балановский[38], О.А. Бердникова[46], Т.А. Кошемчук[143], О.В. Лазарева[151]). Отметим, что, будучи рожденным в эпоху крушения всех религиозных основ, Бунин переживает кризис веры и на всем протяжении жизненного пути остается в сомнениях и духовных метаниях. Сомнению подвергает он и святой подвиг юродивого, сотни лет почитаемого русским народом. Не желая идеализировать, Бунин рассматривает их не столько с позиции вечного и духовного, сколько с позиции земного и реального. Среди многочисленных образов, созданных писателем, особое место занимают лжеюродивые, получившие резко негативную оценку Бунина.

При создании отрицательных образов (к которым можно отнести таких героев, как Макарка («Деревня»), Дроня, Кличина, Юшка из «Суходола», Мужик Борода, Кирюша Борисоглебский, Кирюша Тульский, Ксенофонт, Феодосий Хамовнический, Петруша Устюжский, Иван Степанович Лихачев, Ванюша Кувырок, Федя Золотарь, Данилушка Коломенский из «Славы»), автор скрупулёзно выписывает все черты настоящего юродивого.

Все перечисленные выше юродивые Бунина так же, как и герои древнерусской литературы, не являются сумасшедшими в прямом смысле этого слова и добровольно надевают личину безумия. Однако мотивы, побуждающие на такой поступок истинного юродивого и юродивых Бунина, разнятся. Подлинный юродивый принимает на себя личину безумия, чтобы скрыть свою святость, уйти от мирской жизни и пострадать за Христа, в шутовой и парадоксальной форме духовно наставить мирского человека на истинный путь, путь к Богу, в то время как юродивые Бунина надевают маску с целью

обогащения или насыщения плоти. Юродивыми становятся пьяницы, бывшие каторжники, воры, «провиненные монахи»[4.Т.3.С.178] или просто предприимчивые люди, решившие воспользоваться легковерностью русского народа.

Портретной характеристикой писатель подчеркивает близость своих героев юродивым – отказ от материальных благ, простота в обиходе и одежде. Так, Тихон Ильич впервые видит странника Макарку «в лаптях, скуфье и засаленном подряснике»[4.Т.3.С.50], «не в меру оборванным»[4.Т.3.С.176] предстает перед читателем и Дроня (хотя тот факт, что перед нами пьяница, наталкивает на мысль не о добровольном, а о вынужденном отказе от хорошей одежды). Благодаря страшному и пугающему виду («сальные волосы, босой, <...> в лохмотьях»[4.Т.5.С.166]), Федя Золотарь также приобретает уважение и почитание местных жителей. Многие из «блаженных» надевают на себя женскую юбку или рубаху, отращивают длинные волосы или стригут клоками с целью привлечь к себе внимание окружающих и прослыть за юродивых.

Особое значение мошенники придают мелким деталям, несущим в себе тайный религиозный смысл или выбивающимся из нормы. Так, Мужик Борода подпоясывается «детским розовым пояском»[4.Т.5.С.165], Федя Золотарь носит «на голове железный таган ножками вверх»[4.Т.5.С.166] как символ царской короны, неотъемлемым атрибутом Макарки становится «высокая палка, выкрашенная медянкой, с крестом на верхнем конце и с копьём на нижнем»[4.Т.3.С.50]. Бунин с горечью показывает, что лишь один незначительный предмет обихода, например, таинственная сумочка «на серенькой поддевочке»[4.Т.5.С.167] Кирюши Тульского, в которую, по словам ее обладателя, «смертному лучше и не заглядывать»[4.Т.5.С.167], способна породить в народе страх и поклонение.

Из древнерусской литературы известно, что истинные юродивые пренебрегали одеждой даже в самые жестокие морозы и пресекали любые по-

пытки богатых или благочестивых людей позаботиться о них (рвали одежду или не принимали дар, затапывали новые сапоги в грязь). И. Бунин показывает, с какой легкостью юродивые избавляются от рваной одежды сразу после того, как это становится им невыгодно. Макар, еще будучи странником, снимает с себя бродяжью одежду и с радостью идет в услужение к Тихону Ильичу в надежде легким трудом (а именно воровством) нажить себе капитал. Когда он снова появляется в доме своего благодетеля в качестве юродивого, у читателя не возникает сомнения, что перед ним человек, который не раз еще снимет подрясник и предаст крест ради еще большей выгоды. Кирюша Борисоглебский также с легкостью снимает нищенскую одежду, накопив достаточную сумму на приобретение собственного домика.

Пытаясь походить на истинных юродивых, герои Бунина перенимают и идею о странных поступках, заключающих в себе символический смысл. Так, Дроня, например, шел к дому с задумчивым видом и как бы случайно стучался головой в стену, после чего отскакивал с «радостным лицом», Федя Золотарь рылся каждый день в нечистотах, по причине чего народ готов был с радостью целовать его палку, Ксенофонт пил чай с лампадным маслом, а Ванюша Кувырок ходил колесом. Особенно прославились ненормальными действиями Данилушка Коломенский, бившийся в «буйнейшей пляске над гробом»[4.Т.5.С.170], и Кирюша Борисоглебский, на протяжении трех лет врывавшийся в церковь со страшным коровьим ревом. Разумеется, все эти странности невозможно объяснить с точки зрения христианского благочестия, хотя по закону жанра после смерти юродивого тайна неадекватных поступков должна быть раскрыта.

Все исследователи подвига юродства выделяют такую черту, как дар предсказания, характерную и для героев И. Бунина. В древнерусской литературе способность предсказывать предоставляется юродивым, прошедшим аскетический путь и усмирившим не только свою плоть, но и гордыню. Такой человек ощущает себя гостем в этом мире и всеми помыслами обращает-

ся к христианским идеалам, к вечности. Находясь в пограничном состоянии, он приобщается к высшему божественному разуму, позволяющему раскрыть тайны не только мирского, но и потустороннего мира. В отличие от древнерусских авторов, Бунин иронизирует по поводу неожиданного появления потусторонних способностей у юродивых, показывая, что они связаны исключительно с жаждой наживы. Так, обыкновенный дворник, не имеющий никакого отношения к Богу и святости, становится юродивым и обретает дар предсказания: «Феодосию тоже однажды надоело быть обыкновенным дворником, и он тоже однажды разулся, возложил на себя вериги, то есть попросту собачьей цепью обмотался, прихватил в подручные некоего бродячего Петрушу и пошел пророчествовать»[4.Т.5.С.167]. После совершения кражи и последовавшего за ней позорного изгнания совершенно неожиданно дар обретает и Макарка, с легкостью предсказывая всем в округе смерть.

Для большей достоверности лжеюродивые следуют иносказательному принципу пророчества, когда странный жест, пословицы, поговорки, песни или не по ситуации сказанное слово приобретают сакральный смысл. Так, Кирюша Борисоглебский выбирает пророчество через жесты: «посует пальцем в кулак - к свадьбе, сложит крестом ручки - к покойнику»[4.Т.5.С.167]. Макарка вместе со своим слепым попутчиком, напевая старинные песни на древнем церковном языке, грозит всем грешникам Божьим судом и вечным огнем. Особое внимание Бунин обращает на искусственно созданный голос певцов, призванный внушать страх к неумолимому пророчеству юродивого: «Слепой, сумрачно шевеля поднятыми бровями, смело заливался мерзким гнусавым тенором. Макарка, остро блестя неподвижными глазами, гудел свирепым басом. Выходило что-то не в меру громкое, грубо-стройное, древнецерковное, властное и грозящее»[4.Т.3.С.51]. После окончания песни юродивый просит угощения, при этом, не доигрывая карающую роль до конца, выдает свое истинное лицо: «И вдруг оборвал (песню – М.Х.), - в лад со слепым, - крякнул и просто, своим обычным дерзким тоном, приказал: «Пожа-

луйте, купец, рюмочкой погреться»»[4.Т.3.С.51]. Обладая артистическими талантами и смекалкой, юродивый не ограничивается одним видом предсказания и наравне с песнями использует символические предметы, получить которые означает верную смерть: дает в руки кусочек ладана, щепотку пыли или преподносит фотографию с изображением умершего человека.

Многие юродивые, объявляя себя предсказателями, не считают нужным играть роль, чтобы мошенничество не казалось столь явным, так как понимают непоколебимую веру русского народа в таинственное и непознанное. Мужика Бороду просят найти краденое, но, убедившись в его бессилии, выгоняют из дома, однако слава юродивого с тех пор упрочивается с каждым днем. Впоследствии он не считает нужным как-то пророчествовать или рассказывать что-либо божественное, так как уже то обстоятельство, что он выпивает много чая, убеждает людей в его святости. Юродивый Феодосий также уверен в своей безнаказанности, поэтому, в отличие от Макарки, делая предсказания, не стремится изменить голос или внешность. В отношении героя Бунин замечает: «Пророчествовал он крайне бездарно и, главное, вид имел самый не пророческий: обыкновенный лысый мужик лет сорока с прелевыми и нахальными глазами»[4.Т.5.С.167]. Сатирически Бунин изображает и предсказания Тимоши Кличинского из «Суходола». Все помыслы юродивого занимает удовлетворение плоти, о чем свидетельствует и портретная характеристика героя: «маленький, женоподобно-жирный, с большими грудями, с лицом косоного младенца, одуревшего и задыхающегося от полноты...»[4.Т.3.С.177]. При входе в дом Тимоша придает лицу тревожное выражение («узенькие глазки его смотрели так, точно из воды выскочил он или спасся от неминуемой гибели»[4.Т.3.С.177]), после чего начинает пророчествовать, произнося всего одно слово:

– Бяда! – бормотал он, задыхаясь. – Бяда...[4.Т.3.С.177].

После исполнения этого ритуала, получив свое угощение, юродивый больше не видит смысла пророчествовать: «Его успокаивали, кормили, жда-

ли от него чего-то. Но он молчал, сопел и жадно чавкал»[4.Т.3.С.177]. Примечателен тот факт, что, не получив предсказания, барышня продолжает верить в святость юродивого и ждать его нового прихода.

В рассказе «Слава» И.А. Бунин указывает причину, побудившую его изобразить лжеюродивых. Автор ставит своей целью не просто сатирически изобразить мошенников и лжецов, а выяснить природу этого явления. Критике подвергается весь русский народ, годами верующий в юродивых, темные силы и неумолимую волю рока: «...мы, русичи, исконные поклонники плутов и выродков и что эта наша истинно замечательная особенность, наша «бабская охота ко пророкам лживым» есть предмет, достойный величайшего внимания»[4.Т.5.С.168]. В связи с этим любопытно рассмотреть реакцию Тихона Ильича («Деревня») на пророчества Макарки. Умный, расчетливый герой с первого взгляда определил юродивого как «прожжённого»[4.Т.3.С.50] человека. Кроме того, зная предысторию его жизни, не мог стать легковерной жертвой. Однако, когда Макарка вручает ему картинку, предвещающую скорую гибель от грозы, Тихон Ильич «почувствовал внезапный холод под ложечкой»[4.Т.3.С.51-52] и на время «опешил»[4.Т.3.С.52].

Образы истинных юродивых возникают в произведениях «Всходы новые» (Вася), «Деревня» (Аким), «Исход» (Анюта), «Божье дерево» (Дурочка). Всех этих героев сближает с истинными юродивыми безумие, хотя в данном случае сумасшествие - это не подвиг, не личина, надеваемая ради Христа, а действительно болезнь, от которой невозможно отказаться. Некоторые черты также позволяют рассматривать героев Бунина с позиции подвига юродивого. Так, автор замечает, что юродивый Вася, сын попа, имеет «блаженно-радостное»[4.Т.4.С.114] выражение лица. Страница Анюта из рассказа «Исход» совершает неадекватные поступки, непонятные мирскому человеку. Увидев работника, она высовывается в окошко, хлопает в ладоши и кричит что-то «тупо, косноязычно и восторженно»[4.Т.5.С.13]. В разговоре об умершем князе Анюта упоминает о смерти, обесценивающей все материаль-

ное, в том числе и деньги: «В голова себе много положил? Понял теперь, что у тебя в головах, глупый?»[4.Т.5.С.18]. Кроме того, героиня, в отличие от нормальных мирских людей, воспринимает смерть не как страдание и горе, а как великую радость, дарующую смертному покой и умиротворение. Аким также имеет черты, роднящие его с юродивым: взгляд дурачка, попеременно становящийся «ястребиным»[4.Т.3.С.85] и пугающим, пренебрежение заботой о плоти (питается очень скудно, одет бедно), в некотором смысле и поклонение Богу (читает вечернюю молитву).

И все же, несмотря на перечисленные приметы истинных юродивых, писатель не только лишает своих героев ореола святости, но и осуждает за пьянство, жадность, жестокость и безнравственный образ жизни. Так, юродивый Вася, несмотря на божественный вид, оказывается пьяницей, а Аким – грубым и недовольным жизнью человеком, за пятиалтынный продавшим право обладания собственной женой. Женщины-юродивые изображаются с точки зрения земной, а не божественной жизни. Дурочка из «Божьего древа» не только выходит замуж, что само по себе не характерно для юродивых, стремящихся отойти от мирской жизни и прийти к Богу, но и, прожив в браке лишь несколько сезонов, уходит от мужа к вольной, легкой жизни, в которой любовники кормили ее «жамками»[4.Т.5.С.360], а не простой мужицкой пищей. Анюта также живет мирской жизнью и вместо любви к Богу через всю жизнь пронесит любовь к князю. Примечательно, что в ее рассказе слышится ревность по отношению к сопернице и горечь от сознания своей убогости, помешавшей князю рассмотреть ее «ангельскую-архангельскую»[4.Т.5.С.18] душу. Кроме того, рассуждая о ничтожности денег и всего материального, юродивая в то же время сожалеет о том, что князь так и не одарил ее деньгами, которые смогли бы прикрыть ее наготу. Таким образом, автор обращает внимание на сознание героев, основанное на тяготении к мирским соблазнам.

Среди всех юродивых И.А. Бунина можно выделить третью группу героев (Васька («Над городом»), Глаша («Полуденный жар»), Иоанн Рыдалец

(«Иоанн Рыдалец»)), действительно являющихся сумасшедшими, но не несущих своими образами резкой негативной окраски. Несмотря на то, что среди этих героев нет безнравственных и порочных личностей, всецело назвать их истинно юродивыми и положительными героями нельзя.

В экспозиции произведения «Над городом» объектом внимания рассказчика становятся дети, взбирающиеся на колокольню. Их взорам открывается великолепная панорама весеннего города. Глазами детей мы видим радостный и живой мир: «Хорошо глядеть на все это сверху – видеть у себя под ногами верхушку березы! С высоты все кажется красивее, меньше; двор после весенних дождей стал бел, опрятен, между его высохшими плитами пробивается первая травка, а верхушка березы закудрявилась легкими, прозрачными кружевами зелени, необыкновенно нежной и свежей. И как тепло! Выйдет солнце из-за облака – чувствуешь на лице горячую ласку света. Воробьи на березе задорно зачиликают в этом блеске ...»[4.Т.2.С.200]. Природа, так любовно, восторженно и поэтично изображенная писателем, становится символом жизни, гармонии, красоты, одухотворенности и божественности этого мира.

Появление юродивого, выполняющего, казалось бы, почтенную и важную миссию звонаря, диссонирует с общей картиной вселенской радости и вызывает у детей только жалость. В рассказе автор противопоставляет мир детей, принимающих Бога через любовь и красоту, и мир взрослых, не замечающих этой красоты, не умеющих оторваться от земных забот и приблизиться к высшему началу. Рассказчик, размышляя о сменяющихся поколениях, приходит к выводу, что никто из них так и не смог открыть той божественной радости, которой прониклись дети: «А матери и отцы их, уже сторбленные и пригнутые к земле страданиями и близостью смерти, плетутся с желтыми восковыми свечами в руках пред алтарь бога, который всегда казался им жестоким и карающим, требующим вечных покаянных слез и вздохов...»[4.Т.2.С.203]. В конце рассказа повествователь мысленно взбирается на

колокольню и забирает у юродивого, являющего собой символ мертвого мира, почетную миссию звонаря, чтобы рассказать миру о том, что «Бог не есть бог мертвых, но живых!»[4.Т.2.С.203].

В связи с этим важно рассмотреть понятие «живая жизнь», впервые встречающееся в «Записках из подполья» Ф.М. Достоевского. Для И.А. Бунина с этим выражением связано философское понимание категорий жизни и смерти. Осознавая важность данного понятия, Ю.В. Мальцев отводит в своей книге «Иван Бунин» целую главу для его трактовки. Исследователь обращает внимание на то, что «Бунину были знакомы упоение жизнью и жажда полноты бытия, но даже в минуты экстаза и счастья его никогда не покидало тревожное сознание неизбежности смерти и мука непостижимости смысла бытия»[168.204]. В то же время, по мнению Мальцева, это утверждение не говорит об отрицании «живой жизни». Бунин действительно признает, что неизбежная смерть в конечном итоге побеждает «живую жизнь», и это закономерно, «ужасным ему кажется не преобладание страдания над радостью (эти чередования тени и света для него и есть жизнь), а утеря самой способности упиваться радостью и страдать, утеря их еще при жизни <...> или вместе с жизнью»[168.218].

В соотношении с этим становится понятно, почему юродивая Глаша никогда не сможет в восприятии Бунина стать положительной героиней, несущей в мир духовный свет и божественную мудрость. Ее Бог – это также карающий Бог мертвых, заставляющий бояться бесов, а по полям вместо очарования природы видеть «страх и жар»[4.Т.7.С.331]. Карающими в рассказе выглядят даже ангелы, которых, по мысли юродивой, также нужно не только почитать, но и бояться: «...проснулась и вся трясусь, плачу, рыдаю, а на меня ангелы крыльями дуют со всех сторон, ничего не видать, темь, погреб, а я вижу, как они белеются, вихрем округ меня... У, дурак, дурак! – ласково и восторженно сказала она грубым голосом и захохотала диким, блаженным хохотом. – А ты говоришь: не бояться! Как же не бояться?»[4.Т.7.С.331].

Символично, что во сне юродивую пытаются живой похоронить в поле архиереи и священники, и лишь случай спасает ее от верной гибели.

В рассказе «Иоанн Рыдалец» образ юродивого выстроен по всем канонам древнерусской литературы. Автор подчеркивает, что изначально герой мечтал отдать себя в услужение Богу, и лишь просьба родителей удержала его от этого шага. Однако и впоследствии жизнь свою он провел благочестиво, читая священное писание. В древнерусской литературе подчеркивается, что юродивым мог стать лишь святой человек, уже доказавший свое благочестие. Иоанн Рыдалец долгое время вел аскетическую жизнь и, лишь послужив Богу, смог стать юродивым, что еще раз подчеркивает святость героя. Традиционным является также одеяние юродивого: «Был он худой, жиленьый, ходил в одной длинной рубахе из веретья, подпоясывался обрывком, за пазухой носил мышей, в руке - железный лом и ни летом, ни зимой не надевал ни шапки, ни обуви»[4.Т.4.С.129]. Из всех юродивых Бунина – это единственный герой, не побоявшийся выступить против самого князя и других высокопоставленных особ даже после жестоких экзекуций: «объявился странным, пошел по деревням, всюду с лаем и оскаленными зубами кидаясь на господ, на начальников и в слезах вопя: «Дай мне удовольствие!»»[4.Т.4.С.129].

Важно отметить, что Бунин, выстраивая образ юродивого по канонам древнерусской литературы, не ставил себе целью возвеличить героя. Писателя в большей степени интересует, что именно заставляет людей его помнить. В древнерусской литературе юродивый своими наставлениями и ненормальными поступками возвращал к Богу отступников. В «Иоанне Рыдальце» его боятся и с благоговением и страхом слышат слова, которыми он когда-то повергал в ужас всю округу. Получается, что поступки юродивого вместо возрождения души снова возродили Бога мертвых. Примечательно, что житие святого помнят лишь «старухи, доживающие свой долгий век в княжеской мертвой усадьбе»[4.Т.4.С.128]. Поведение корнета и дамы в трауре над могилой блаженного еще раз доказало, что неординарные поступки Иоанна Ры-

дальца не привели к возрождению душ. «Подвиг» юродивого не вызывает у корнета ответного чувства, однако возникает страх перед карающим юродивым. Дама останавливает свой взгляд на страшных словах пророка Михея, вызывающих в ее душе трепет и тоску. Бунин иронизирует по поводу сладких слез дамы, вызванных словами о неряшливости юродивого, посвятившего себя Богу: «И она сладко плачет, стоя на коленях, опершись одной рукой, в перчатке, на тонкий зонтик, а другой – голубой, прозрачной, в кольцах – прижимая к глазам батистовый платочек»[4.Т.4.С.130]. Таким образом, Иоанн Рыдалец так же, как и другие герои, становится символом Бога мертвых, так как запомнился людям карающим пророком, призванным подвергнуть наказанию грешников.

Особняком в творчестве И.А. Бунина стоит рассказ «Птицы небесные», повествующий о юродивом, выделяющемся из общей массы.

Главный герой произведения также выписан в соответствии с христианской средневековой традицией, однако автор не следует строгому канону, по которому писались подобные образы в житийной литературе. Нищий Лука, встречающийся студенту на дороге, на первый взгляд кажется ему шарлатаном и дурачком, желающим обогатиться за его счет, но при более близком знакомстве предстает перед ним мудрым и рассудительным человеком с чистой и светлой душой. Как и все юродивые, он крайне беден и довольствуется лишь «старым зипунишкой»[4.Т.2.С.341]. В то же время его характеризует аккуратность (вся одежда тщательно заплата) и бережливость (имеет трое портков и рубахи). На вопрос студента о том, не мерзнет ли он в такой худой одежде, нищий, не жалуясь на свою судьбу, честно и прямо рассказывает, что без валенок он мерзнет, однако свою одежду считает справной. В отличие от истинного юродивого, он берет у студента деньги, но в то же время не проявляет должной радости. Примечателен тот факт, что, несмотря на свою бедность и болезнь, Лука все же радуется жизни и, в отличие от традиционного

юродивого, не спешит попасть в рай и даже сомневается в его существовании:

– В рай, значит, спешишь попасть? – сказал студент, трогая ухо и поворачиваясь от ветра.

– Зачем в рай? Это еще дело темное – не то есть он, рай-то, не то нет. А мне и тут не плохо[4.Т.2.С.343].

И действительно, он наслаждается всеми моментами счастья, что дает ему жизнь, не впадая в уныние и сохраняя спокойное выражение лица: любит, например, дымом, поднимающимся из труб дома «в чистое зеленое небо ровными фиолетовыми столбами»[4.Т.2.С.340]. Бунин изображает этого юродивого в соответствии с просветительской традицией.

Такое отношение героя к жизни студенту кажется странным: с одной стороны, аскетическая жизнь старца, а с другой, – сомнение в рае. И все же, по заверениям самого юродивого, он искренне верит в Бога. Ключом к пониманию смысла произведения является разговор о смерти и о птицах небесных (слова вынесены автором в название):

– Живешь, как птицы небесные?

– А что ж птицы небесные? Птицы – звери всякие, они, брат, о раях не думают, замерзнуть не боятся[4.Т.2.С.344].

Этот рассказ соотносится с рассказом «Над городом», где также возникают образы птиц. Голуби являются в рассказе символом божественного мира живых, достигнуть их высоты – значит, приобрести крылья, прикоснуться к красоте и гармонии: «Птицы любят высоту, – и мы стремились к ней. Матери говорили, что мы растем, когда видим во сне, что летаем, – и на колокольне мы росли, чувствовали за своими плечами крылья...»[4.Т.2.С.201]. Исходя из этого, Старец Лука, живущий, как «птицы небесные», является в творчестве И.А. Бунина единственным положительным героем среди юродивых, так как «не утрачивает способность упиваться радостью бытия и страдать»[168.218], верит не в Бога мертвых, а в Бога живых.

Таким образом, тема безумия как «юродства» частотна в творчестве И.А. Бунина, что связано с попыткой писателя через осмысление прошлого приблизиться к пониманию настоящего и будущего России. При изображении юродивых автор лишь частично идет вслед за христианской традицией, во многом переосмысливая ее. В большей степени Бунин придерживается реалистической и просветительской традиции. Герои обладают чертами, характерными для истинных юродивых, однако, обобщая все вышесказанное, можно прийти к выводу о том, что понимание истинной святости и истинного юродства И.А. Буниным не совпадает с религиозными представлениями церкви. В произведениях писателя можно выделить несколько типов юродивых: во-первых, лжепророков и мошенников, обогащающихся за счет легковерности русского народа; во-вторых, действительно безумных героев, имеющих некоторые схожие черты с традиционными юродивыми, однако порочных в своей основе и потому осуждаемых автором, в-третьих, действительно юродивых, не имеющих каких-либо пороков и даже отвечающих стандартам, по которым строился образ в древнерусской литературе, и все же в сознании автора приобретающих отрицательную оценку, так как они являются символом мертвого, а не живого мира. С позиции Бунина, люди в поклонении перед Богом мертвых забывают о Боге живых, подарившем уже в этом мире красоту, гармонию и счастье. В связи с этим юродивые, не принимающие «живую жизнь», становятся карателями и не выполняют своего главного предназначения – преображать души людей. Особняком в системе образов юродивых стоит герой из рассказа «Птицы небесные», лишь частично сохраняющий схожесть с традиционными юродивыми, так как, несмотря на то, что ведет аскетичный образ жизни, не ставит своей целью попасть в потусторонний мир и наслаждается радостями земного одухотворенного и прекрасного мира живых, а не мертвых. В изображении этого героя автор идет за просветительской традицией.

3.3. Тема Юродства в творчестве Б.К. Зайцева («Люди Божии»)

Так же, как и И.А. Бунина, Б.К. Зайцева интересовала тема безумия. Исследование темы юродства в творчестве писателя невозможно без обращения к его религиозным воззрениям. Ранние произведения Б. Зайцева свидетельствуют о том, что писатель уже находился в религиозном поиске, но еще не был воцерковленным писателем. На становление его религиозных взглядов особое влияние оказала переломная эпоха: непринятие революционных событий, личные утраты (в февральской революции убит его племянник, в 1919 умирает отец, затем по подозрению в контрреволюционном заговоре расстрелян пасынок Зайцева), вынужденный отъезд из страны. Уже в эмиграции, глубоко переживая случившиеся события, Зайцев обратится к размышлениям о душе, о русской святости, о юродстве, и это приобретет для него особое значение: «Нужны были потрясения революционных лет, тяготы изгнанничества, чтобы художники, навсегда разлученные с родиной земной, обрели родину духовную – Святую Русь»[162.48]. Произведения эмигрантского периода свидетельствуют о том, что мысли автора всегда были устремлены к православной вере. Принимает Зайцев и подвиг святых, характеризуя «юродство как «явление замечательное и глубоко русское»[7.148]. В очерке «История русской души» Зайцев подчеркивает, что из юродивых ему близки те, кто не впадает в крайности аскезы, в характере которых нет драматизма. Сопоставляя Сергия Радонежского и Василия Блаженного, автор отдает предпочтение первому, так как ему присущи «труд, доброта, молитва, ласковость»[7.147] и нет «никаких порывов, ничего драматического».

Несмотря на то, что к православной вере писатель придет только в эмиграции, образы юродивых появятся в его творчестве уже в начале XX века («Люди Божии» (1916-1919)).

Цикл Зайцева «Люди Божии» открывает рассказ «Домашний лар», повествующий о маленьком мальчике, отстающем в своем развитии: до семи лет он не мог ходить, так и не научился разговаривать, имел внешнее уродство (карий глаз его косил и «выдавал вырождение»[8.213]). Как и все юродивые

вые, он одет очень бедно, ходит босиком, в коротких штанишках, рваной кацавейке с красными дырами, но, несмотря на это, чувствует себя совершенно счастливым.

Если рассматривать поведение героя с позиции социальной нормы, то можно прийти к выводу, что мальчик не обладает здравым рассудком, так, например, всех мужчин называет папой, а женщин мамой. Это связано с тем, что он не делит окружающих на своих и чужих, для него все на свете самые дорогие и близкие люди («мама и папа»). У него мирный нрав, доброе сердце, он очень чувствителен к людской несправедливости, рыдает от шлепка матери (что не традиционно для юродивых в древнерусской литературе, с радостью переносящих людскую несправедливость), но быстро забывает свои обиды.

Странность заключается и в особенностях речи героя, сильно отличающейся от речи простых людей и, скорее, напоминающей полуптичий или полужвериный язык. Отдельные звуки и междометия служат для называния обыкновенных жизненных вещей (так, фраза «бахи – махи, лу <...>, э-э»[8.214] обозначает «пусть папа влезет на дерево, пилить ветки»[8.214]), но в то же время могут выражать если не божественный, то, по крайней мере, сакральный смысл. В разговоре с людьми ему не хватает слов, эмоции властвуют, одерживают верх над разумом, его переполняет чувство любви к этому загадочному, прекрасному миру, поэтому с помощью человеческой речи он не может выразить все свои мысли и прибегает к языку жестов. Для автора и простых людей слова «бахи-баха» – слова «неизвестные, загадочные»[8.214], однако важно обратить внимание на то, что все дети в округе, в том числе четырехлетняя девочка – чистые, незапятнанные пошлостью этого мира души – прекрасно понимают героя. Рассказчик называет его «рыцарем барской девочки»[8.214], так как именно с ней сложились особенно теплые и даже романтические отношения: для нее он рвет цветы, собирает грибы, отгоняет гу-

сей и т.д. В такие моменты герой ведет себя как вполне разумный человек, все, что говорят ему – «свершается ясно и толково»[8.214].

В отличие от подлинных юродивых, сознательно отказывающихся от благ мирской жизни и обрекающих себя на вечный пост ради божественного предназначения, сын кухарки испытывает истинное блаженство, выпивая чашку чая и закусывая кусочком сахара. Несмотря на это, автор называет мальчика домашним божком, так как он один из всех людей на земле осознает непередаваемую прелесть мироздания, умеет ценить подаренную жизнь и чувствовать себя абсолютно счастливым в этом сложном, жестоком мире. Каждый день обычных людей наполнен множеством неразрешимых проблем, суетой, беспричинной ненавистью, завистью, обидой по отношению друг к другу, которые омрачают земное существование и неминуемо приводят к гибели души. Вот почему «в дни тяжкие, когда все взрослые, да и весь, кажется, мир подавлен, – бывает радостно видеть, как маленький человек беззаботен и счастлив куском пирога, булкой, конфеткой; легче сердцу, когда видишь, как ведет он домой девочку, как хохочет, везя ее в коляске»[8.214]. Автор противопоставляет «мировой ужас»[8.214], который создают сами люди, и мирную домашнюю жизнь, хранителем которой вечно будет бедный юродивый, «маленький домашний лар»[8.215].

В погоне за абсолютным счастьем, мечтая найти его в ближайшем будущем, человек совершенно разучился жить настоящим, видеть красоту в простых и незначительных мелочах. В отличие от всех, сын кухарки весел и беззаботен, каждый день его проходит легко и радостно в ничего не значащих делах: «как настоящий обладатель усадьбы, он кружит по ней, иногда дразнит индюков или вытаскивает гвозди; и будто бы он ничего не делает, но он живет, он часть общей жизни...»[8.214]. По мнению Ю.А. Драгуновой, «если им (юродивым – М.Х.) подарена радость существования, значит, жизнь их имеет значение и смысл»[79.55].

Тема мирской суеты и зыбкости мироздания проходит через весь цикл, но особенно ясно выражена в рассказе «Сереза», построенном на противопоставлении жизненной позиции безумного героя и окружающих его людей.

Безумие Серези, в отличие от безумия других юродивых, во многом рассматривается Зайцевым с реалистических позиций – как душевное заболевание, вызванное нервным потрясением после смерти близкого человека. Герой, считая, что душа сестры переселилась в его тело, осознает себя женщиной: ходит в женской юбке и мужских сапогах, просит Василису Петровну потереть ему спину, так как стесняется мужчин, которые и «обидеть могут»[8.219] (при этих словах смеется «мелким смешком» и «поженски»[8.219] закрывает грудь руками), прикалывает розу к капору и в довершение ко всему решает устроиться учительницей в гимназию.

Безумие героя проявляется и в бытовых вопросах, от которых он полностью отстранился: долго не решается искупаться, так как не может сообразить, что нужно смешать холодную и горячую воду; забывает снять сапоги и в них залезает в лохань. Несмотря на такое странное поведение, автор с самого начала, сравнивая Серезу с Иоанном Крестителем, дает понять, что его безумие нужно рассматривать не только с реалистических, но и с духовных позиций.

На протяжении всего повествования Сереза встречается с разными людьми, вся жизнь которых проходит в житейских заботах и огорчениях. Описывая Василису Петровну, жену богатого хуторянина, Зайцев дает точную характеристику – «мучительно-хозяйственная женщина»[8.218]. Любая неприятность могла вызвать слезы, поэтому в словах автора по отношению к ней чувствуется ирония: «Василиса Петровна <...> была жалостлива и вообще склонна к слезам. Горько могла рыдать о пропавшей индюшке, о неудавшемся пироге. Десятки маленьких огорчений терзали ее. Ее лицо, некогда красивое, выражало теперь сплошной вздох. Глаза как будто бы всегда заплаканы»[8.218]. В тот момент, когда она переживает душевную драму

(вскороги должны прийти делить скот и инвентарь), Сережа, некогда дворянин и богатейший человек, беззаботно выбирает розу для украшения и ощущает себя совершенно счастливым.

На похоронах своего друга герой также ведет себя отстраненно от всего происходящего, не понимая, что навсегда расстанется с близким человеком. На кладбище занялся изготовлением серьги из цветов акации, а в церкви подпевал, крестился и рассматривал родственников погибшего. В «безумном» поведении героя важны два момента: он с удивлением реагирует на рыдания по покойнику и остается безучастным к словам «придите с последним целованием»[8.221]. На наш взгляд, границы жизни и смерти размыты для Сережи, он высшим разумом ощущает существование вечной жизни. «Умные» люди, оставшиеся на кладбище, даже в этом сакральном месте, где человек неминуемо задумывается о смысле бытия, будут решать свои мало-важные для души проблемы с выражением значительности на лице. Впоследствии в чайной и по дороге к учительнице «безумному» герою будут попадаться люди все с тем же выражением лица: радостным или печальным, в зависимости от того, отбирают у них или отдают им землю.

В последней встрече Сережи с учительницей автор возвеличивает безумие героя, обесценивая при этом бездуховный человеческий разум. Бедный юродивый, одержимый идеей, приходит к своей знакомой Вере Степановне, чтобы проверить знания и устроиться учительницей. Еще совсем молодой девушке, честной по характеру, с «ясными, серыми глазами»[8.224], присуща стандартизация мышления. В ее глазах «... сквозила ее душа – честная и уверенная в пользе книжек, просвещения и четырех действий арифметики»[8.224]. Считая себя воспитанной, серьезной и интеллигентной девушкой, она решает вести себя с Сережей вежливо, и, как с удивлением восклицает Зайцев, «она даже не улыбнулась»[8.224] на его просьбу. В то время как улыбка для автора, что будет видно из следующего рассказа, – важный признак наличия живой души. Таким образом, героиня не в состоянии выйти за

рамки стандартного поведения прагматика и теряет не только свою индивидуальность, но и лучшие человеческие качества, заложенные самой природой. Зайцев, конечно же, не против просвещения и стандартных норм поведения, но они должны дополнять, а не исключать душу.

В заключении рассказа автор противопоставляет всех обывателей и безумного героя, идущего куда-то в необыкновенную ночь: «В это время в уезде одни, как Василиса Петровна, горевали о своих достатках, отходящих к другим, другие мечтали о получаемом, третьи, как учительница, готовились к общественным тревоблениям ... Они жили и действовали, считая свои действия важными и жизнь – вечной. <...> А Сережа шел. Он ничего не знал. Над ним было ночное небо»[8.225]. Так автор приходит к выводу о том, что люди, живущие только материальными благами и разумом без чувств, растратившие свою жизнь в мирской суете, никогда не увидят красоту земного мира и, следовательно, не смогут приблизиться к духовной. В отличие от них, безумный Сережа, не имея ничего ценного на земле, душой соприкасается с небесами и приближается к образу святого. Бог наградил его и других героев цикла чем-то более важным и значимым, чем просто земной разум. Ту же мысль высказывает Ю.А. Драгунова: «Именно «малые сии» на земле оказываются ближе к Богу, «ум» у них заменяется «мудростью», то есть простотой, ощущением гармонии в душе, способностью верить и любить не рассуждая, приближаясь тем самым к состоянию святости»[79.55].

Приступая к анализу рассказа «Республиканец Кимка», хотелось бы сразу отметить неоднозначность и сложность образа юродивого. Если в первом и третьем рассказе читатель с удовольствием следит за жизнью маленького мальчика и Сережи – бесхитростных, добрых и чистых душой, то герой второго рассказа Кимка на первый взгляд вызывает лишь негативные эмоции. Немаловажную роль играет здесь портретная характеристика, которая предоставляет нам возможность говорить о герое как об умственно неразвитом человеке: «Лицом похож на первобытного истукана, с едва намеченными

глазами. Борода его густа и спутана. Из нее торчат соломинки, мякина; на ушах же, беспощадно оттопыренных каскеткой, сохлая корка грязи»[8.215]. Как и у сына кухарки, речь его плохо развита («трудно этим тяжелым мозгам, нескладному языку произнести что-нибудь связное»[8.216]), однако, в отличие от речи других юродивых, не имеет таинственного или загадочного подтекста. В разговоре с людьми ему трудно составить грамматически и лексически грамотное предложение, поэтому многие слова, отсутствующие в его словарном запасе, он заменяет ненормативной лексикой. Работа в имении не дает ему чувства радости и удовлетворения, и каждое порученное дело он выполняет медленно, с огромным трудом, что вызывает презрение со стороны других работников. Черты характера также не дают нам приблизить Кимку к образу святого. Он сварлив, раздражителен, угрюм и равнодушен, причем последнее качество становится причиной бездушного отношения к животным: часто забывает напоить Любезного и равнодушно убивает щенят Аспазии. Ко всем недостаткам героя присоединяется пристрастие к нетрезвому образу жизни, что, по замечанию автора, неминуемо ведет к трагедии («может кончить дни под забором»[8.216]). Многие люди, знающие Кимку, отказывают ему даже в наличии души, сравнивая его с Трезором или даже с безмолвным придорожным валуном. Однако автор придерживается кардинально противоположного мнения, полагая, что если человек не утратил способности радоваться, как ребенок, то у него, вне всякого сомнения, есть душа («у него есть улыбка, а следовательно, и душа»[8.217]). Когда барская девочка подшучивает над Кимкой, он отвечает ей смехом и вся его сущность преобразуется в этот момент: «лицо его расплывается, – доброе, человеческое в нем видно»[8.217]. В начале рассказа Кимке пытаются объяснить, что он теперь республиканец, однако герой не понимает огромной значимости этого слова, поэтому воспринимает его как каламбур и с детской непосредственностью смеется над его звучанием. Он отстранен от политической жизни своей страны, в отличие от своих соотечественников, которые, мечтая

построить рай на земле, забыли о самом главном – о своей душе. Зайцев с горечью замечает: «А теперь мы радуемся, что в нашей республике вырос республиканец, умеющий хоть ответить улыбкой на шутку ребенка»[8.217]. Таким образом, в мире, утратившем свою духовность, гармонию и чистоту, нужно так мало, чтобы приблизиться к образу святого.

В связи с этим правомерно будет вспомнить, что из цензурных соображений произведение планировалось опубликовать в советской стране под названием «Малые сии». По мнению автора, маленький, незаметный человек, которого не смогли понять в этом мире, по достоинству будет оценен в мире вечном. Именно Кимка, а не деятельные, энергичные интеллектуальные люди попадут в рай. Писатель уверен, что «перед Его судом гражданин Кимка окажется лучше, чем пред нашим»[8.217]. За все те унижения, которые он испытал в этой жизни из-за своей внешности, скудного ума, за то, что сохранил и в таких обстоятельствах человеческую душу, за то, что так мало видел хорошего от людей, герой получит свое вознаграждение. Следовательно, Зайцев видит в слабоумии особое испытание, посланное герою высшими силами.

Важно отметить, что, рассматривая тему безумия, писатель обращается к образу естественного человека, таким образом совмещая в своем произведении реалистическую и просветительскую традиции. Все его герои живут в гармонии с природой, поэтому ведут себя в соответствии с ее вечными законами, часто нарушая принятые социальные нормы. Интересно, что такое отношение принимается за очередную странность и вызывает недоумение у простых людей. Так, решение Сережи мыться на втором этаже, где много света и хороший вид из окна, не находит понимания у Василисы Петровны: «И по-одумать, <...> где мыться-то выдумал, на галдарейке. Мне, го-оворит, здесь свету больше и вид хо-ороший! О, Господи Батюшка, Царица Небесная!»[8.218].

Все бесцельные странствия героев, которых ведет «неясная, но неизменно действующая сила»[8.225], сопровождаются необыкновенно поэтичным описанием природы. Автор показывает взаимную связь юродивых и окружающего мира, которых невозможно отделить друг от друга. Так, например, описания природы строятся посредством сравнения с героями («попадались лесочки, запущенные, как Кимкина борода»[8.215]), в то же время юродивые вбирают в себя черты животного мира: полуптичий, полужвериный язык характеризует мальчика, жизнь Кимки похожа «на прозябание животных»[8.217] и т.д. Естественность – одно из самых главных качеств, которое выгодно выделяет юродивых на фоне обывателей.

Таким образом, рассмотрев цикл «Люди Божии», можно прийти к выводу о том, что понятие святости и юродства в нем не совпадает с религиозными представлениями церкви. Однако, несмотря на то, что автор не следует определенным канонам, по которым было принято изображать юродивых в древнерусской литературе, его герои все же близки Богу.

§4. Тема Юродства в повести И.С. Шмелева «Лето Господне»

Несмотря на то, что книга Шмелева «Лето Господне» написана автором в эмигрантский период творчества, для нас она невероятно важна, так как позволяет достаточно полно проследить эволюцию мотива юродства в русской литературе. Повесть как бы замыкает круг проблем в отношении веры и безверия, которые ставили перед собой авторы Серебряного века. Шмелев как писатель русского зарубежья, несомненно, является наследником эпохи Серебряного века, и, естественно, темы и проблемы, которые ставили перед собой Бунин и Зайцев, были не менее важны и для него, однако освещение «подвига юродивых» в его произведении происходит в соответствии с традицией православной церкви.

Книга И.С. Шмелева, впервые вышедшая в 1933 году, пронизана светом истинной Православной веры, которая укрепилась в сознании автора в «годину» бедствий и непреодолимых испытаний, постигших не только всю

Россию, но и жестоко искалечивших судьбу писателя (в 1920-м году был расстрелян его сын). По мнению А.М. Любомудрова, именно в эмигрантский период писатель окончательно приходит к вере: «Тема православия, всерьез осмысленного религиозного сознания, веры как опоры и сокровенной души России начинают входить в творчество Шмелева с середины 20-х годов. Именно в это время происходят очень важные процессы в мировоззрении и художественных исканиях писателя. Их итогом стало создание первого из циклов очерков, составивших впоследствии самую знаменитую книгу писателя – «Лето Господне»»[162.123].

Итак, тема безумия в эмигрантский период творчества в большей степени раскрывается в лучших традициях древнерусской литературы. Система образов юродивых представлена в книге «Лето Господне» четырьмя героями с самобытными русскими характерами: монах Ленья, Пашенька-преблаженная, Палагея Ивановна и Клавнюшка. Посредством этих образов высказывается главная мысль произведения.

Интересно, что все юродивые как-то сопричастны Рождеству, и это не случайно, что будет видно из представленного анализа. В первой главе («Праздники») сразу после описания рождественского утра, автор вводит таинственную фразу: «Они являлись на Рождество»[17.132]. «Они» – бедные, калеки, погорельцы, разные «старички-старушки», обиженные судьбой люди, но сохранившие в своей душе любовь к Богу, веру в светлую радость жизни, в справедливость устройства мироздания. Так, безрукий плотник Семен утешает вдову с ребенком: «Господь и на каждую птицу посылает вон, – говорит он ласково и смотрит на свой рукав, – а ты все-таки человеческая душа, и мальчишечка у тебя, да... Вон руки нет, а ... сыт, обут, одет; дай Бог каждому. Тут плакать не годится, как же так?.. Господь на землю пришел, не годится»[17.134].

Мальчик Ваня восхищается этими людьми, так как приходят они в трескучий мороз полураздетые, «в каких-то матерчатых ботинках, в летних

пальтишках без пуговиц и в кофтах...»[17.132]. Среди них выделяется юродивый Ленья, похожий на монаха, одетый очень просто, главными атрибутами которого является суконный колпак и посох. Не заботятся об одежде и о своем внешнем виде и другие юродивые: Пашенька-преблаженная приходит на пир простоволосой, во всем черном, Палагея Ивановна «в широченном платье, в турецкой шали с желудями и павлиньими глазками, а на голове черная шелковая «головка» по старинке»[17.258]. К семье племянника она пришла нарядная, в лиловом платье и в белой муаровой шали, но это, скорее, исключение из правил и продиктовано знанием о своей скорой смерти. Белый и лиловый цвета символичны, так как являются цветами небес. Палагея Ивановна парадно наряжается и аллегорично высказывает просьбу похоронить ее «с песнями» (не случайно слово в тексте выделено курсивом), так как видит в смерти освобождение духа от греховной телесной оболочки, радость встречи с Богом, с небесным вечным миром истинного разума, любви, красоты и добродетели. Земным разумным людям такое поведение кажется странным и часто вызывает осуждение. Смысл отрешения от земной жизни объясняется писателем через диалог Клавнюшки с дядей Егором, который трунит над Катериной Ивановной (матерью Клавнюшки): «... архиереям рясы подносит, а сынишка в рваных сапогах шлендает!»[17.203]. В простом, смиренном ответе блаженного и кроется тайный смысл: «Что ж дяденька ... Спаситель и босиком ходил, а бедных насыщал»[17.203]. Таким образом, главное для юродивых заключено в благе для других людей, а не для себя.

Готовясь к вечному существованию, они отказываются и от еды, так как, оставаясь на земле телом, душой стремятся на небеса. Клавнюша каждый день ходит на именины, чтобы поздравить людей со светлым праздником, поднести просфору. Полученные от хозяев подношения (осетрина, пироги, лещики, каша и т.д.) не унижают его достоинства, поскольку из всего, что ему дают, он ничего не вкушает, а ежедневно разносит по «бедным-убогим». Автор усиливает впечатление читателя о благочестии героя, срав-

нивая его с Ваней. Мальчик слышит гром кастрюль на кухне и не может стерпеть голод, в то время как «... Клавнюша спит-храпит на горячей лежанке; а подвиг голодный соблюдает, другой год не ужинает, чтобы нечистый дух через рот не вошел в него, – в ужин больше они одолевают, на сон грядущий – странник один поведал»[17.227]. В поведении Монаха и Палагеи Ивановны наблюдаются схожие черты. Зайдя в гости, они оба обижаются на хозяев, которые предложили им небогатый стол. Так, Палагея Ивановна «... оглядывает неприглядный стол и тычет пальцем: «Дорогие гости обсосали жирок с кости, а нашей Палашке – вылизывай чашки!»[17.259]. Наводит страх на всех присутствующих и монах: «А поросятина где? ... Я пощусь-пощусь, да и отошусь! Думаете, чего ... судаки ваши святей, что ли, поросятины? Апостол Петр и змею, и лягушку ел, с неба подавали. В церкви не бываете – ничего и не понимаете. – Вззы!»[17.135]. Казалось бы, это противоречит одной из характернейших черт юродивого – отказу от всего земного, в том числе от пищи, – который совершенно выделяет их из окружающего общества. Однако герои не заботятся о насыщении своей плоти, как это может показаться на первый взгляд. В статье Е.С. Ефимовой «Священное, древнее, вечное... (Мифологический мир «Лета Господня»)» находим возможность разрешения данного противоречия. Исследователь обращает внимание на противопоставление пустого и насыщенного: «Насыщенность отождествляется с благополучием, пустота – напротив, знак беды. До наших дней сохранились мифологические представления о том, что пустое ведро в руках встречного принесет несчастье, что пустой стол на праздник предвещает бедность... Пустое, разряженное пространство противопоставлено в мифологии наполненному, как несчастное – счастливому»[88.37]. Таким образом, юродивые, требуя богатого угощения, стремятся привнести в дом счастье и благополучие. По той же причине так важно, чтобы блаженный принял угощение, деньги. В первой главе монах сразу принимает «бутылочку», чем вызывает радость всех присутствующих: «Ласковый нонче, угощение сразу

принял... К благополучию, знать. У кого не примет – то ли хозяину помереть, то ли еще чего»[17.135]. В Заговины перед рождественским постом приходит тетка Сергея Ивановича, но на этот раз ее приход не доставляет радости: во всем ощущается предзнаменование смерти. Она отказывается от еды, несмотря на все уговоры: «Ее упрашивают, умасливают, и батюшка даже поднялся, из уважения, а Палагея Ивановна села прямиком – гордо, брови насупила и вилок не шевельнет. Ей и сижка-то, и пирожка-то, и суп подают, без потрохов уж только, а она кутается шалью натуго, будто ей холодно, и прорекает: «Невелика синица, напьется и водицы...»»[17.259]. Важно в этой цитате обратить внимание на фразу «кутается будто от холода» и лексему «прорекает». Из всех гостей замерзает только Палагея Ивановна, что со стороны кажется ненормальным. Очевидно, она испытывает холод не земного, а потустороннего мира, раскрывающего ей тайну бытия. Лексема «прорекает» с точки зрения лексической сочетаемости выпадает из смысла фразы, так как обозначает предсказание чего-то важного, сокровенного и таинственного, а Палагея Ивановна говорит ничего не значащую фразу. Однако писатель употребляет это слово преднамеренно. Отказываясь от еды, юродивая действительно предсказывает скорую смерть, говорит о беде, которая должна постичь семью в ближайшее время.

Все юродивые осознают себя странниками в этой земной, грешной, суетливой жизни, поэтому лишают самих себя самого необходимого – теплой одежды, пищи и, наконец, дома. Пашенька-преблаженная когда-то была богата, но погорела и, очевидно, странствует, как и все те «разные люди», которые пришли на обед к отцу Вани на второй день Рождества. У Клавнюшки, казалось бы, есть дом и мать, но он редко там появляется, так как каждый день ходит в церковь, навещает всех благочинных, протодьяконов и архиереев. Добродетельные люди про него говорят: «На небо прямо просится, одни только ноги на земле»[17.200]. Монах Леня так же, как и все юродивые, странствует, а на требование Василь Василича уйти со двора отвечает: «Я не

на дворе, а на еловой коре! ...а завтра буду на горе!»[17.135]. Сон, в котором человек стоит на горе, в славянской мифологии трактуется как скорая смерть, приближение к вечной жизни, к небесам. В связи с этим, становится ясным, что герой говорит о временности жизни на земле и о воскресении в потустороннем мире.

Великое самоотвержение юродивых проявляется в терпении поруганий, в презрении со стороны народа. На именинах Сергея Ивановича Полугариха нелестно отзывается о Клавнюшке («ты и худющий такой стал, что по аменинам ходишь, и нос, как у детела, во все горшки заглядываешь на кухнях!»[17.223]), но в ответ слышит смиренный ответ. Монах Леня также смиренно реагирует на приказ Василь Василича покинуть дом, крестит обидчика и путем пословиц и поговорок добивается мирного исхода.

Тема безумия находит отражение и в даре предсказания – черте, которую выделяют все исследователи подвига юродства. В «Лете Господнем» все блаженные говорят несуразные, странные вещи, которые часто высказаны не к месту, невпопад или состоят из набора лексически не связанных фраз. Очень часто юродивые употребляют пословицы и поговорки, но придают им иной, свой, сакральный, смысл, отличный от установившегося значения, что вызывает непонимание у простых людей и тем самым дает основание считать их сумасшедшими. Так, например, Пашенька-преблаженная всегда что-то шепчет, а среди разговора неожиданно для всех присутствующих кричит: «Соли посолоней, в гробу будет веселей!»[17.142] или «Долги ночи – коротки дни»[17.142]. Фразы эти не содержат какой-либо важной информации, но, как оказывается, передают недоступные простым людям тайны бытия. И только через несколько дней, а иногда и месяцев становятся ясны высказывания юродивых. Так, пословица «долги ночи, коротки дни» обретает смысл только через неделю после того, как от чахотки умирает сын хозяев дома Вася – «Очень высокого роста был – «долгий». Вот и вышли «коротки дни»»[17.142]. Иногда, как, в частности, в случае с Палагеей Ивановной, от-

веты юродивой логичны и не вызывают недоумения. И все же они лишь формально подходят к заданным вопросам. Рассмотрим разговор Сергея Ивановича с тетушкой:

«Отец просит:

– Сам вас на лошадке отвезу.

А она и вымолвила... <...>:

– Пора и на паре, с песнями!..

Отец ей:

– И на паре отвезу, тетушка...

А она погладила его по лицу и вымолвила:

– На паре-то на масляной катают»[17.259].

На этот разговор никто не обратил внимания, и лишь после того, как Палагею Ивановну на масленицу отвезли на Ваганьковского, стала ясна «темнота» ее слов.

Самым важным предсказанием в произведении является предсказание смерти отца мальчика, так как раскрывает не только смысл подвига юродивых, но идею всего произведения. Сергей Иванович рассказывает тетушке о мирских делах, о трудностях, связанных с ледяным домом, о мелких заботах, которые занимают все его умственное и физическое пространство, часто вытесняя духовную жизнь (нет времени на общение с детьми и женой, на святыне праздники, объединяющие всех людей на земле, и, самое главное, на созерцание мира и самого себя). Именно после слов о делах следует предсказание Палагеи Ивановны: «Надо, надо ледку... – горячая голова... *остынет*»[17.259]. Так же, как и в предыдущих случаях, истинный, мудрый смысл пророчества открывается лишь после тяжелой травмы головы и последовавшей за ней смерти героя. Интересно, что юродивая трогает голову, целует племянника в лоб и, жалеючи, сообщает о беде. Из этого следует, что ей дано знать не только время прихода смерти, но и то, каким образом она произойдет. Читая текст, невольно задаешься вопросом: о чем или кого жалеет Пала-

гея Ивановна – скорбит о еще молодом человеке, умирающем в расцвете лет, или о его душе, растроченной понапрасну? И. Рынкова отмечает: «Оставаясь чуждыми внешней земной (мирской) жизни они (юродивые – М.Х.) видели вокруг себя постоянную суету и смятение, были свидетелями человеческих отношений, большей частью мелочных, но терзающих человеческую душу»[219.13]. Суета, растрата души и чувств на ничего не значащие для Небесного Царства житейские заботы и проблемы вызывают жалость и скорбь у Палагеи Ивановны, которая не настаивает на полном отречении героев от земной жизни, но «советует» остановиться на время и увидеть, наконец, красоту этого мира, являющегося прообразом мира вечного. Можно согласиться с Д.В. Макаровым, который говорит об особой концепции жизни и смерти у Шмелева: «Земной и загробные миры тесно связаны, Земной мир – прекрасен, изобилен, весь буквально лучится и сияет <...> Иной мир тоже согрет божественной любовью, поэтому и не страшен»[164.16].

Юродивые появляются в Рождество или в предрождественский период, и это не случайно. Монах заставляет людей задуматься о своих грехах, о смысле бытия, напоминая о воскресении Христовом: «Христос ныне рождается на муки ... и в темницу возьмут, и на кресте распнут, и в третий день воскреснет!»[17.136]. Образы юродивых помогают понять главную идею произведения, которая выражается в том, что каждый человек воскреснет по образу Божию, поэтому в земной жизни должен помнить о небесной, стремиться к ней всей душой. В главе «Праздники» юродивый был милостив, не пророчил ничего плохого и ради светлого праздника всех простил: «Для Христова Праздника – всем прощенье! – благословляет монах всю кухню. И все довольны»[17.136]. Это лишь первое предупреждение! Приход Палагеи Ивановны происходит на следующий год в рождественские Заговины и уже приносит скорбь в этот дом. Отец Вани является честным, добрым, светлым человеком, не наживающимся на тяжелой работе своих людей, не забывает и о тех, кто обижен судьбой. После живой воды ему становится лучше, судьба

дает еще один шанс. Впервые он спокойно, не спеша, с восторгом созерцает Москву и вдохновенно читает стихи, загадывает пройти по святым местам, съездить на большой покос, но вместо этого снова входит в привычный круговорот непрекращающихся дел и умирает. По мнению автора, вины героя здесь нет, лишь желание вывести свою семью из долгов заставляет его так много работать. Именно поэтому в словах Палагея Ивановны чувствуется радость за Сергея Ивановича, она понимает сверхразумом, что «голова его остынет» (и в прямом и в переносном смысле), а душа попадет в рай, где он приобретет покой и вселенскую гармонию, почувствует радость мироздания.

С позиции христианского благочестия легко объяснить и все другие неадекватные поступки юродивых в «Лете Господнем». Так, монах заходит в дом и для чего-то дует. Рассказчик несмело выдвигает предположение – «выдувает нечистого?»[17.135]. Пашенька-преблаженная делает то же самое, выдувает бесов из цыгана, несмотря даже на присутствие серебряного креста на его шее. Впоследствии бесовство, с точки зрения юродивой, проявится в танце героя: «И Цыган пустился: стал гейкать и так высвистывать, что Пашенька убежала, крестя нас всех»[17.145]. Возможно, такое поведение блаженной идет от суеверного представления о природе танца – тот, кто на этом свете танцует, на том будет танцевать на раскаленных углях. Ненормальной, странной кажется ситуация, когда монах швыряет один пирог за печку, а другой в женщину с мальчиком. Объяснение вполне логично – монах желает богатства, благополучия этому дому: «Будут пироги – на всех будут сапоги! Аминь»[17.135]. Не менее интересна реакция монаха на разговор «кухни» с Настей. Она плачет, так как у нее не получается устроиться на богатое место. Люди предлагают женщине бороться за то, что ей положено, и только монах советует углубиться в себя, отречься от благ этого мира: «Репка не люби крепка! Смой грехи, смой грехи!..»[17.136]. Настя не понимает слов юродивого, так как считает, что у нее нет страшных грехов. Монах, которому открылось знание о божественном мире и понимание, что даже он не выдержи-

вает с ним сравнения, считает себя «последним», самым грешным человеком на земле и потому с уверенностью произносит: «У всех грехи... У кого курочки, а у тебя пе-ту-хи-и!»[17.136].

Для некоторых юродивых в «Лете Господнем» характерна и такая черта, как неоправданная грубость (неоправданная, конечно, с позиции обычных мирян), причем не только по отношению к простым, бедным, людям, но и ко всем почитаемым, богатым, уважаемым персонам города. Так, например, монах появляется в кухне со страшным криком и, казалось бы, незаслуженно укоряет всех присутствующих: «Что-о, жрать пришли. А крещение огнем принимаете?.. Сказал Бог нечестивым: «Извергну нечистоту и поपालю!»[17.135]. Палагея Ивановна ведет себя еще более неадекватно и неприлично по отношению к протодьякону, нарушая установившиеся нормы вежливости. Обратимся к тексту:

«И протодьякон стал ласково говорить, расположительно:

– Расскажите, Палагея Ивановна, где бывали, чего видали... слушать вас поучительно...

А она ему:

– Видала во сне – сидит баба на сосне.

Так все и покатались. Протодьякон живот прихватил, присел да как крикнет!.. – все так звякнуло. А Палагея Ивановна строго на него:

– А ты бы, дьякон, потише вякал!

Все очень застыдились, а батюшка отошел, от греха, в сторонку»[17.259].

Реакция присутствующих на эту сцену понятна: унижить человека, к тому же священное лицо, открыто высказать ему все, что думаешь, – возмутительный факт для общества, приученного скрывать сокровенные чувства и мысли. Однако и в этом случае поступки юродивых нужно рассматривать не с мирских, а духовных позиций. Прот. Г. Нефедов и другие богословы утверждают: «Постоянное самонаблюдение, зоркая бдительность над малей-

шими движениями своего внутреннего мира, нравственная чистота, истинное духовное совершенство создавали те предпосылки святого видения, при котором юродивому открывались моменты и поступки, оскорбляющие в людях славу Божию, и давалась смелость говорить обличающую правду «сильным мира сего»»[20.1009].

Из всех юродивых хотелось бы отдельно рассмотреть Клавнюшку, так как образ сохраняет лишь определенные черты, характерные для образов древнерусской литературы (упоминаемые ранее), и приближается к образу святого. Простые люди по-разному относятся к мальчику в зависимости от отношения к вере: «Одни дураком зовут, что рот у него разинут, мухи влетают даже, а другие говорят – это он всякою мыслию на небе»[17.200]. В отличие от других юродивых, он не обладает даром предвидения, не способен осудить человека (например, видит мошенничество Энтальцева, но не выдает его, боясь «греха-искушения»), и, конечно же, мы не найдем в эпизодах с Клавнюшкой примеров буйства и дерзких поступков. Во время крестного хода читатель становится свидетелем необыкновенного благочестия героя. При первом появлении хоругвей губы блаженного трясутся, а на глазах появляются слезы. В разговоре о святых он «задыхается, в захлебе» от радости, так как для него это не просто безмолвные лики, а «святая сила»: «...само небо движется, землю грешной...прославленные все, увенчанные...»[17.206]. В рождественскую ночь он также ведет себя странно, переживая невыразимый ужас от одной мысли о том, что Бога могло не существовать: «А если бы Христа не было, ничего бы не было, никакого света-разума, а тьма языческая!.. И вдруг заплакал, затрясся весь, чего-то выкликать стал... – его взяли под руки и повели на мороз, а то дурно с ним сделалось, – «припадочный он», – говорили-жалели все»[17.271]. Такое состояние экстаза не понятно даже истинно верующим, которые жалеют его. Сергей Иванович, слушая песню Клавнюши о рождении Христа, называет его Божьим человеком, так как он способен выйти за ту грань, которая разделяет земной и ирреальный

миры. В рождественскую ночь Клавнюша советует Сергею Ивановичу и маленькому Ване прислушаться к праздничному звону колокола, высшим разумом ощущая то, что часто недоступно понять простым людям: «Вы прислушайте, прислушайте... как все играет!.. и на земле, и на небеси!..»[17.269].

Таким образом, возвращаясь к теме исследования, можно прийти к выводу о том, что всем своим образом жизни, кажущимся ненормальным на первый взгляд, юродивые напоминали о высшем предназначении человека. Следовательно, разум этих людей нужно рассматривать не с позиции земного существования и земных людей, а с позиции духовного и вечного. Учитывая идею Царства Небесного, юродивые, бесспорно, обладают умом (но не земным, а высшим, небесным), в то же время в потусторонней жизни земной разум не имеет смысла, обесценивается, так как не способен вобрать в себя Истину, Разум Бога. Юродивые отказываются от земного разума и заменяют его высшим. Возникают антонимичные цепочки:

1.) Безумие, высший разум, «истинная мудрость» (выражение Рынковой), духовность, «христианский разум» (выражение Нефедова);

2.) Человеческий разум, земная мудрость, бездуховный разум.

Ту же мысль подтверждает и И. Рынкова: «Юродивый напоминает о полной противоположности ценностей – *metanoia* («перемена ума», кардинальная смена приоритетов, совершенно новое понимание), что свидетельствует об основополагающем различии между человеческой и истиной мудростью. В этом смысле юродивый – свидетель антимира, возможности невозможного»[219.12].

Исходя из вышесказанного, можно заключить, что юродивые, изображенные в «Лете Господнем», написаны в лучших традициях христианской литературы, о чем говорит наличие многих черт и признаков: ведение аскетического образа жизни; сумасшествие, проявляющиеся в странной речи, в даре предсказания, в сакральном знании, в нежелании потворствовать знатным

людям; преклонение простых людей перед юродивым, наделенным знанием божественного мира.

Итак, тема безумия не случайно возникла в русской литературе конца XIX – начала XX века.

Литература всегда была отражением культурной, общественной, социальной и политической жизни страны, и, естественно, писатели Серебряного века не могли не отреагировать на проблемы пореформенного периода и на резкое увеличение психических расстройств среди всех слоев населения. Следовательно, тема безумия возникает как отклик на социально-исторические события.

Естественнонаучные предпосылки также сыграли немаловажную роль в актуализации этой темы. Развитие отечественной психиатрии позволяет русским литераторам по-новому взглянуть на проблему безумия, а именно, посмотреть на нее с научной точки зрения.

Явление психоанализа, прочно вошедшее в умы российской общественности, также способствовало возрождению темы безумия. Область бессознательного, популяризированная в работах Фрейда и Юнга, позволяла вслед за Гоголем и Достоевским заглянуть по ту сторону сознания, приблизиться к тайникам человеческой психики и раскрыть ее глубины. Кроме того, то, что человек в психоанализе подвержен своим страстям и мыслит не только разумом, но и инстинктами, повлияло на обращение писателей к бездне человеческой души, скрывающей хаотичную безумную сущность. Открытие Юнгом коллективного бессознательного, в основе которого лежали архетипы, послужило распространению в русской литературе темы безумия как бевсовского наваждения, а также мотива двойничества и маски. Примечательно также, что обращение психиатров к феномену сновидения популяризирует все мотивы, передающие пограничные состояния психики.

Тема безумия всегда была объектом исследования философов на протяжении всех веков. Исключением не стали и мыслители, такие, как Шопенгауэр и Ницше, чьи идеи прочно вошли в русскую литературу конца XIX и всего XX века.

Учение Шопенгауэра приобретает огромное значение в связи с крушением основ рационализма. Его рассуждения об иррациональной воле, действующей хаотично, находят отражение в творчестве многих авторов, ставящих проблему несправедливо устроенного мироздания. Безумие рассматривается ими как отражение трагичности и несовершенства трансцендентного мира. Идея философа о человеке, впитавшем хаотичную природу мировой воли, повлияла на создание русскими писателями безумного героя, чувствующего в себе «прародимые хаосы» мира.

Не менее восторженно русскими писателями был встречен Ницше. В своих произведениях русские писатели пытаются предсказать судьбу идей философа о сверхчеловеке, возродившихся в практике. Человек, стоящий «по ту сторону добра и зла», с их точки зрения, неминуемо должен сойти с ума, так как стирание границ не может оставаться безнаказанным.

Распространению популярности темы безумия в русской литературе способствовали размышления философа о сущности дионисического начала. Жизнь, по его мнению, – это проявление страдающего безумного бога, который, создавая миры, освобождается от внутренних контрастов. Таким образом, земной мир, рожденный Дионисом, характеризуется безумием, трагичностью и противоречивостью.

Являясь не только богом умирания, но и богом возрождения и утешения, Дионис способен дать истинное знание людям, принявшим в себя его сущность и впавшим в состояния экстаза и безумия. Эта идея возродила романтическую традицию, и безумие стало рассматриваться не только как трагедия мира, но и как проводник в потусторонний мир.

В учениях Шопенгауэра и Ницше детально разбирается и проблема гения. Вслед за романтиками философы рассматривают гениального человека как безумца, не понятого простыми людьми.

Кроме вышеперечисленных предпосылок, немаловажное значение имеют историко-литературные предпосылки. Непреложными целями переходной эпохи стало обновление всей жизни страны, в том числе и культурной сферы. Литература была призвана выполнять не только гуманистические функции, но и непосредственно участвовать в переустройстве мира. Естественно, такой подход заставляет искать новые средства и приемы для реализации поставленной цели. Явление стилизации и синкретизма стало своеобразным открытием литературы Серебряного века, так как происходит не просто слияние тенденций и традиций, а рождение чего-то нового, призванного отразить явления быстро изменяющейся действительности. Обращение к традиции и ее обыгрывание, диалог культур способствовали возрождению темы безумия.

Символисты многократно обращались в своем творчестве к теме безумия, варьируя и интерпретируя ее в зависимости от задачи произведения. В романе Сологуба «Мелкий бес» тема безумия реализуется в нескольких традициях. Реалистическое воплощение темы – главный герой повести, а также окружающее его общество сходит с ума под воздействием социально-политической обстановки в стране. Мифологическое воплощение – человек с рождения является носителем не только божественного, но и дьявольского мира. Все герои Сологуба обладают чертами мифологических существ дохристианской культуры (русалки, бесы, ведьмы и т. д.). Их демоническая натура привносит в реальный мир хаос, безумие и разрушение. Метафизическое воплощение – земной мир подчиняется Вселенной которая может по своим законам управлять миром и человеком. Передонов (герой романа) является безвольной куклой, не умеющий справиться с хаосом мироздания. Все его

ненормальные действия продиктованы не только больным сознанием, но и безумной волей ирреального, потустороннего мира.

Безумие в творчестве Андреева также рассматривается с разных сторон. Сумасшествие часто воспринимается Андреевым как экзистенциальный бунт. Во многих произведениях тема безумия связана с решением философских проблем бытия. Безумным предстает весь несовершененно созданный мир, ставящий человека в неравное положение по отношению к вечности и року. Неосуществимая идея, предлагающая найти ответы на вопросы о жизни и смерти, приводит героя к сумасшествию. Кроме философских вопросов бытия, Андреева волнуют и более приземленные проблемы, а именно бездушные мира власти, подчинившего себе человека. Войны, смертная казнь, социальное неравенство подталкивают человека к безумию. Не менее значимым в рамках темы является аспект, в котором безумие раскрывается через игровую поэтику. Человек, отказавшийся от моральных и нравственных чувств (по своей воле или по приказу) становится куклой, мертвецом и осознается сумасшедшим.

При отражении темы безумия многие писатели обращаются и к христианской традиции, в частности к мотиву юродства. В первой главе феномен юродства был рассмотрен применительно к творчеству трех авторов: Бунина, Зайцева и Шмелева.

Бунин в изображении юродивых лишь частично идет вслед за христианской традицией, во многом переосмысливая ее. В большей степени писатель придерживается реалистической и просветительской традиции. Герои обладают чертами, характерными для истинных юродивых, однако понимание истинной святости и истинного юродства И.А. Буниным не совпадает с религиозными представлениями церкви. Писатель критически подходит к этому понятию и изображает лжеюродивых и легковверный русский народ, увидевший в них святых. Кроме того, автор показывает и действительно юродивых, не имеющих каких-либо пороков и даже отвечающих стандартам,

по которым строился образ в древнерусской литературе, и все же в сознании автора приобретающих отрицательную оценку из-за своей принадлежности к мертвому, а не живому миру. По мысли Бунина, истинным юродивым можно считать человека, умеющего радоваться земной жизнью и отдавать эту радость людям, несмотря на горе и несчастье, встречающееся на его пути.

Проанализировав цикл «Люди Божии» Зайцева, можно прийти к выводу о том, что понятие святости и юродства в нем не совпадает с религиозными представлениями церкви. Это связано с тем, что произведение Зайцева написано в период с 1916 по 1919 год, когда философско-религиозная система взглядов писателя находится на стадии формирования и становления. Окончательно к вере, к православию он придет в эмиграции после осмысления страшных, неизгладимых событий русской революции. Шмелев, в отличие от Зайцева, родился в религиозной семье, которая соблюдала все обряды и традиции русской православной церкви. Так же, как и многие писатели XX века, он пройдет свой путь становления, но ко времени написания произведения окончательно уверует в Бога.

Однако, несмотря на все различия, юродивых Шмелева и Зайцева объединяет общая черта: они не хотят жить суетой земного мира и всем своим существом (доброй, беззлобной душой, детской непосредственностью и естественностью) стремятся приблизиться к божественному, вечному. Только они понимают красоту и гармонию этого мира, являющегося прообразом мира вечного.

Таким образом, тему безумия и в первом и во втором случае нужно рассматривать с духовных позиций, несмотря на то, что она по-разному реализуется в произведениях писателей. Всех юродивых объединяет наличие высшей, божественной мудрости, которая противопоставлена земному человеческому разуму.

Глава 2. Интерпретация темы безумия в русской прозе

20-30-х годов XX века

§1. Социально-исторические предпосылки развития темы безумия в литературе 20-30-х годов XX века

Тема безумия в русской литературе 20-30-х годов XX века по сравнению с предыдущим, переломным, периодом Серебряного века, поднимается достаточно редко. Из писателей этого периода наиболее детально подошли к разработке темы такие авторы, как В. Зазубрин, И. Ильф и Е. Петров, А. Грин, М. Булгаков и другие. Каждый из них по-разному подходит к ее изображению.

Причина столько редкого обращения писателей к теме безумия, несомненно, может быть объяснена социально-историческими реалиями.

Мы уже обращали внимание на то, что психическое состояние граждан, переживших две революции и находящихся в условиях первой мировой войны, вызывало серьезное опасение психиатров. В преддверии Октябрьской революции люди уже не верили в приход мирной жизни и чувствовали подавленность «в связи с крахом всех иллюзий насчет новой свободной жизни и с рождением различных форм социального противостояния, принимавших откровенно криминальный облик»[27.55]. Так, В.Б. Аксенов отмечает: «К концу лета апатия и психологическая подавленность становятся главными характеристиками состояния обывателей. Осень не внесла успокоения в социально-психологическую атмосферу. Несмотря на распространявшуюся среди горожан апатию, аполитичность, слухи и страхи продолжали будоражить их умы»[27.55-56]. Приход к власти большевиков оправдал все опасения русских людей: «С октябрьским выступлением обыватели связывали не только поражение русской революции, но и конец России. Многим казалось, что она уже не выйдет из анархии, пьяных погромов, бесчинств озверелых толп. То, что с таким страхом ожидали в течение нескольких недель, и от чего пытались предостеречь в предыдущие месяцы, наконец, свершилось»[27.58]. Во

многим обычным гражданам оказались правы, так как после Октябрьского переворота страна вступила в гражданскую войну, разделившую жизнь простых людей на до и после. В период с 1917 по 1922 год народ находился в постоянном страхе не только за свое имущество, но и за жизнь, что не могло не отразиться на психическом состоянии нации в целом: увеличилось количество самоубийств и случаев помешательства. Немаловажно, что, кроме взрослого населения страны, в группе риска оказалось и подрастающее поколение: «Исковерканная детская психика стала еще одним завоеванием русской революции. Она (революционная повседневность) оставила свой след на самом святом, что имели обыватели, – на их детях. Всевозможные явления, факты насилия не проходили бесследно для детской психики, оставляя в ней глубокие раны»[27.159-160].

Психическое состояние военных также еще более ухудшилось к моменту прихода к власти большевиков. К 1917 году все психиатрические больницы были переполнены: «психиатрический отдел Красного Креста не справлялся с потоком душевнобольных из армии»[228].

Гражданская война стала еще одной причиной, ведущей к вырождению. Так, И.И. Щиголев отмечает, что она не только не способствовала стабилизации положения, но и принесла новый поток сумасшедших военных, страдающих «постконтузионными неврозами». Из восьмидесяти пациентов неврологических госпиталей каждый десятый страдал истерическими припадками. Страх за свою жизнь, нежелание воевать, психоэмоциональное напряжение, а также нелегкие условия жизни на передовых позициях послужили развитию психических заболеваний среди солдат: «"Мрачные" мысли, бессонные ночи, постоянное ожидание чего-то страшного являлись существенными критериями в возникновении как психических контагий, так и увеличения количества душевных заболеваний депрессивного и галлюцинаторного характера с военной тематикой в психопатологической симптоматике»[270].

Таким образом, перед советским правительством остро стоял вопрос искоренения факторов, негативно влияющих на психическое здоровье нации. Кроме бытовых проблем, властям пришлось столкнуться с такой проблемой, как нехватка врачей и медицинского персонала. 2 ноября 1917 г. на заседании правления Пироговского общества была принята резолюция, призывающая врачей противостоять всем мероприятиям советской власти. Многие врачи не поддерживали резолюцию, и все же призыв к саботированию советской власти нанес колоссальный ущерб работе системы здравоохранения. Только в Петербурге общее количество врачей в период с 1914 по 1921 год уменьшилось более чем вдвое[276].

Психиатрические больницы на фоне всеобщей разрухи переживали не лучшие времена. В апреле 1917 г. правление Союза отечественных невропатологов и психиатров созвало в Москве конференцию врачей, на которой были поставлены вопросы о «демократизации» больниц. На конференции обсуждались такие вопросы, как: вопрос о «коллегиальном» управлении психиатрическими больницами, вопрос о передаче государственных и муниципальных больниц в руки общественных учреждений, а также об учреждении при будущем ведомстве народного здоровья психиатрического совета из числа врачей и общественности. Естественно, что в условиях 1917 года осуществить такие реформы не представлялось возможным. Первостепенной важностью являлось спасение больниц, врачей и пациентов[229].

В связи с трудностями, с которыми сталкивались психиатры в 1917 году, Союз психиатров пошел на сотрудничество с новым правительством. В 1920 г. самостоятельная психиатрическая организация Военного ведомства была уничтожена, и душевнобольные солдаты, теперь уже «красноармейцы», переданы гражданскому ведомству. К тому времени был образован Наркомат здравоохранения, и его Невро-психиатрическая подсекция стала монопольно вестать психиатрической помощью. Своей первостепенной задачей новообразованная подсекция сделала помощь «жертвам войны и революции»[229].

Несмотря на то, что правительство всеми силами пыталось наладить организацию психиатрической помощи, для психбольниц наступили еще более тяжелые годы: «Те врачи, кто не уехал из России, не был убит, не погиб от голода и болезней, стали свидетелями разрушения сложившейся системы здравоохранения. В 1923 г. число пациентов всех психиатрических больниц России и Украины сократилось почти вчетверо по сравнению с предвоенным временем (12 950 человек в 1923 г. по сравнению с 42 229 в 1912 г.). Такое сокращение объяснялось не отсутствием психических больных, а трудностями, с которыми сталкивались врачи при оказании медицинской помощи. Хотя в дальнейшем ситуация со снабжением стала медленно улучшаться, положение в больницах оставляло желать лучшего. Из-за нехватки персонала и переполнения больниц снова стали применяться смирительные меры, участились случаи насилия, в палатах появилась вооруженная охрана – все, с чем так боролись работники земской психиатрии»[228].

Первое время новая система здравоохранения, базирующаяся на трех основных принципах (бесплатная, управляемая из одного центра, и профилактическая, или социальная медицина), не могла принести свои плоды. Многие психиатры, являющиеся сторонниками традиционной психиатрии, с опаской относились к программе профилактической психиатрии. На базе невро-психиатрических диспансеров психиатры должны были проводить массовые обследования не только больных, но и здоровых людей, чтобы вовремя оказать как лечебные, так и предупредительные мероприятия. Так как правительство строило «новое общество» и стремилось сформировать «нового человека», то главной задачей таких диспансеров являлось «перевоспитание самого больного и окружающих его людей»[228].

В 1924 г. был открыт первый диспансер, а через пять лет в Москве в области психогигиены работало двенадцать районных психиатров, наркодиспансеры, детские профилактические амбулатории, университетская клиника и амбулатории при других научных институтах, а в других городах СССР

почти в каждой большой амбулатории есть невропатолог. В начале 1930-х гг. в СССР существовали институты психопрофилактики в Ростове, Горьком, Перми, Областной кабинет социальной психиатрии и психогигиены в Москве, Институт социальной психоневрологии и психогигиены Всеукраинской психоневрологической академии, НИИ невро-психиатрической профилактики в Москве, были открыты кафедры социальной психиатрии и психогигиены в Центральном институте усовершенствования врачей в Москве (Розенштейн) и Психоневрологическом институте в Харькове (Л.Л. Рохлин) [228].

За годы работы психигигиенических учреждений психиатры провели масштабные диспансеризации, которые охватили всю страну. Интересно, что за годы мирной жизни количество больных психоневрозами не только не уменьшилось, но и возросло в катастрофических и угрожающих масштабах. Так, статистические данные диспансеров дают такие цифры: «На некоторых фабриках обследователи нашли до 54 % рабочих, нуждающихся в постановке на диспансерный учет, среди других профессий эта доля была еще больше: “повышенной нервностью” обладали до 71,8 % медицинских работников, 75,9 % продавцов и 76 % учителей»[228]. Эти исследования дали право психогигиенистам считать, что неустроенный мирный быт может также пагубно влиять на развитие нервных и душевных болезней, как революции и войны: «Понятие о психической травме, широко используемое русскими психиатрами со времен русско-японской войны и применяемое то к революционным, то к реакционным событиям, проложило путь и в советскую психиатрию»[228].

Выводы, сделанные на базе статистических данных, не устраивали советское правительство. Фактически психогигиенисты признавали, что за годы советской власти наметился прирост психических заболеваний. Если в начале 20-х годов отношение к психическим больным, страдающим «травматическим неврозом», со стороны правительства было лояльным (корень зла виделся в войнах, выпавших на долю русского народа), то в 30-х годах отно-

шение резко поменялось – сумасшедших, причина заболевания которых кроется в социальных причинах, не должно было быть в «процветающей и развитой стране». Наглядным примером этого факта является исчезновение в 1930-х гг. фразы «помощь жертвам войны и революции», превратившейся в двадцатые годы в канцелярский термин: «В 1920-е гг. этот термин часто встречался на страницах отчетов психиатрических учреждений, чтобы исчезнуть в начале 1930-х гг., когда говорить о «жертвах революции» стало двусмысленным и опасным. В этот период на смену «травматическому неврозу» пришли другие психиатрические категории, такие как психопатия и шизофрения»[229]. Эпоха социальной медицины подошла к концу в начале 1930-х в связи с «Великим переломом». Представители социальной медицины не могли предвидеть, что обнародование результатов станет для правительства эффектом разорвавшейся бомбы.

О том, что наука по психиатрии в 1930-х годах стала переживать трудные времена, свидетельствуют и психоневрологические съезды. В 1923 году прошел I Психоневрологический съезд с участием Наркомпроса, в 1924 г. был созван II Всероссийский съезд по педологии, экспериментальной педагогике и психоневрологии, в 1927 г. прошел I Всесоюзный съезд невропатологов и психиатров. Эти съезды были призваны решать вопросы в различных отраслях науки. Они включали такие секции, как неврологическая, психиатрическая, физиологии нервной системы, психологическая, педологическая, психофизиологии труда и криминальной психологии.

В 1930 году был проведен первый Всесоюзный съезд по изучению поведения человека, на котором была предпринята попытка методологического объединения психоневрологических наук на едином основании – всестороннем изучении поведения человека. По мнению Е.В. Гайдамакиной, реализовать эту попытку в задуманном варианте не удалось из-за тотального контроля правительства: «Тезис создания единой науки о поведении был подменен лозунгом марксистско-ленинской (партийной) идеологии. С этого времени

можно говорить об идеологизации психологической науки с вытекающими отсюда негативными последствиями – вульгаризацией, потерей самостоятельности, регрессом в методологии и теории»[63]. Уже в 1936 году был проведен II Всесоюзный съезд, проходивший под эгидой «величайшего исторического документа нашей эпохи – Сталинской конституции» (А.О. Эдельштейн)[63]. Ю.П. Лисицын считает, что 30-40-е годы являются «национальной трагедией», так как многие талантливые люди («цвет нации, мозговой потенциал»), в том числе и врачи, подверглись репрессиям. Тем, кому удалось избежать в эти годы сталинских репрессий, больше не могли свободно выражать свои мысли не только в обычной жизни, но и в науке[157].

О том, что психиатрия переживала новый кризис, свидетельствуют данные о состоянии психиатрических больниц в 30-е годы. Несмотря на то, что количество психиатрических больниц с каждым годом увеличивалось (к 1935 году на территории СССР функционировало 102 психиатрических больницы и 33 772 койко-места[112]), медицинская помощь в них не была налажена.

Так, в постановлении коллегии НК РКИ РСФСР о состоянии психиатрических больниц и постановке психиатрического дела в республике 1931 г. отмечались недостатки психиатрической практики:

«1. Постановка психиатрического дела в республике в преобладающей части больниц неудовлетворительная:

а) <...>

б) санитарное состояние и снабжение психбольниц неудовлетворительно: грязные полы, стены, масса мух, недостает белья, обуви, мягкого инвентаря;

в) большой недостаток медицинского и обслуживающего персонала, слабая квалификация его, текучесть. Подготовка кадров не налажена;

г) недостаточно применен трудовой метод лечения, нет деления больных и соответствующего обслуживания по формам заболевания. Психогиги-

гиена и невропсихопрофилактика находятся в зачаточном состоянии и не получили широкого распространения, не уделяется должного внимания оказанию специальных видов медпомощи (хирургической, терапевтической) психбольным, находящимся в психиатрических больницах»[206].

Интересно отметить, что, кроме обычных психиатрических больниц, в 20-40-е годы существовали специализированные психбольницы для людей, совершивших преступление, но признанных судмедэкспертизой психически больными, а также для здоровых, но неугодных советской власти людей.

Во временной инструкции о лишении свободы как о мере наказания и о порядке отбывания такового, датированной 23 июля 1918 года, сообщается, что одним из мест лишения свободы являются карательно-лечебные заведения для помещения арестантов с заметно выраженными психическими дефектами... В связи с этим документом Подрабиняк отмечает: «Карательно-лечебные заведения в соответствии с инструкцией являются местом лишения свободы и, как явствует из всей инструкции, – мерой наказания, карательной мерой. Кара здесь на первом месте. Именно карательно-лечебные, но не хотя бы лечебно-карательные»[206]. Уже в статье 457 УПК РСФСР 1924 г. появляется термин «СПБ»: «Заклученные, заболевшие душевной болезнью или тяжелым неизлечимым недугом, согласно заключению о том врачебной комиссии подлежат суждению суда, вынесшего приговор, на предмет определения о переводе их в специальные психиатрические или иные больницы или об условном досрочном их освобождении»[206].

1919 год является знаменательной датой в становлении советской карательной психиатрии. Первой жертвой карательной медицины стала революционерка, представитель левой социал-революционной партии России Мария Спиридонова. В 1919 году революционный трибунал вынес решение об изолировании М. Спиридоновой от политической и общественной деятельности на один год посредством заключения ее в санаторий. В 1919 году ей удалось бежать, но в октябре 1920 года она вновь была арестована и помещена в пси-

хиатрическую больницу, где пробыла до 18 октября 1921. Пребывание Спиридоновой в больнице рассматривалось как мера репрессивная, а не медицинская.

Другой жертвой карательной медицины стал советский дипломат коммунист Г.В. Чичерин. В 1922 году он высказал предложение касательно одного из политических вопросов, которое не понравилось В.И. Ленину. В связи с этим Молотову было предложено незамедлительно сослать Чичерина в санаторий по причине сумасшествия.

Впоследствии случаи такого рода наказаний увеличивались с каждым годом. Так, например, в 1935 году в Казанскую Психиатрическую больницу было направлено на принудительное лечение более 100 человек, среди которых образовалась группа, требующая освобождения из больницы и не признававшая себя больными. В связи с тем, что эти «больные» доставляли множество неудобств медперсоналу, было предпринято решение перевести их в бывший «судебный» корпус больницы. Так, в конце 1935 года возник «спецкорпус» при Казанской психиатрической больнице, постоянно пополнявшийся новыми партиями больных[174].

И все же, несмотря на участвовавшие случаи применения карательной психиатрии, широкого распространения в эти годы она не получила. В 20 - 40-х гг. помещение в специализированные клиники являлось лишь одной из мер наказания, причем занимающей далеко не главенствующую роль. В этот период «карательные меры против инакомыслящих были жестки и недвусмысленны»[206]. Террор, начатый большевиками в 1918 году, продолжался вплоть до 1953. Несмотря на то, что и в эти годы психбольницы использовались с целью воздействия на неугодных людей, «Сталин и его подручные не нуждались в СПБ (специальных психиатрических больницах) как разновидности карательной меры»[206].

А теперь хотелось бы вернуться к русской литературе 20-30-х годов XX века. Остается открытым вопрос, почему тема безумия была не так популярна в эти годы. Лишь некоторые авторы обратились к этой теме.

Так, например, повесть В.Я. Зазубрина «Щепка» была написана в 1923 году и рассказывала о трагической судьбе большевика, сошедшего с ума из-за необходимости выполнять кровавые приказы в годы гражданской войны. Каждый день герою приходится преодолевать в душе нравственный порог, что не может не сказаться на его психическом состоянии. Несмотря на достаточно острую проблему, поставленную в повести, произведение все же было написано, и этому есть объяснение. Как мы уже говорили, в 1920-х годах тема безумия не запрещалась советской властью, отношение к психическим больным людям, пострадавшим в годы революции или гражданской войны, не было резко отрицательным. Считалось, что за годы мирной жизни советской власти удастся построить новое здоровое общество. Кроме того в 1920-х годах еще существовала свобода слова, вот почему повесть Зазубрина могла быть написана (хотя и не была напечатана). В 1930-х годах отношение к теме безумия резко меняется. По мнению большевиков, в новом обществе должен жить новый человек, и, естественно, таким человеком не может быть сумасшедший. Кроме того, прошло больше десяти лет с момента прихода большевиков к власти, поэтому признать, что в стране есть сумасшедшие, равносильно вынесению себе смертного приговора. Это значит подтвердить, что советская власть не справляется с поставленными задачами. Свободы слова уже не могло существовать: власти пытались контролировать каждый шаг советского человека. Неудивительно, что уже в 1937 году Зазубрин жестоко поплатился за свои произведения.

В начале 1930-х годов обратились к теме безумия И. Ильф и Е. Петров. В романе «Золотой теленок» (1931 г.) писатели изображают психиатрическую больницу как лечебное заведение, пациентами которого являются здоровые люди (за исключением географа, сошедшего с ума из-за ошибки изда-

телей, не включивших в карту Берингов пролив), не имеющие психических расстройств. Некоторые из них воспринимают сумасшедший дом как единственное безопасное место в СССР, где можно укрыться от чистки, предпринятой советской властью в годы НЭПа. К тому времени правительство уже начинает критиковать произведения с этой тематикой, поэтому роман «Золотой теленок» не получил одобрительной оценки.

Наиболее значимой тема безумия стала для Грина и Булгакова, однако в отличие от Зазубрина, Ильфа и Петрова, они не ставят во главу угла социальные проблемы. Для Грина в большей степени характерно метафорическое изображение темы безумия, для Булгакова – символическое. Клиника Стравинского является символом советской действительности. Кроме того, у Булгакова тема безумия раскрывается через дьявольское, мистическое начало.

Итак, тема безумия в русской литературе 1920-1930-х годов встречается крайне редко, что, несомненно, может быть объяснено социальной действительностью. В начале становления советской власти происходит развитие психиатрии как науки. С помощью психогигиены правительство стремится не только вылечить психически больного человека, а также предупредить развитие болезни у здоровых людей, но и воспитать нового человека. Тема безумия в связи с этим не замалчивается советской властью и беспрепятственно может быть использована писателями. В 1930-х годах с установлением сталинской диктатуры психиатрия переживает кризис. В эти годы обозначилось желание государства показать свои результаты по созданию нового общества и нового человека. Естественно, что в советском обществе не могло быть сумасшедших, особенно тех, кто стал им по социальным причинам. После негласного наложения вето на тему безумия, лишь немногие авторы рискнули обратиться к ней в своих произведениях.

§2. Художественный метод А.С. Грина и М.А. Булгакова

А. Грин и М. Булгаков – одни из немногих авторов, решивших обратиться к теме безумия в 20-30-х годах XX века. Нельзя не отметить, что оп-

ределение художественного метода писателей имеет первостепенное значение, так как не только позволяет понять своеобразие художественного сознания писателей, но и глубже постичь идейную направленность произведений, раскрывающих тему безумия.

Творчество А. Грина – самобытного русского автора XX века – в настоящее время привлекает внимание читателей и становится предметом серьезного научного изучения. В последние годы появилось немало работ, посвященных произведениям писателя. В них исследуются проблемы творческого метода и мировоззрения (Т.Е. Загвоздкина[93], К.С. Лицарева[159] и др.), символики и поэтики (Е.В. Зонова[104], Е.Ю. Козлова[133] и др.).

Многие исследователи не раз обращались к исследованию принципов изображения действительности в творчестве А. Грина. Однако однозначного ответа на вопрос о художественном методе писателя до сих пор нет. В. Ковский утверждает, что «...метод А. Грина представляет особую сложность в связи со своей кажущейся внеисторичностью, «рудиментарностью» на фоне современного литературного процесса»[130.6].

Во второй половине XX в. появилось множество публикаций, посвященных творчеству писателя (В. Ковский[131], В. Хрулев[259], В.И. Харчев[257], Н.А. Кобзев[127] и др.). Некоторые ученые, выделяя общие принципы творческого метода А. Грина, определяют его как реализм. Так, М. Щеглов писал, что «в «Алых парусах» слишком много реального, почти житейского», а художественный мир А. Грина называл «реальным миром»[269]. В литературоведении мгновенно возникла полемика. Многие исследователи сходятся во мнении, что А. Грин пользуется романтическим методом (Н. Кобзев, В. Ковский, В. Харчев и др.). Однако все они признают наличие реального, которое переплетается с романтическим. Н.А. Кобзев пишет: «Акцентируя внимание на реалистичности А. Грина, мы не отделяем его от романтизма. Но романтизм А. Грина своеобразный, новаторский. Он многим отличается от романтизма классического. Одним из наиболее специфич-

ческих отличий и является его глубокое правдоподобие, реалистичность»[127.48]. Н. Матвеева заключает: «Романтизм Грина реалистичен: эта вера в лучшее при ясном понимании всей проблемности жизни. Понимании настолько ясном, что другой, располагая им, уже никак не решился бы на романтический взгляд!»[172.100]. В.И. Хрулев в своей статье «Условный и реальный мир в творчестве А. Грина» обращает внимание на то, что «по мере развития романтического творчества продукты воображения обретают силу реальности и выступают на равных правах с самой действительностью»[259.4], а В. Харчев замечает, что «А. Грин при всём его своеобразии – земной романтик»[257.36]. Во всех этих высказываниях – единодушное признание «реализма» романтика Грина.

Художественный метод М.А. Булгакова не менее противоречив и оригинален, чем у А.С. Грина. На сегодняшний день существует немало работ, посвященных булгаковским шедеврам, многие из которых затрагивают проблему творческого метода писателя. Исследователи имеют различные, иногда кардинально противоположные точки зрения на творческий метод М. Булгакова, определяя его как реализм (В.В. Химич, Н.Л. Лейдерман и др.) или романтизм (Джулия Кертис и др.). Следует отметить, что, даже определившись с формулировкой термина, ученые часто указывают на неоднозначность творческого метода. Так, Джулия Кертис утверждает, что «Булгаков является романтиком в традиционном, почти что анахроническом значении»[123.25]. Однако в той же работе она обращает внимание читателя на важный аспект своего исследования: «Соотнося творчество Булгакова с таким широким течением европейской интеллектуальной истории, каковым является романтизм, я отнюдь не утверждаю, что писатель моделировал себя в соответствии с романтическим видением жизни или что он осуществлял что-нибудь вроде систематической разработки соответствующих предметов и идей. Тем не менее, поразительно сходство его взглядов с общими представлениями о сущности романтизма»[123.24]. Впервые опыт целостного изуче-

ния М.А. Булгакова как феномена, воплотившегося в некоей художественной системе, которая охватывает весь массив произведений, созданных писателем, предпринят в книге В.В. Химич «Странный реализм» М. Булгакова»[258].

В качестве структурной основы художественной системы здесь рассматривается творческий метод писателя: индивидуальный, только М.А. Булгаковым разработанный «под себя» механизм художественного освоения мира – определенная система принципов отношений между искусством и действительностью (а именно – принципов познания, оценки и обобщения), посредством которых совершается «перевод» ее в художественное целое[154.217].

Называя метод М.А. Булгакова «странным реализмом» и имея в виду, с одной стороны, несомненную связь писателя с традицией классического реализма XIX века, с другой, – существенное обновление им основных принципов реалистического метода, автор монографии выделяет в качестве «несущих конструкций» булгаковского метода предпочитаемые художником принципы и способы отражения действительности: многообразное использование фантастики, взаимодействие драматического и эпического, фундаментальное внедрение в художественное миростроение зеркального изображения и онирического начала (снов, видений, галлюцинаций), а также повышение удельного веса «случайного».

Н.Л. Лейдерман, оценивая работу, замечает: «Совершенно ясно, что почти все эти особенности оппонируют жизнеподобию, детерминистичности и типизации в том смысле, который вкладывается в эти понятия классическим реализмом. Возникает некая исследовательская интрига, хочется спросить: какой уж тут реализм и о каком там эстетическом постижении социальной и исторической действительности можно вести речь? Ведь и фантастика, и «зеркальное письмо», и поэтика сновидений, и случайность служат по пре-

имуществу инструментами релятивистского сознания, скептически относящегося к самой идее постижимости окружающего мира»[154.217].

В критике булгаковская картина мира уже охарактеризована как «действительность, которая бредит», как «странная реальность». В.В. Химич делает акцент на том, что у М.А. Булгакова эта «странная реальность» не странна, так как становится нормой.

Рассмотрим специфические элементы, которые наиболее характерны для творческого метода А.С. Грина и М.А. Булгакова и могут быть названы в числе определяющих взгляды писателей.

Первое понятие, которое считается типично романтическим, – субъективность, автор стремится избежать беспристрастности и обрести свою собственную точку зрения. Он дает знать читателю о своем постоянном присутствии в тексте произведения. Эта обеспокоенность писателя своей персоной в произведении выступает одним из аспектов комплексного понятия «романтической иронии».

Идеи свободы после Французской революции 1789 года стали знаменем движения романтиков. Желание свободы могло воплощаться для индивида как в следовании революционному призыву, так и, в противоположность ему, в утверждении своего права определять собственную судьбу, невзирая на текущие общественные нужды. В советский период А.С. Грин и М.А. Булгаков явились, можно сказать, одними из первых художников, столь явно продемонстрировавших и утвердивших свою творческую свободу и независимость.

Кроме субъективности, писателей объединяет воплощение образа романтического и в то же время реалистичного героя.

Так, персонажи А. Грина, согласно романтической традиции, выделяются из мира жестокой реальности и резко противопоставлены бездействиющему обывателю. Н. А. Кобзев обращает внимание на то, что «гриновская идеализация – основной приём, с помощью которого художник воссоз-

даёт положительного героя, обнаруживает определённую реалистичность»[127.48]. Положительный герой Грина – «грэический» характер – формируется соответственно творческому представлению художника о должном в человеке, а представление всегда соотносится с реальной действительностью. Будучи в «гринландском» мире явлением инородным, «грэический» герой, однако, органически включается писателем в чуждую ему среду. Жизнь положительного героя в «гринландской» действительности не выглядит анахронистично. Она как бы «впаяна» в эти обстоятельства и не мыслима вне их, а сам герой предстаёт типическим лицом в типическом окружении. Такого рода типизацию можно назвать романтической. В основе своей она тоже опирается на реальную действительность и позволяет художнику-романтику воссоздать такие типические характеры, которые могут и должны быть. Внутренняя правда художественного образа у А. Грина дополняется правдой внешней, проявляющейся в искусстве отточенной характеристики персонажей. Внешние приметы героя – это приметы обыкновенной человеческой личности. Внутренняя незаурядность романтического героя порой даже дисгармонирует с его наружностью. В обыденности и заурядности внешнего облика гриновского героя и кроется его человечность и притягательность[127.46,48]. Героини Грина являются олицетворениями его излюбленных идеалов – искренней, чистой, нежной гордости, самоотвержения, душевной чуткости, доверия. Высокая одухотворённость в обыкновенном человеке – это и есть сущность гриновского положительного героя.

Герои ранних произведений Грина никогда не могут быть счастливы вполне – жестокая действительность разъедает их мечту, не даёт ей возможности осуществиться идеально. Персонажи ранних произведений писателя разрушительно двойственны: им равно неприятны и окружающая действительность, и собственные попытки выбраться из неё. В зрелых произведениях позиция А. Грина изменяется. Тип прекраснодушного мечтателя больше

не устраивает его, романтическими средствами он решает вопрос о соединении мечты и действительности.

В романтической традиции отношения индивида и общества придавалось преувеличенное значение. Между ними всегда обнаруживалась дистанция, которая в смысловом отношении определялась ненавистью или непониманием. Булгаковский герой, вне сомнения, герой байроновского типа, утверждающий свое превосходство над общественными нормами [123.26]. Автор резко противопоставляет возвышенные образы холодному, расчетливому, бездуховному обывателю. Таким образом, поставив в центр этого мира человека, в котором самое ценное – это индивидуальность, М.А. Булгаков утверждает, что личностность, талант, стихия любви – все эти естественные ресурсы души могут питать человека в его единоборстве с хаосом, в его утверждении гармонии.

Наравне с другими, одним из главных принципов, характерных для писателей, является принцип аффектации и модель двоемирия.

Одним из характерных принципов А. Грина, положенных в основу его романтизма, является принцип аффектации, то есть слияние мира условного и мира реального. Суть его заключается в том, что сознание художника, обращённое к внутреннему миру человека и настроенное на поэтическое преобразование действительности, создаёт фантастически вымышленные образы, которые сливаются с отражённой действительностью и воспринимаются как реальные. Синтезируя вымысел и явь, писатель создаёт сюжет, который ложится в основу целой серии новелл. Эффект подобных произведений строится на смешении действительного с миром воображаемого, но на смешении столь тонком, что читатель не в состоянии уловить момент перехода и механизм его.

Важно отметить, что в романтическом «двоемирии» А. Грина намечаются некоторые новые для этого краеугольного принципа романтизма свойства, сопутствующие эволюции метода в целом. Всегда противостоящие у

романтиков сферы реальности и воображения в произведениях А. Грина постепенно сближаются, взаимодействуя и неуловимо меняя свои очертания. Контраст сменяется сходством, раздвоение – синтезом, в итоге которого рождается «третья действительность», являющаяся, однако, не будущим в горьковском понимании этого слова, а неким преображённым и предельно обобщённым настоящим. А. Грин создал утопическую страну желаемого. Перед нами отчётливо ясный и чистый мир идеальных романтических героев и противоположный ему отвратительный мир торгашей и мещан – белое и чёрное. Демонстративный уход в «Гринландию» был слишком прямолинеен и не типичен для писателя. Весь дальнейший, после «Острова Рено», путь Грина позволяет говорить не столько о противопоставлении двух миров, которое осуществлялось лишь в том случае, когда автор отстаивал право художника на мечту, сколько о наложении их друг на друга и возникающем в результате этого сложном синтезе.

Что же касается М.А. Булгакова, то нельзя не отметить, что он следует традициям немецких романтиков, прежде всего Гофмана, заимствовав структуру двоемирия, специфику фантасмагорических превращений героя, прием двойничества.

Так, в «Дьяволиаде» писатель постоянно нарушает привычное последовательное течение сюжета. Гротеск позволяет ему ввести в современную городскую действительность фантасмагорические существа. Они перемещаются по пространству произведений с необычайной скоростью, трансформируясь как в живые существа, так и в отдельные предметы.

Как и А. Грин, М. Булгаков сочетает реальное и ирреальное. Соединяя их в единое целое, он создает образ нереального, фантастического мира, где и живут его герои. Фантасмагорические превращения героев позволили ученым сделать вывод, что «Дьяволиада» стала своеобразной пробой сил. В ней обкатывались будущие сюжеты и образы романа «Мастер и Маргарита».

Более мрачные и более светлые, ранние и поздние булгаковские произведения соединяет фундаментальная романтическая идея о существовании чего-то большего, нежели непосредственно данная нам действительность. В «Мастере и Маргарите» представлен и реальный и ирреальный мир. Писатель размышляет о возможности создания нормальной человеческой жизни, о восстановлении мира в окружающей действительности и душах людей и приходит к выводу о недостижимости гармонии.

Интересно, что произведения писателей обладают особенной пространственно-временной системой. В художественном плане это реализуется в эффекте совмещения двух пространственно-временных систем мира – реального и ирреального. Так, А. Грин разрушает ощущение статичности и завершенности. Писатель получает возможность либо расширить пространство реального мира за счет вкрапления деталей романтического мира, либо кардинально изменить его. Например, гриновский герой закрывает глаза, и его одолевают видения иной страны. Он видит Англию, море, корабельные снасти и солнце и в то же время находится в реальной стране (но менее поэтичной). Таким образом, открыто противопоставляя выдуманный мир действительному, художник сначала как бы уравнивает их права на существование и изображает в одном и том же измерении. Временной план ирреального мира в произведениях А. Грина размыт, не имеет чётких границ. Реальный мир в большинстве произведений показан писателем с точным указанием времени и места действия.

В пьесе М.А. Булгакова «Зойкина квартира» впервые рождается устойчивая примета поэтики писателя – «замкнутое», «волшебное», способное к трансформациям пространство». Трагифарсовая основа пьесы требовала создания искривленного и деформированного пространства, где утрируются и опошливаются чувства героев (ради любви Алла идет в публичный дом). В первой части булгаковского романа «Мастер и Маргарита» потусторонние силы действуют в современном московском мире, создавая на основе реаль-

ного свое мнимое пространство. Такое преобразование свершают они с квартирой №50 на Большой Садовой, превращая ее в действительно «нехорошую квартиру, – резиденцию сатаны. В результате Лиходеев просыпается, как он думает, в обычной своей московской квартире, но квартира эта уже во власти Воланда и его свиты, а в их мире Степа лишний, и из мнимо преображенной квартиры его перебрасывают в Ялту – современную реальность. Во второй части пространство квартиры №50 превращается в поистине бездонноеместилище сил ада. Для того чтобы описать столь грандиозный бал у Сатаны, потребовалось раздвинуть пространство обыкновенной московской квартиры до сверхъестественных размеров. И, как объясняет Коровьев, «тем, кто хорошо знаком с пятым измерением, ничего не стоит раздвинуть помещение до желательных пределов»[З.Т.5.С.243]. Одновременно автор вводит в свои произведения две системы времени: вечного мира (непреходящих ценностей) и конкретных событий (соотносимых с сюжетом произведения). Так, в «Мастере и Маргарите» каждому повествовательному плану соответствует своя временная система. Действие библейского плана выстроено в соответствии с христианским каноном и продолжается в течение одного дня. В него вводятся воспоминания о прошлом и предсказания будущего. В потустороннем мире время не движется. Писатель показывает бесконечно длящуюся полночь, во время которой происходит бал Сатаны, или вечный день, в течение которого наступает «вечный покой» в финале романа. Только в реальном мире, связанном с Москвой, действие продолжается четыре дня и время течет в традиционных рамках.

Концепция романтического двоемирия, согласно которой человеческая жизнь колеблется между полюсами реального и идеального, бытием и небытием, обусловила внимание писателей к особым психофизическим состояниям человека. Наибольшее распространение получили мотивы сна, мечты, бреда, сумасшествия и проч. Романтики трактовали эти виды душевных впечатлений как прорывы в инобытие, прикосновения к плану идеального. Для

художественного метода А. Грина также характерно наличие в произведениях снов, видений, галлюцинаций, эффекта зеркальности. По мнению В. Харчева, романтический мир – «это мир детских грёз, ставших явью, а значит, тем самым и сказочный»[257.28]. Галлюцинации характерны для многих произведений А. Грина. Герои могут быть подвержены галлюцинации или приближаться к этому состоянию. Литературный прием сна очень популярен среди писателей-романтиков. Такой сюжетный ход делал возможным воплощение принципа романтического двоемирия без излишних объяснений того, чего не может быть. Эффект зеркальности так же, как и другие перечисленные приёмы, помогает глубже проникнуть в недра гриновского мира и добраться до самых потаённых его основ. В. Ковский заключает, что «зеркало – один из любимейших и устойчивых образов поэтики писателя, символизирующих невидимую границу между реальностью и вымыслом»[132.89].

Для булгаковского метода также характерно фундаментальное внедрение в художественное миростроение зеркального изображения и онирического начала. Эффект зеркальности служит у М.А. Булгакова и средством воплощения многоверсионности бытия, и адекватным способом моделирования лжи и обмана, но одновременно сохраняет открытые еще в XIX веке возможности изображения рефлексии героя, его «смотрения» в себя. Писатель изобретает и демонстрирует в своих произведениях целый веер приемов: начиная от словесных зеркальных «зайчиков» и кончая своеобразной формой «вкладышей» (роман в романе, театр в театре).

Многогранно в творчестве Булгакова представлено онирическое начало: «... нахождение на грани яви и сна, болезненные состояния психики под влиянием физической болезни и под воздействием бреда окружающей действительности; мучительные бессонницы, периодически сопровождающие кризисные моменты в жизни героя, при этом авторское мастерство проявляется в почти документальной точности их описания»[26]. Интересным представля-

ется замечание А.И. Акатовой, отметившей в романе «Мастер и Маргарита» «новое для творчества Булгакова понимание сверхъестественности природы сновидений, при котором подчеркивается одно из самых ранних и устойчивых пониманий сна как послания свыше, сон предстает средством соединения миров (реального, земного бытия человека и ирреального, мистического, потустороннего)»[26].

Немаловажное место в художественном методе А. Грина занимает символ. По мнению Ковского, «...символ никогда не имел в творчестве Грина самоцельного характера. Но преобразование фантастического в существенный элемент художественного обобщения, зачастую вырастающего в символ, у Грина действительно происходит постоянно»[131.186]. Из сплава реального и фантастического рождаются сквозные образы-символы всех гриновских романов. Зачастую символ у А. Грина многоступенчат, развёрнут, однако писатель умеет извлекать символический смысл и из вполне конкретных деталей. Герои в произведения А. Грина также могут стать обобщёнными символами.

В художественном методе М.А. Булгакова символ также занимает особое место. Так, обильно украсив балльные залы розами (сцены бала в «Мастере и Маргарите»), М.А. Булгаков, без сомнения, учитывал сложную и многогранную символику, связанную с этим цветком. Розы одновременно могут рассматриваться и как символ любви Маргариты к Мастеру, и как предвестие их скорой смерти, и как аллегория Христа, и как память о пролитой крови и напоминание о предстоящем кровопролитии – убийстве Майгеля (согласно древним мифам, розы возникли из капель крови Венеры или Адониса). В «Белой гвардии» кремовые шторы, белоснежная скатерть, на которой расположены «чашки с нежными цветами снаружи и золотые внутри, особенные, в виде фигурных колонок»[3.Т.1.С.186], зеленый абажур над столом, печка с изразцами, историческими записями и рисунками являются символами Дома, родного очага, а образы ветра, бури, шторма воспринимаются как символы

привычного мира. Часто в произведениях М.А. Булгакова конкретные герои становятся символами, выражающими главную идею текста. В повести «Роковые яйца» Персиков изображен нелепым чудачком, но постепенно в его характеристике проступают трагические черты: образ становится символом гибнущей культуры. Символическая картина «всеобщей катастрофы» завершает повествование. Особое место в пьесе «Бег» занимает образ генерала Хлудова. В ходе развития действия болезнь героя перестает восприниматься как конкретное физическое состояние определенного лица и символизирует неблагополучие во всем белом лагере. Символично звучит и имя главного героя повести «Собачье сердце» профессора Преображенского. Он носит сакральную фамилию, четко указывающую на его функцию всеильного божества, преображающего мир по своему усмотрению.

Еще одной чертой, характерной для писателей, является совмещение фантазмагии и бытовой конкретики.

Во многих произведениях А. Грин описывает быт, типичный для того времени, покоряющий своей достоверностью. «Вещный» мир у Грина всегда проникнут миром мечты, а мир мечты, «невещный», наоборот, связывается с первым при помощи ассоциаций. У Грина естественны даже гиперболические художественные детали. Правдоподобие, реалистичность романтической прозы А. Грина составляет одну из основных примет его романтизма вообще. И это не случайно. Грин-романтик вырос из Грина-реалиста, Грина-бытовика.

Важно отметить, что, создавая в своих произведениях особый предметный мир, М.А. Булгаков последовательно сочетает разнополярные планы. В ранних произведениях у него обычно соединяются фантазмагория и четко схваченная бытовая конкретика, невероятное вырастает из обыденного. Таково описание пишущей машинки в «Дьяволиаде»: «Машинка безмолвно улыбалась белыми зубами на столе»[З.Т.2.С.30]. Интересно повторение детали в «Белой гвардии»: «Пианино показало уютные белые зубы и партитуру

«Фауста» там, где черные нотные закорючки идут густым черным строем и разноцветный рыжебородый Валентин поет: «Я за сестру тебя молю...»[З.Т.1.С.199]. Намеченный ряд сходных деталей, придающих необходимую автору достоверность происходящего, можно найти в более позднем романе «Мастер и Маргарита» («громадный, как боров»[З.Т.5.С.50] черный кот, висящий на подножке трамвая с гривенником в лапе за проезд). Таким образом, сочетание несочетаемых элементов является отличительной особенностью всей прозы М.А. Булгакова.

Итак, мы рассмотрели признаки, наиболее характерные для творчества А.С. Грина и М.А. Булгакова и свидетельствующие о синтетическом методе писателей, включающего в себя и реалистическую, и романтическую традицию.

Обобщая все вышеизложенное, мы приходим к выводу о том, что выделенные нами параметры художественного метода А.Грина и М. Булгакова характерны и для романтизма (субъективность, двоемирие, конфликт обывателей и романтиков, многообразное использование фантастики, фундаментальное внедрение в художественное миростроение зеркального изображения и онирического начала (снов, видений, галлюцинаций) и др.), и для реализма (конкретно-исторический подход, реальный быт, важность детали, психологизм и др.). На наш взгляд, определяя художественный метод, правомерно говорить о «странном роматизме» А. Грина и М. Булгакова. Данное определение условно, так как романтические и реалистические тенденции активно взаимодействуют друг с другом и трудно отдать преимущество тому или иному методу. Синтез художественного метода во многом объясняется тем, что и А. Грин и М. Булгаков являются порождением эпохи Серебряного века, в котором понятие «синкретизма» осознается характерной особенностью.

§3. Безумная мечта и варианты ее воплощения в произведениях

А.С. Грина

3.1. Повесть А.С. Грина «Алые паруса»

Тема безумия - одна из центральных тем в творчестве А. Грина.

В повести «Алые паруса»(1916-1922) представлен конфликт двух миров: реального и идеального, внешнего и внутреннего, мира приземленного и мира мечты, прагматического и возвышенного. Ее герои образуют два резко контрастирующих лагеря: романтиков и обывателей. С позиции последних, Лонгрэн, Ассоль и Грэй – сумасшедшие, так как выделяются из своей среды: поступки, мысли, желания этих героев, их духовное восприятие мира природы, отрыв от материальной действительности, стремление приобщиться к абсолютной любви противоречат веками вырабатываемым прагматическим принципам местных жителей и всему укладу их жизни. В связи с таким толкованием лексемы «сумасшедший» в одном синонимичном ряду оказываются понятия «сумасшедший», «странный», «одичалый», «чудной», «ненормальный», «извращенный», «висельник», «зачумленный» и в то же время «поэтический», «романтичный», «влюбленный».

У всех так называемых «сумасшедших» есть одна очень важная отличительная черта, заключающаяся в стремлении прикоснуться к любви, стирающей все преграды на своём пути, утверждающей вечность. Лонгрэн и Мери – обладатели абсолютной любви – не могли представить себе жизни друг без друга, каждое возвращение мужа домой воспринималось как великое счастье: герой ещё издали видел свою жену, «всплёскивающую руками, а затем бегущую навстречу до потери дыхания»[6.Т.3.С.3]. А. Грин считает, что такая любовь возможна не только в высших, ирреальных мирах, но и в реальной жизни. Так, Лонгрэн уверен, что Мери, имея возможность выбора, предпочла бы вместо рая тихую семейную жизнь с любимым человеком («Рай показался ему немного светлее дровяного сарая, и он подумал, что огонь простой лампы – будь теперь они все вместе, втроём – был бы для ушедшей в неведомую страну женщины незаменимой отрадой»[6.Т.3.С.3]). Сила любви героев остается, не умирает даже после смерти одного из возлюбленных: после гибели жены Лонгрэн больше не женился, оставаясь всю

свою жизнь верным Мери. Реальный мир без любви осознается героем пустым, мертвым. В дни редкого берегового норда, когда на улице редко можно было увидеть человека, герой подходил к морю. Оно давало «измученной душе Лонгрена ту притупленность, оглушенность, которая, низводя горе к смутной печали, равна действием глубокому сну»[6.Т.3.С.6]. Мотив сна и моря у А. Грина получает возможность переносить героя в ирреальное пространство, отстранять от реальной жизни. Море, на время превращая жизнь героя в сон, делает реальными его чувства, а точнее, мечты героя. Так же, как волны находят своё успокоение в бесконечности земного бытия, так и герой находит успокоение в мечте о мире, где после тревог и страданий сможет обрести счастье. Жизнь на земле – это всего лишь сон, призрачное иллюзорное существование, а смерть дарует новое рождение, где лучшие человеческие чувства (любовь, дружба, верность и т.д.) получают возможность существовать вечно.

Любовь, способная пережить смерть, а также трагический случай с Меннерсом ставят Лонгрена в оппозицию по отношению к жителям деревни, в связи с чем в повести все отчетливее звучит мотив одиночества, характерный для романтического типа творчества. Если раньше из-за нежелания общаться с другими людьми жители деревни просто не понимали героя, то после трагического случая с Меннерсом стали презирать. Причина такого отношения к Лонгрелу не в том, что он поступил безнравственно и аморально, не протянув руку помощи нуждающемуся, решение героя отомстить вполне понятно, ведь каждый из них поступил бы точно так же. Однако то, как герой вел себя в момент смерти своего обидчика, вызывает искреннее недоумение. Это была не просто месть: он не выражал радости, не злорадствовал, «а стоял неподвижно, строго и тихо, как судья, выказав глубокое презрение к Меннерсу»[6.Т.3.С.8]. Жители деревни стали называть героя сумасшедшим, отходить от него, как от «зачумленного», так как понимали, что «редкий из них способен был помнить оскорбление и более тяжкое, чем перенесенное Лон-

гренем и горевать так сильно, как горевал он до конца жизни о Мери»[6.Т.3.С.8].

Единственное, что поддерживает героя, даёт ему силы жить, так это умение любить не только свою жену, но и своего ребёнка. Маленькая Ассоль была тем единственным звеном, которое связывало его с Мери, пробуждало лучшие воспоминания. Все свои чувства, которые он дарил жене, теперь были перенесены на Ассоль («Он зажил одинокой жизнью вдовца, сосредоточив все помыслы, надежды, любовь и воспоминания на маленьком существе»[6.Т.3.С.5]). Лонгрен пробудил в душе девочки мир фантазии и прекрасных сновидений («она засыпала на его груди с головой, полной чудесных снов»[6.Т.3.С.10]), именно он заполнил ее воображение таинственными кладами, бунтующими каторжниками и одичавшими людьми, разучившимися говорить. Лонгрен подарил своей дочери не только любовь и заботу, но и «тихую нежность», и теплоту, какую редко могла окружить родная мать («Он брал девочку на руки и крепко целовал грустные глаза, жмурившиеся от нежного удовольствия»[6.Т.3.С.9]). В жизни обывателя такая любовь имеет место лишь как средство обогащения. Приказчик городской игрушечной лавки, преследуя свою выгоду, приносил Ассоль гостинцы, что лишало Лонгрена стойкости, охоты спорить и торговаться. Таким образом, играя на любви отца к дочери, приказчик набивал корзину великолепными игрушками, купленными за бесценок. Романтический мир, в основе которого лежит гуманистическая концепция и духовные ценности, вступает в конфликт с бездуховным, пошлым миром денег и корысти. Лонгрен решает не возвращаться на суда и довольствоваться небольшим заработком, так как боится потерять единственную опору в жизни так же скоротечно, как потерял жену. Романтический мир абстрагирован от прагматического и не имеет с ним точек соприкосновения. Это приводит к тому, что чувства героя не находят понимания у соседей, а от непонимания рождаются слухи: «Про матроса говаривали, что он где-то кого-то убил, оттого, мол, его больше не берут служить на суда,

а сам он мрачен и нелюдим, потому что терзается угрызениями преступной совести»[6.Т.3.С.9]; людям трудно понять, что любовь может заслонить, побороть вечную мечту обывателя о материальном обогащении.

Лонгрена отличает также умение фантазировать, пересоздавать реальную действительность. Волны бушующего моря он сравнивает со «стадами фантастических гривастых существ, несущихся в разнузданном свирепом отчаянии к далекому утешению»[6.Т.3.С.6]. По вечерам герой повествует о тигровой кошке (вестнице кораблекрушения), о летучем Голландце, привидениях, русалках и пиратах. Романтический мир недостижимой мечты вступает в оппозицию с реальной действительностью. Для соседей Лонгрена мира фантазии не существует: Эгль с грустью сообщает Ассоль, что в ее деревне не рассказывают сказок и не поют песен, а если и рассказывают и поют, то эти истории - о хитрых мужиках и солдатах с вечным восхвалением жульничества.

Ассоль так же, как и ее отец, выделяется из серой массы обывателей. Ее имя не похоже на другие, привычные для слуха деревенские имена: «Ассоль звучит странно, но в то же время музыкально, как свист стрелы или шум морской раковины»[6.Т.3.С.14]. Впервые А. Грин даёт портретное описание девушки глазами романтика Эгля (по его словам, поэта в душе). Автор, с одной стороны, создает реальный образ бедной девочки («стиранное много раз ситцевое платье»[6.Т.3.С.13]), а с другой, – рисует поэтический образ маленькой феи (густые тёмные волосы, тёмные с «оттенком грустного вопроса глаза», «неправильный», но в то же время «мягкий овал» лица, «маленький рот, блестящий кроткой улыбкой»[6.Т.3.С.13]). Как видим, Ассоль не обладает канонической красотой, черты её лица ничем не примечательны. А. Грин сознательно снижает образ героини, чтобы показать, что каждый человек может стать поэтической натурой. Ассоль не выдуманная, а вполне реальная девочка, однако внутренний мир героини, отражающийся на лице, делает её нереальным существом. Так, Эгль замечает, «что каждая черта Ассоль была

выразительно легка и чиста, как полёт ласточки»[6.Т.3.С.13]. При описании героини автор использует также эффект зеркальности, заявляя, что в ней было две Ассоль: реальная – «... дочь матроса, ремесленника, мастерица игрушки» и ирреальная – «...живое стихотворение, со всеми чудесами его звучий и образов...»[6.Т.3.С.44]. В. Харчев обращает внимание на то, что, рисуя романтическую Ассоль, А. Грин пишет «о её ликующем богатстве сознания, о её эфирно-тонких открытиях, романтически гиперболизируя, абсолютизируя её светлый мир, оттеняя его чёрным фоном, с одной стороны, и нагнетая всеми возможными способами вокруг неё атмосферу поэтичности, трогательной доверчивости, незримой красоты, проникновенной мечтательности, душевности»[257.38].

Одиночество, отличающее всех романтических героев, характерно и для Ассоль. Уже в детстве она не может пробить стену непонимания и найти общий язык не только со взрослыми, но и с детьми. Безжалостное отношение окружающих привело героиню в романтический и одухотворенный мир природы. Ассоль считала крупные старые деревья своими истинными друзьями и здоровалась с ними, как с людьми, пожимая их широкие листья. Девушка говорила с теми, кто нуждался в её «сочувствии»: здоровалась с лиловым ирисом, которого до дыр пробили черви; советовала кусту, обдёрганному платьем прохожих, посидеть дома, а колокольчику стряхнуть надоедливого жука. Обыватель, нечувствительный к духовному миру природы, может назвать Ассоль сумасшедшей, но с романтической точки зрения такое поведение не кажется странным. Лес столько раз становился для неё защитой от грустных мыслей и несправедливых оскорблений, что она привыкла чувствовать себя здесь, как дома. Не имея доброго, отзывчивого друга в своём мире, Ассоль поверяла все свои тайны и мечты деревьям.

Девочка выросла в любви, в мире фантастических игрушек, которые оживали в рассказах Лонгрена, в то время как ровесники Ассоль, изначально чистые душой, были загублены своими родителями («Они были пропитаны,

как губка водой, грубым семейным началом»[6.Т.3.С.9]). Взрослые сначала «путём внушения и окриков, а затем пересудами и кривотолками» изгнали из детских душ любовь, добро, понимание красоты окружающего мира: жестокость детей не знала границ и все попытки Ассоль к сближению «оканчивались горьким плачем, синяками, царапинами и другими проявлениями общественного мнения»[6.Т.3.С.9]. Тема детства звучит и в других эпизодах, так как очень важна для автора, ведь из детей могут вырасти и такие поэтические натуры, как Ассоль, и жестокие, бессердечные, холодные, не способные на любовь люди. В четвертой главе Лонгрен с грустью замечает, что дети не играют, а учатся: «Они все учатся, учатся и никогда не начнут жить. Всё это так, а жаль, право, жаль»[6.Т.3.С.43]. Таким образом, взрослые лишают детей мира игр и фантазии, в котором сбываются все самые невероятные вещи. По мысли автора, в будущем дети научатся мыслить, но никогда не приобретут способность чувствовать. От этих детей-роботов Ассоль отличает стремление к прекрасному: каждая игрушка, сделанная руками её отца, уводит героиню в мир мечты и фантазии. Так, увидев миниатюрную гоночную яхту с алыми шёлковыми парусами, девочка сразу же представила в своём воображении капитана, который приехал из Китая и покажет ей слона. Когда парусник унесло течением, Ассоль нашла этому необыкновенное, сказочное, но очень простое для ребёнка, умеющего мечтать, объяснение: «Капитан испугался», – подумала она и побежала за уплывающей игрушкой, надеясь, что её где-нибудь прибьёт к берегу»[6.Т.3.С.12].

С образом героини связана тема несбывшегося: в мире грубой действительности люди перестали верить в мечту, в возможность ее воплощения в реальном мире, и лишь в душе Ассоль читалось ожидание прекрасной и блаженной судьбы. С того момента, как девушка доверилась предсказаниям Эгля, а Лонгрен решил поддержать веру дочки в мечту, за героями окончательно закрепилась слава сумасшедших: «Лонгрен с дочерью одичали, а может, повредились в рассудке; вот человек рассказывает. Колдун был у них,

так понимать надо. Они ждут – тётки, вам бы не прозевать! – заморского принца, да ещё под красными парусами!»[6.Т.3.С.18].

Не менее странным на фоне окружающей действительности выглядит и Грэй. В реальном мире герой был обречен прожить жизнь по заранее составленному плану и, завершив ее, продолжить портретную галерею знаменитых предков, но он, как будто в насмешку над своими «светскими» родителями, родился с живой и трепетной душой. Сострадание и доброта позволяли мальчику забывать о сословной принадлежности и приходить на помощь простым людям. Его поступки не находят понимания ни со стороны родителей, ни со стороны простолюдинов. Так, мать мальчика, надменная, гордая дама, привыкнув к условным формам отношений и помышлений, не могла позволить себе выйти за рамки реального мира, так как не обладала романтическим воображением своего сына и его чувственным мировосприятием. Рождённая в мире роскоши, она могла позволить себе любое желание, весь мир лежал перед ней, но, обладая заурядной, ничем не примечательной душой, она наполнила свою жизнь общением с портнихами, докторами и дворецким. И все же именно мать, не понимая Грэя, казалось бы, не способная на возвышенные чувства, искренне любит своего сына: «Так облачный эффект, причудливо построенный солнечными лучами, проникает в симметрическую обстановку казённого здания, лишая её банальных достоинств; глаз видит и не узнаёт помещения: таинственные оттенки света среди убожества творят ослепительную гармонию»[6.Т.3.С.24]. Она прощала ему все «чужачества»: деревья не стригли по просьбе Грэя, миловали провинившихся слуг; разрешали мальчику рыться в библиотеке, ездить на любимой лошади, брать в замок любую собаку, приходить на кухню, бегать босиком и многое другое. Романтический метод позволяет создать предельно сгущенную концентрацию противоположных психологических миров и мирозерцаний. Как видим, миру, окружающему мальчика, непонятны и кажутся необычными самые обыкновенные и прозаичные вещи, присущие всем детям с живой ду-

шой. Понять сына при всей своей любви героине было не дано, рассказ Грэя о пятилетнем странствии не даровал ей возможности проникнуть в его сокровенный романтический мир: «она внимала без упрёков и возражений, но про себя – во всём, что он утверждал, как истину своей жизни, – видела лишь игрушки, которыми забавляется её мальчик. Такими игрушками были материки, океаны и корабли»[6.Т.3.С.31].

Мира любви, дружбы, природы и фантазии не существует и для отца Грэя. Его жизнь наполнена государственными делами и делами поместий, выездами парадных охот и никогда не прекращающимися семейными процессами. Очевидно, в детстве Лионель Грэй был таким же романтиком, как и сын. Например, в проступках Грэя он узнавал себя и, скрывая улыбку, уходил, так и не наказав мальчика. А. Грин, придерживаясь просветительской концепции личности, показывает, таким образом, как трудно человеку пройти через все испытания грубой действительности и сохранить свою детскую, чувствительную ко всему, прекрасную душу. Чтобы вернуть мальчика в мир устоявшихся светских привычек и обычаев и избавить от этой «совершенной извращенности», отец Грэя удаляет из замка всех детей прислуги. Ощущение одиночества приводит героя к созданию своего особого мира: самые обыкновенные вещи, доступные любому мальчишке в округе, переносят героя в мир фантазии. Так, окрики работающих в кухне звучат в сознании ребенка, как заклинания, а их быстрые движения кажутся «вдохновенными».

В двенадцать лет отдельные моменты фантастического мира Грэя соединяет в одной мечте («До этого он как бы находил лишь отдельные части своего сада – просвет, тень, цветок; дремучий и пышный ствол – во множестве слов иных, и вдруг увидел их ясно, все – в прекрасном, поражающем соответствии»[6.Т.3.С.25]). Однажды в библиотеке он заметил огромную картину, изображавшую фигуру капитана, который смело вёл свой корабль через бурю. Воображение Грэя нарисовало неизвестного невидимого человека, который в реальном мире стоял рядом с ним. Фантазия помогла ощутить связь

с бурей, почувствовать опасность, шум долгих обвалов и мрачного ветра. С этого момента Грэй осознал, что в жизни существует только одна профессия, способная соединить всё, о чём он мечтал: «Опасность, риск, власть природы, свет далёкой страны, чудесная неизвестность, мелькающая любовь, цветущая свиданием и разлукой; увлекательное кипение встреч, лиц, событий»[6.Т.3.С.28]. Так же, как и Ассоль, детство которой проходило в мире морских приключений, Грэй входит в пространство синего сияющего океана, читая книги о кораблях-пиратах, с чёрным флагом и страшной, размахивающей ножами командой; о кораблях-призраках, «сияющих мертвенным светом синего озарения»[6.Т.3.С.27].

Став взрослыми, и Грэй и Ассоль изменились внешне, но одно осталось неизменным – странная летящая душа. В четвертой главе А. Грин дает портрет героини в сопоставлении с внешними характеристиками жительниц деревни и матери Грэя. В отличие от неправильного личика Ассоль, которое «могло растрогать тонкой чистотой очертаний»[6.Т.3.С.44], лицо и фигура знатной дамы были прекрасны, но её тонкая красота скорее отталкивала людей, чем привлекала, так как могла «отвечать лишь ледяным молчанием огненным голосам жизни»[6.Т.3.С.24]. Характеристики Ассоль и местных женщин также резко диссонируют друг с другом. Жительницы Каперны обладали плотной, тяжелой фигурой «с масляной кожей толстых икр и могучих рук»[6.Т.3.С.45], поэтому своей легкой неземной красотой девушка отпугивала мужчин в Каперне, предпочитавших миру изысканной мечты мир, может быть, и грубой, но простой и понятной реальности.

А. Грин сталкивает два противоположных взгляда, показывая главную героиню одновременно глазами обывателя (торгаша Меннерса и матроса Летки) и романтика (Грэя). Ещё до рассказа Меннерса автор даёт ему краткую характеристику («молодой парень, с веснушчатым скучным лицом и тем особенным выражением хитрой бойкости в подслеповатых глазах...»[6.Т.3.С.38]), которая вызывает у читателя негативное отношение не

только к самому герою, но и к его словам. Герой называет Ассоль и ее отца полоумными и рассказывает историю, которая за много лет приняла вид грубой сплетни. В отличие от Меннерса, Грзя поразили «удивительные черты» лица героини, «напоминающие тайну неизгладимо волнующих, хотя простых слов»[6.Т.3.С.39]. А. Грин в очередной раз высвечивает духовную красоту Ассоль через контраст, заставляя Грзя отвести взгляд «с таинственных» глаз девушки на «рыжие глаза» Хина. Угольщик полностью развеивает миф о сумасшествии Ассоль, называя ее умной девушкой. Он признаёт, что говорит она, как большая, и всё то же самое, что и все люди, но разговор её получается причудливым и не совсем понятным непосвящённым. Угольщик замечает, что в мире нет места романтике, так как люди все в работе, «как в драке»[6.Т.3.С.40]. Ассоль же уверена в том, что каждый человек в любой работе стремится реализовать свою мечту, приблизиться к чему-то особенному: так рыбак верит, «что поймает большую рыбу, какой никто не ловил», а угольщик, нагружая корзину углем, очевидно, думает, «что она зацветёт»[6.Т.3.С.40]. Таким образом, Ассоль способна даже в самых обычных людях разбудить то прекрасное, что всегда жило в их душах, но о чём они давно забыли. Интересно, что угольщик называет точную цифру своих встреч с девушкой (84 раза), следовательно, каждый разговор с ней навсегда остаётся в сознании собеседника.

Матрос Летика соглашается с Грзеем, что девушка божественно красива, но ее образ не оставляет в его душе следа, и он тут же заговаривает о пойманной рыбе («Дивное художественное полотно! – шепотом закричал матрос, любивший книжные выражения. – В соображении обстоятельств есть нечто располагающее. Я поймал четыре мурены и еще какую-то толстую, как пузырь»[6.Т.3.С.37].) В словах автора, характеризующих матроса, чувствуется явная ирония: «Летика, разинув рот, смотрел на занятия Грзя с таким удивлением, с каким, верно, смотрел Иона на пасть своего меблированного кита»[6.Т.3.С.37].

Дальнейшее поведение Грэя (приобретение алых парусов, приглашение оркестра на судно) вызывает не меньшее недоумение и удивление. Огромное значение Грэй придаёт выбору материи на паруса, так как мечтает о цвете, который будет напоминать восход солнца, улыбку и самое главное – зарождение чистой и светлой любви. Герой также нанимает оркестр, понимая что его любовь – сама музыка. Он просит подобрать не щёголей с «парадными лицами мертвецов»[6.Т.3.С.54], а музыкантов, заставляющих своей музыкой плакать простых людей. Грэй чувствует настоящую музыку и так же, как и Циммер, верит, что в скрипке и виолончели всегда отдыхают феи. Странное состояние капитана сразу было замечено матросами («рассеянность – облачное движение чувств – отражалось в его лице бесчувственной улыбкой лунатика»[6.Т.3.С.50]). Команда Грэя привыкла к тому, что капитан мог отказаться от выгодного предложения, если его не устраивал товар (мыло, гвозди, части машин и т. д.), ей нравилась аристократическая обстановка, которой их окружил капитан (фрукты, фарфор, пряности, чай и т. п.), однако, даже проникнувшись «грэизмом», матросы не могут до конца понять его романтических чувств. Пантен уверен в том, что алые паруса – это надежный способ провести контрабанду. Проникнувшись жалостью к этому герою, Грэй пытается объяснить ему, чем его философско-эстетическая концепция мира и любви отличается от общепринятой: «Вы, как и большинство, слушаете голоса всех нехитрых истин сквозь толстое стекло жизни; они кричат, но вы не услышите. Я делаю то, что существует, как старинное представление о прекрасном – несбыточном, и что, по существу, так же сбыточно и возможно, как загородная прогулка»[6.Т.3.С.64].

Любовь Ассоль и Грэя зародилась в другом, потустороннем, мире, увидеть который не дано простому человеку. Люди как будто забыли, откуда они пришли, и на этой земле пытаются вспомнить, что им начертано в будущем. Эта когда-то разорванная связь с другими мирами рождает раздражение и тоску по чему-то очень важному в жизни. Романтические мотивы сна,

предчувствия, предсказания и «странной» случайности помогают воплотить в действительность несбыточный ирреальный мир мечты. Предсказание Эгля полностью изменило жизнь героев. С одного взгляда собиратель мифов понял, что впечатлительная натура Ассоль примет даже его самые невероятные слова за правду, и поэтому «признался», что ей довелось встретиться с главным волшебником на земле. Самые обыкновенные для других людей приметы (глаза Эгля, борода, волосы) на фоне романтического берега моря представляются героине сверхреальными, поэтому она уверена, что встретившийся ей человек – волшебник. («Пустынный морской берег, тишина, томительное приключение с яхтой, непонятная речь старика со сверкающими глазами, величественность его бороды и волос стали казаться девочке смешением сверхъестественного с действительностью»[6.Т.3.С.14-15]). Лонгрен, узнав о предсказаниях Эгля, не поверил, что такое возможно в реальном, прагматичном, мире Каперны. («Вырастет, забудет, – подумал он, – а пока... не стоит отнимать у тебя такую игрушку. Много ведь придётся в будущем увидеть тебе не алых, а грязных и хищных парусов; издали – нарядных и белых, вблизи – рваных и наглых»[6.Т.3.С.17]). Однако впоследствии предсказание сбудется в точности. Предчувствие встречи одновременно настигает героев. Грэй вместе с матросом Летикой ночью плывёт на рыбалку, берёт направление то к открытому морю, то к левому, то к правому берегу: «...его как бы позвал кто-то, но он забыл, кто и куда»[6.Т.3.С.32]. Матрос никогда не испытывал таких чувств, и потому даже молчание Грэя кажется ему странным: «Первый раз плаваю с таким капитаном. <...> Капитан дельный, но непохожий. Загвоздистый капитан. Впрочем люблю его»[6.Т.3.С.34]. Грэй лежал у костра и смотрел на воду, отражавшую огонь, однако мысли его были где-то не здесь, не в реальном мире. В эту же ночь Ассоль приснился сон, который не только перенес ее в фантастическую, таинственную страну, но и вселил в нее чувство новизны и радости. Блик утренней звезды, внимательная чуткая тишина рождали в ее душе странное непонятное чувство («...нечто, подобное отда-

лённому зову, всколыхнуло её изнутри и вовне, и она как бы проснулась ещё раз от явной действительности к тому, что явнее и несомненнее»[6.Т.3.С.47]). Случайность (встреча с Эглем, незапланированная прогулка и необъяснимая встреча Грея и Ассоль) соединила в этом мире людей не по социальному статусу, а по родству незаурядных романтических душ. Когда Грэй увидел спящую, окутанную «поэзией» девушку, то сразу испытал к ней не поддающиеся разуму сильные чувства.

Находясь в предвосхищении любви, герои по-иному ощущают природный мир. Пантеистическое восприятие мира природы характерно для всех «сумасшедших» героев. Просыпаясь, Грэй видит торжественный свет, освещающий необыкновенную картину: «Дымилась и горела трава; влажные цветы выглядели как дети, насильно умытые холодной водой. Зеленый мир дышал бесчисленностью крошечных ртов...»[6.Т.3.С.36]. Так же, как и Грэй, Ассоль видит мир одухотворенным, живым существом: «Засматривая в особенные лица цветов, в путаницу стеблей, она различала там почти человеческие намеки – позы, усилия, движения, черты и взгляды; её не удивила бы теперь процессия полевых мышей, бал сусликов или грубое веселье ежа, пугающего спящего гнома своим фуканьем»[6.Т.3.С.48]. Таким образом, Ассоль замечает самые обыкновенные вещи и умеет из них сотворить живую, фантастическую историю.

Встретившись друг с другом, и Грэй, и Ассоль становятся совершенно другими людьми, как будто открылось их второе лицо, которое поражало светом взгляда. Мечта влюблённых, наконец-то, осуществилась, и после долгих страданий Ассоль вступила на палубу, которая «в алых выплесках парусов» была похожа на «небесный»[6.Т.3.С.68] сад. В. Ковский замечает, что «сказка воплощается в действительности, теряя элементы сказочности, когда Грэй инсценирует её. Но чудо всё же совершается – чудо человечности, чудо исполнения желаний, ставших целью жизни. На пути у подобного чуда немало препятствий. Мир, окружающий Ассоль, беден, груб, беспощаден. Она

должна провести мечту сквозь насмешки и издевательства, проявив колоссальную силу внутренней сопротивляемости. Огромной стойкостью должен обладать и Грэй, свободолюбие и независимость которого всячески подавляется воспитавшей его феодальной кастой»[130.8-9].

Романтическими средствами А. Грин решает вопрос о соединении мечты и действительности, о необходимости внесения красоты в человеческую жизнь. Любовь Ассоль и Грэй с точки зрения обывателей опровергла все законы бытия и здравого смысла. Толпа людей с ужасом и ненавистью смотрела на корабль, так как он рушил весь их уклад жизни, заставлял отойти от привычной схемы, передававшейся из поколения в поколение: «Пока ее не было, ее имя перелетало среди людей с нервной и угрюмой тревогой, с злобным испугом. Больше говорили мужчины; сдавленно, змеиным шипением всхлипывали остолбеневшие женщины, но если уж, которая начинала трещать – яд забирался в голову. Как только появилась Ассоль, все смолкли, все со страхом отошли от нее...»[6.Т.3.С.67]. Все эти люди не понимают любви, так как никогда не любили: в Каперне мужчины ухаживали за своими женщинами, «ляпая по спине ладонью и толкаясь, как на базаре. Тип этого чувства напоминал бесхитростную простоту рева»[6.Т.3.С.45]. Женщины ничем не уступали своим возлюбленным и, дёргая мужей за рукав, поднимали свой стакан с водкой. На крейсере матросы рассуждали о любви, и один из них, гордо закрутив ус, рассказал, как он женился: «Я поймал ее за юбку, когда она хотела выскочить от меня в окно»[6.Т.3.С.65]. Таким образом, любовь по-разному трактуется романтиками и прагматиками.

А. Грин дает совет, как уйти от пошлого и грубого мира реальности: «Нужно делать так называемые чудеса своими руками. Когда для человека главное – получать дрожащий пятак, легко дать этот пятак, но, когда душа таит зерно пламенного растения – чуда, сделай ему это чудо...»[6.Т.3.С.64]. Автор, строя весь роман на контрасте низменной и возвышенной реальности, приводит читателя к мысли о том, что Ассоль, Грэй и Лонгрэн являются но-

сителями светлых гуманистических идей, на которых держится весь мир. Простых обывателей А. Грин считает сумасшедшими, так как они, даже не замечая этого, бездарно проживают свою жизнь. Таким образом, если в начале произведения безумными предстают романтики, то в конце – безумным осознается реальный мир и те его обитатели, которые сопротивляются прекрасному миру мечты.

Итак, тема безумия в повести А. Грина «Алые паруса» раскрывается в романтическом ключе. Автор прибегает к использованию типично романтического конфликта: духовности и бездуховности, мечты и действительности. В оппозиции находятся два типа героев: обыватели и мечтатели. Внутренний мир «странных» героев богат и поэтичен. Мещанам романтики, верящие в любовь, тонко чувствующие красоту окружающего мира, кажутся безумцами. А. Грин переосмысливает понятие «сумасшедший». Странными предстают обыватели, сосредоточенные на приземленных, прагматичных интересах.

3.2. Роман А.С. Грина «Бегущая по волнам»

Роман Грина «Бегущая по волнам»(1926) становится еще одним произведением (уже позднего периода творчества), в котором писатель обращается к романтическому безумию.

Обратим внимание на тот факт, что повествование романа начинается со слов о достаточно тяжелом заболевании главного героя по имени Гарвей, сопровождающемся беспмятством и высокой температурой. Автор не говорит о диагнозе, и все же из рекомендаций доктора Филатра, советующего своему пациенту избавиться от гнетущих мыслей и разобраться в себе, становится понятно, что герой страдает психосоматическим заболеванием.

Во многих романтических произведениях XIX века причиной, по которой герой мог стать сумасшедшим в буквальном смысле этого слова, являлось несоответствие реальности воображаемому миру. Не выдерживая

столкновения с грубой реальностью, безжалостно разрушающей романтическую мечту, герой сходил с ума.

В отличие от типичного романтика, Гарвей готов противостоять прошлому миру и, кроме того, не отказывается на основе реального мира строить мир мечты. Казалось бы, грубое обращение капитана Геза, не желающего брать его на корабль, а также нелюбезная сцена с Бутлером, требующим деньги, чтобы отыграть проигрыш в карты, должны были вызвать в душе героя негативные эмоции и разрушить непостижимое, хрупкое, иллюзорное чувство «Несбывшегося». Однако в данной ситуации герой ведет себя как реалист; находит логичное объяснение своему пребыванию на корабле в три часа ночи; аргументированно и напористо разговаривает с Гезом; не разочаровывается в желании совершить путешествие.

На примере восприятия героем интерьера корабля можно проследить его отношение к реальности. Гарвей сосредотачивает свое внимание на потрясающей роскошной обстановке (венцианское зеркало, диваны, обитые шелком, индийский ковер, большие окна – иллюминаторы, хрустальная ваза со свежими цветами) и в то же время не упускает из вида и мелкие детали грубого мира, разрушающие идеальную картину (смятые салфетки, стаканы с недопитым вином, грязные тарелки, окурки, грязная тряпка). Отметим, что герой не выражает негативного отношения к увиденному, что основано, на наш взгляд, на реалистичном восприятии мира. Гарвей спокойно относится к реальной жизни и, более того, являясь частью этой жизни, не видит необходимости постоянно вступать в конфликт с миром и противопоставлять ему себя. Что же касается романтического мира, то он никак не отменяет реальный мир и, более того, рождается на его основе. Так же, как и в «Алых парусах», Грин снова убеждает нас, что место прекрасному и «несбывшемуся» есть всегда, вне зависимости от складывающихся жизненных обстоятельств. По мнению В. Ковского, «...цельность нравственного облика, гармоничность природы отличают героя Грина от распространенного типа – человека, духов-

но загубленного трагическим несоответствием идеала и действительности»[131.158].

В то же время причина, из-за которой Гарвей попадает в больницу, действительно характерна для романтического типа творчества, так как кроется в желании героя воплотить недостижимую мечту. Так, лейтмотивом через весь роман Грина «Бегущая по волнам» проходит мотив «Несбывшегося». Всем существом героя владеет мысль о «Несбывшемся» как о воображаемой, недостижимой мечте. По мысли Гарвея, у каждого человека есть свое «Несбывшееся», о котором он мечтает. В погоне за призрачным счастьем человек часто пытается приблизить долгожданный момент, однако реальность, как правило, не оправдывает его надежд и ни в коей мере не совпадает с воображаемым миром. Так, надписи неизведанных городов (Тулон, Сидней, Лондон, Амстердам и т.д.) обещают раскрыть герою «неоткрытую истину», но в реальности оказываются лишь красочными картинками, за которыми скрывается очередная «обманка». Пускаясь в путешествия по разным городам, герой все больше и больше убеждался, что вместо воображаемого мира, обещающего стать реальностью, видел лишь «будущие декорации»: «...Несбывшееся – таинственный и чудный олень вечной охоты»[6.Т.5.С.7]. По всей видимости, нервное напряжение, возникающее после каждой неудачи, и стало причиной заболевания героя.

По Грину, уход в выдуманный мир мечты и подмена им реального мира несет в себе определенную опасность для психического здоровья человека. Гарвей рисует в воображении невероятную картину и пытается увидеть ее в реальном мире, но каждый раз обманывается, не находя в жизни выдуманный образ: «Несбывшееся, которому я протянул руки, могло восстать только само, иначе я не узнал бы его и, действуя по примерному образцу, рисковал наверняка создать бездушные декорации»[6.Т.5.С.6]. Как видим, причина безумия героя лежит не в том, что реальный мир груб и несовершенен, а в том, что Гарвей пытается ускорить приход Несбывшегося и принимает мираж за

свою мечту. Грин предлагает не уходить в ирреальный несуществующий мир, а дождаться свою мечту в реальном мире, который непременно расширит свои границы и создаст что-то фантастическое и невероятное для тех людей, которые действительно стремятся найти свое счастье.

Постепенно, восстанавливаясь после болезни, герой приходит к выводу, что «несбывшееся» нужно терпеливо ждать. И все же даже в это время доктор обращает внимание на тревожное состояние героя и на «скрытое возбуждение», охватывающее его каждый раз при столкновении с воображаемым миром мечты. Кроме того, сам герой характеризует свое состояние, как болезненное, и пытается перенести часть его «остроты» на игру в карты с прагматичным Стерсом, общение с которым сравнивается с «прохладой компресса, приложенного на больной глаз»[6.Т.5.С.7].

На протяжении всего романа автор будет раскрывать тему безумия в реалистическом ключе, рассматривая болезнь Гарвея с медицинской точки зрения. Так, в конце пятой главы снова описывается психическое состояние героя после встречи с загадочным кораблем. Гарвей признает, что убежденность в связи Биче Сениэль и корабля не является чем-то нормальным и вступает в противоречие с рассудком из-за отсутствия логического объяснения и доказательств. По всем признакам мы можем говорить если не о сумасшествии, то, по крайней мере, о нервном перенапряжении героя: он теряет «чувство места и времени»[6.Т.5.С.27], его не покидает ощущение предчувствий, не поддающихся сознанию, «ряд никогда неиспытанных состояний» отмечается в мыслях Гарвея «редкими сочетаниями слов, подобных разговору во сне», позже он видит «тяжелые затейливые сны» и «мучается от жажды»[6.Т.5.С.28].

Описывая встречу с таинственной Фрези Грант, Грин также обращает внимание на состояние Гарвея. Примечательно, что практически все фантастическое в романе сопровождается болезненными переживаниями героя: «...я был в состоянии напряженной, болезненной отрешенности. <...> Значе-

ние совершавшегося смутно маячило в далеком углу сознания»[6.Т.5.С.64]. Впоследствии, рассматривая Фрези Грант в шлюпке, Гарвей признается в том, что его чувства полностью затмевают разум, поэтому и не возникает желания как-то объяснить появление таинственной незнакомки: «Все перелетело, изменилось во мне, и хотя чувства правильно отвечали действию, их острота превозмогала всякую мысль»[6.Т.5.С.67]. После ухода Фрези Грант состояние героя еще более ухудшилось, так как реальный мир стал восприниматься отрывочно: «Прошло некоторое время, в течение которого я не сознавал, что делаю и где нахожусь; затем такое сознание стало появляться отрывками»[6.Т.5.С.69]. Сомнение стала вызывать и реальность произошедшего случая: «Иногда я старался понять, вспомнить – с кем и когда сидела в лодке молодая женщина в кружевном платье»[6.Т.5.С.69].

В связи с нервным перенапряжением, возникающим при каждом столкновении героя с «Несбывшимся», фантастическая линия романа неоднократно подвергается сомнению. Автор словно играет с читателем. Так, с детальной точностью убеждает, что все странные события произошли по загадочной случайности и никак не могут быть объяснены с позиции логики, однако уже в следующем абзаце или главе полностью отвергает существование фантастического. Например, высказывается предположение, что герой мог видеть «Бегущую по волнам» раньше, чем пришел к Стерсу, и значит, все события, произошедшие с Гарвеем, не являются чем-то нереальным. Повествование ведется от лица героя, поэтому проверить правдивость его слов о том, что корабль встретился ему впервые только после встречи со Стерсом, мы не можем. В итоге создается впечатление, что всему виной больное сознание героя.

Однако тогда пришлось бы признать, что и сцена, в которой Фрези Грант обнаруживает свое присутствие перед всей командой корабля «Бегущей по волнам», является лишь фантазией героя. В романе все события переплетены друг с другом, и история капитана и его команды на этом не закан-

чивается. Позже Бутлер будет вспоминать о событиях, произошедших на корабле, и о таинственной девушке, а значит, и эту часть романа следовало бы признать фантазией Гарвея. Весь роман словно становится записками сумасшедшего.

На наш взгляд, при написании романа Грин не ставил цель раскрыть психологию безумца, а значит, детальное описание психического состояния героя выполняет в романе другие задачи.

Во-первых, нельзя не отметить, что нестабильное психическое состояние Гарвея («томление», «тревога», «странное чувство», «желание идти куда-то») выполняет роль проводника в фантастическое. Именно под воздействием интуиции и странного чувства, охватившего героя, Гарвей случайно приходит к кораблю, название которого повторяет фразу «Бегущая по волнам».

Встреча с Биче Сениэль изображена в реалистических традициях. Кроме того, и сама девушка не является героиней фантастического мира, однако состояние героя словно намекает на то, что она может оказаться той несбывшейся мечтой, к которой так стремится главный герой. При каждой мысли о ней Гарвей вспоминает последние минуты в поезде, когда сознание начало покидать героя и жар помрачил его мозг. В итоге Гарвей приходит к выводу об общности тех ощущений, которые он испытывал в обоих случаях. Пытаясь выяснить информацию о девушке (Биче Сениэль), герой снова находится во власти «неспокойного состояния». Таким образом, безумие или состояние, близкое к нему (нервное перенапряжение), выполняет в романе некие функции проводника в фантастический мир мечты и не рассматривается как психическое заболевание.

Во-вторых, с помощью полярных мнений, высказанных по поводу странных событий, произошедших с Гарвеем, Грин имеет возможность глубже раскрыть характеры романтиков и обывателей, тех, кто способен поверить в рассказ героя, и тех, для кого все это – бред больного сознания. Так, играя в карты с друзьями, Гарвей слышит вне или внутри сознания фразу

«Бегущая по волнам», произнесенную женским голосом. Рассказ героя о слуховой галлюцинации воспринимается каждым из присутствующих по-разному. Причем каждое мнение зависит от того, насколько герой способен воспринимать необъяснимое и непонятное. Так, Грин описывает Дэлию Стерс как «девушку с поблекшим лицом, загорелым и скептическим»[6.Т.5.С.15]. Изначально она воспринимает разговор критически и с иронией, а впоследствии приравнивает его к беседе сумасшедших, которым необходимо принять успокоительные капли. Прагматичный Стерс подходит к вопросу с медицинской точки зрения, считая, что галлюцинация возникла в сознании Гарвея под воздействием «вспомогательных агентов»: звук капающей воды, шум шагов и т.д. Интересно, что доктор Филатр признается в своем нежелании подходить к этому случаю тривиально, хотя вполне может «объяснить происшествие двойным сознанием Рибо, или частичным бездействием некоторой доли мозга...»[6.Т.5.С.18]. Гарвей не предлагает своей версии, однако уверен, что все варианты, предложенные окружающими, ничего не объясняют, оставляя происшествие в сфере непознанного и фантастического.

Каждого своего героя, в том числе и Гарвея (сомневающегося в реальности происходящих событий), писатель заставляет пройти «испытание верой», так как лишь тот, кто беспрекословно примет на веру существование фантастической истории, рассказанной Гарвеем, удостоится чести разгадать тайну Фрези Грант и обрести, наконец-то, Несбывшееся, о котором мечтает каждый человек. Отметим, что завеса, скрывающая иллюзорный, фантастический мир, приоткрывается не только для романтиков, но и для обычных людей, частично раскрывая свои тайны. Так, например, доктор Филатр или даже знакомые Гарвея могут увидеть на пристани корабль «Бегущая по волнам» и поразмыслить над цепью случайностей. Все это в некотором плане отличает Гарвея от типичного романтического героя, чей фантастический мир рождался исключительно в его подсознании и был доступен только ему од-

ному или же (как вариант) мог открыться близким людям с таким же романтическим восприятием мира. В романе Грина «Бегущая по волнам» фантастика плавно и незаметно вливается в реалистический мир, становясь его неотъемлемой частью. С помощью определенных знаков и необъяснимых случайностей загадочное и необъяснимое словно заманивает человека, намекая на существование таинственного, удивительного и неповторимого мира. Таким образом, фантастическое рождается не в больном сознании героя, а является полноправной частью реальности, которая доступна всем без исключения. В то же время отметим, что разглядеть в тривиальном и привычном черты «Несбывшегося» может далеко не каждый человек, что явно характерно для романтического типа творчества. Несомненно, что именно в Гарвее как раз и проявляются выдающиеся способности (для доктора Филатра он некая «разновидность тюльпана, наделенная ароматом»[6.Т.5.С.6]), позволяющие среди «какофонии» услышать истинную мелодию Несбывшегося.

Так, например, для Гарвея статуя Фрези Грант в городе – это некий знак, указывающий дорогу к Несбывшемуся, для других же героев романа – это лишь монумент, не представляющий особой ценности.

Интересно, что отношение к этой статуе разделило всех горожан города Гель-Гью на два лагеря: прагматиков, мечтающих уничтожить любое напоминание о романтической истории, связанной с создателем скульптуры, и романтиков, верящих в реальность существования Фрези Грант как покровительницы всех моряков, потерпевших крушение, и всех влюбленных, идущих к своей мечте наперекор судьбе и реальным обстоятельствам.

Участников первой группы автор сразу называет «акулами», характеризуя их с негативной стороны, как людей, интересующихся в жизни исключительно материальными благами. В нее входит Кабон – владелец восьми паровых мельниц, Тукар – фабрикант искусственного льда, а также миллионер Паран, владеющий третью портовых участков, сорока домами, шестью фабриками, плантациями и землями, и другие. Неприятная, отталкивающая

характеристика внешности женщин и мужчин, выступающих против существования статуи «Бегущей по волнам», отражает меркантильную, циничную и безжалостную сущность героев: «В нем сидело пять мужчин, все некостюмированные, в вечерней черной одежде и цилиндрах, и две дамы – одна некрасивая, с поблекшим жестким лицом, другая молодая, бледная и высокомерная. Среди мужчин было два старика. Первый, напоминающий разжиревшего, оскаленного бульдога, широко расставив локти, курил, ворочая ртом огромную сигару; другой смеялся, и этот второй произвел на меня особенно неприятное впечатление. Он был широкоплеч, худ, с угрюмо запавшими щеками, высоким лбом и собранными под ним в едкую улыбку чертами маленького, мускулистого лица, сжатого напряжением и сарказмом»[6.Т.5.С.107]. Вся жизнь обывателей направлена на обогащение и подчинена неоспоримой власти денег: «Это были удачливые и сильные люди, с тем выгодным для них знанием жизни, которое одно само по себе, употребленное для обогащения, верно приводит к цели»[6.Т.5.С.109].

Причина, по которой все «дельцы» города поставили себе цель уничтожить статую, кроется в меркантильных интересах – угодить миллионеру Парану, ненавидящему скульптуру «Бегущая по волнам», и, заручившись его поддержкой, расширить участок под портовые склады. Через историю Георга Герда, влюбившегося в молодую жену своего родного дяди Парана, можно понять, что, по мнению Грина, является истинной любовью. Заметим, что тема нравственности не поднимается в романе, и, более того, преданный, по мнению общества, дядя и муж не изображается пострадавшим лицом, заслуживающим жалости. Для Грина более значимым является то, что оба влюбленных остаются честны, искренни в своих чувствах и, не прикрываясь ложной моралью, идут наперекор всему к своей мечте, к своему «непостижимому». Так, Герд дважды восстает против своего дяди. Автор лишь мельком останавливается на характеристике героя, но из немногих биографических данных мы узнаем, что Герд вопреки желаниям Парана уезжает учиться в Ита-

лию (в страну искусств, хранительницу культурных ценностей), где осваивает одну из древнейших творческих профессий – скульптора. В своем желании творить герой отвергает то, что так дорого его дяде – деньги. Огромное наследство и благополучная жизнь не смогли удержать Герда от осуществления мечты, к которой стремилась вся его сущность. Также решительно ведет себя герой и в отношении своей возлюбленной. Для Грина важно то, что молодые люди не боятся нарушить привычный уклад жизни, при котором Паран, несомненно, смог бы обеспечить им безмятежное и удобное существование на протяжении многих лет. Только восторженные, творческие романтические натуры, идущие вопреки всему к своему счастью и преодолевающие на пути к нему бесчисленное множество неприятностей, удостоиваются быть в числе избранных, которым неизбежно откроется их «несбывшееся». Тот факт, что прообразом для статуи «Бегущей по волнам», созданной Гердом, явилась Фрези Грант, говорит об искренности чувств влюбленных.

В отличие от Георга Герда и Химены Паран, изображенных в произведении Грина романтиками и мечтателями, Грас Паран предстает в романе как прагматик, для которого любовь и творчество не представляет особой ценности. В своей ненависти и мстительности герой доходит до низких и подлых поступков, не удосуживаясь не только простить, но и хотя бы понять людей, для которых любовь стала всей Вселенной. Интересно, что на сторону миллионера становятся не только родственники и городские дельцы, зависящие от него материально, но и простые горожане Гель-Гью, воспринявшие памятник как скульптуру, олицетворяющую безнравственные порочные связи. Однако Грином эти герои изображены как бездуховные люди, закрывшие свои души от загадочного, прекрасного и непостижимого мира любви и красоты. Это – простые обыватели, не ведающие о том, что дано познать романтическим натурам. Интересы и суждения таких людей кардинально отличаются от мировидения романтиков, одухотворенных высшим знанием, которое рождает в сердцах обывателей ненависть и злобу: «...привлек на свою

сторону людей, бессознательность которых ноет от старых уколов, от мелких и больших обид, от злобы, ищущей лишь повода, – людей с темными, сырыми ходами души, чья внутренняя жизнь скрыта и обнаруживается иногда непонятным поступком, в основе которого, однако, лежит мировоззрение, мстящее другому мировоззрению – без ясной мысли о том, что оно делает»[6.Т.5.С.110-111].

Прямо противоположную позицию по отношению к статуе заняли романтики, группа под предводительством Бавса, а также все сочувствующие горожане города, увидевшие в статуе «Бегущей по волнам» некий тайный смысл. Фрези Грант становится символом всех ищущих людей, мечтающих о чем-то прекрасном и таинственном. В погоне за несбывшейся мечтой героиня разрушает привычный мир, где ее ждала тихая, размеренная семейная жизнь. При этом, даже признавая странность своего поступка, она убеждена, что поступить по-другому просто не имела права. Это стремление к чему-то важному, без чего теряется смысл даже самой обеспеченной и благополучной жизни, близко всем горожанам Гель-Гью, осмелившимся выступить против Граса Парана: «Нам всем пришлось так много думать о мраморной Фрези Грант, что она стала как бы наша знакомая. Но и то сказать, это – совершенство скульптуры. Городу не хватало точки, а теперь точка поставлена. Так многие думают, уверяю вас»[6.Т.5.С.112].

Интересно, что, в отличие от многих героев-романтиков Грина, выделяющихся на фоне обывателей, защитниками статуи являются простые люди, причем не только по социальному статусу (домовладельцы, таможенные чиновники, торговцы, один офицер и другие), но и по отношению к высоким материям: «...я не ожидал ни гимнов искусству, ни сладких или восторженных замечаний о глубине тщательно охраняемых впечатлений»[6.Т.5.С.112]. Так, Кук, один из защитников статуи, изображен с реалистичной точки зрения, как неидеальный человек, имеющий определенные недостатки в характере: «Как я вам себя рекомендовал, это все верно, <...> – то есть что я сплетник,

сплетник по убеждению, по призванию, наконец – по эстетическому уклону»[6.Т.5.С.149]. В то же время это – человек великой души, пожертвовавший своей жизнью ради высшей идеи, ради торжества удивительного и прекрасного мира мечты: «Его двойственность, его мрачный сарказм и смерть за статую Фрези Грант, за некий свой, тщательно охраняемый угол души, – долго волновали меня, как пример малого знания нашего о людях»[6.Т.5.С.173]. Именно в его уста автор вкладывает свое понимание обывательского реального мира, где, как в карнавале, люди надевают маски, обещая друг другу вечную любовь и счастье, а позже нарушают данные клятвы, открывая свое истинное лицо: «Огненные надписи вспыхивают под ногами танцующих; они гласят: «Любовь навсегда!», – «Ты муж, я жена!», – «Люблю и страдаю и верю в невозможное счастье!» <...> Прошло, скажем, десять лет. Я слышу там зевоту и брань, могильную плиту будней, попреки и свару, тайные низменные расчеты, хлопоты о детишках, бьющих, валяясь на полу, ногами в тщетном протесте против такой участи, которую предчувствуют они, наблюдая кислую мнительность когда-то обожавших друг друга родителей»[6.Т.5.С.150]. Наблюдение над жизнью и взаимоотношениями людей дают Куку огромный материал, показывающий несовершенства реального мира, где любовь становится не вечным, а временным чувством, не представляющим особой ценности для человека. История Фрези Грант для этого героя и для других романтиков Грина представляет необычайную важность, так как рассказывает о девушке, устремившейся на поиски вечных, непреходящих ценностей. Интересно, что повествуя об одной из легенд о Фрези Грант, рассказчик предлагает поверить в случившееся или воспринять историю как вымысел: «...в силу предания, которому верит, кто хочет верить...»[6.Т.5.С.105]. Нельзя не заметить, что статуя в восприятии романтиков является живым человеком, а люди, вознамерившиеся ее уничтожить, – просто умалишенными: «Две дамы в черных кружевах, с закрытыми лицами, под руку, пробежали мимо меня и, заметив, что я рассматриваю последствия

выстрела, воскликнули: – Стрелять в женщину! – Это сказала одна из них; другая ответила: – Должно быть, человек был сумасшедший! – Просто дурак, – возразила первая. – Однако идем. – Она начала шептать, но я слышал: – Вы знаете, есть примета. Надо ее попросить... – остальное прозвучало, как «...а?! ...о?! Неужели!»»[6.Т.5.С.113].

Кроме горожан Гель-Гью, противостоящих друг другу в борьбе за статус, автор изображает несколько пар возлюбленных, которых можно было бы рассмотреть с позиции романтиков и обывателей.

Одной из главных героинь в романа Грина «Бегущая по волнам» можно считать Биче Сениэль. Уже в первых главах произведения Гарвей совершенно случайно становится свидетелем того, как незнакомая девушка неторопливо сходит по трапу и уезжает в гостиницу. Отметим, что вся сцена написана в реалистическом ключе. Так же, как и в других своих произведениях, Грин мастерски использует деталь, скрупулезно описывая обстановку, окружающую героев. Перед читателем открывается совершенно непримечательная картина суматохи, так характерной для прибывших пассажиров и встречающих их людей. Отметим, что судьбоносная встреча не имеет и тени загадочности и даже сознательно приравнена к рядовому случаю, который может произойти с каждым в любой момент его жизни. Так, в момент встречи Гарвей завтракает «жареным мерланом» у «обыкновенной харчевни»[6.Т.5.С.7]. Во внешности девушки, привлечшей героя, также нет ничего примечательного. Одежда («простая батистовая шляпа, такая же блузка с матросским воротником и шелковая синяя юбка») и потертые чемоданы не выделяют ее из толпы людей, как, впрочем, и привлекательное, но не исключительное лицо.

И все же герой отмечает характерное для нее чувство собственного достоинства и «гармоническую цельность» натуры. В Гарвее Биче Сениэль вызывает грустные романтические чувства и восторженные воспоминания: «Ее краткое пребывание на чемоданах тронуло старую тоску о венке собы-

тий, о ветре, поющем мелодии, о прекрасном камне, найденном среди гальки»[6.Т.5.С.10]. Именно она, по его мнению, могла бы стать начальным звеном в цепи, ведущей к мечте: «Я думал, что ее существо, может быть, отмечено особым законом, перебирающим жизнь с властью сознательного процесса, и что, став в тень подобной судьбы, я, наконец, мог бы увидеть Несбывшееся»[6.Т.5.С.10]. В дальнейшем, имя Биче Сениэль неоднократно будет возникать при фантастических или странных событиях, происходящих с Гарвеем, что окончательно убедит героя в судьбоносности встречи. Таинственность и странность знакомства на карнавале признает и сама девушка («да, что-то есть в нашей встрече, как во сне, хотя я и не могу понять!»[6.Т.5.С.119-120]), но, в отличие от Гарвея, не захочет продолжить общение. Увидев в Биче Сениэль родственную душу, герой влюбляется в нее и на мгновение решает рассказать ей о безумной ночи, проведенной в шлюпке, и о таинственной девушке, спасшей его от гибели: «В увлечении я хотел было заговорить о Фрези Грант, и мне показалось, что в неровном блеске устремленных на меня глаз и бессознательном движении руки, легшей на край стола концами пальцев, есть внутреннее благоприятное указание, что рассказ о ночи на лодке теперь будет уместен»[6.Т.5.С.120]. Но в то же время предупреждение Фрези Грант останавливает героя, и он впервые осознает ошибочность своих чувств по отношению к Биче Сениэль: «Я вспомнил, что *нельзя* говорить, с болью подумав: «Почему?» В то же время я понимал – *почему*, но отгонял понимание. Оно еще было, пока, лишено слов»[6.Т.5.С.120-121]. Поведение Биче во многих главах говорит о реалистичном восприятии мира, при котором любое событие имеет четкое логическое объяснение, а каждый человек может быть отнесен к той или иной категории. Так, например, Гарвея, выбивающегося из общей массы людей, девушка безуспешно пытается подвести под определенный штамп, сложившийся под воздействием ее мировоззрения и жизненного опыта: «Я был неясен Биче, ее отчетливому представлению о людях и положениях»[6.Т.5.С.160]. Для Грина каждый человек –

загадка и всегда может оказаться не тем, за кого себя выдает (двойственность Кука, например), поэтому стремление Биче во всем найти простоту и четкость воспринимается как негативная черта. Все действия девушки, как и ее жизнь, лишены красок и носят оттенок правильности и четкости, что делает из нее робота, выполняющего стандартные задачи: «В маленькой твердой руке карандаш двигался с такой правильностью и точностью, как в прорезах шаблона. Она словно лишь обводила видимые ей одной линии»; «...провела быструю, ровную, как сделанную линейкой черту»[6.Т.5.С.158]. Мирозрение Биче Сениэль не позволяет ей поверить в историю Гарвея о загадочной Фрези Грант, так как вера в реальность существования девушки полностью разрушит привычный уклад жизни и заставит увидеть двойственность этого мира: «Уже начал двоиться мир, благодаря вам: два желтых платья, две «Бегущие по волнами» и – два человека в одном! – Она рассмеялась, но неспокоен был ее смех. – Да, я очень рассудительна, – прибавила Биче задумавшись, – а это, должно быть, нехорошо. Я в отчаянии от этого!»[6.Т.5.С.172]. По мнению Гарвея, каждый человек может увидеть фантастический мир, если захочет, так как он создается на основе реального мира и открывается всем, кто искренне захочет его познать: « – Биче, – сказал я, ничуть не обманываясь блеском ее глаз, но говоря только слова, так как ничем не мог передать ей самого себя, – Биче, все открыто для всех»[6.Т.5.С.172]. Не соглашаясь с героем, девушка решает остаться в своем реальном и выверенном мире: « – Для меня – закрыто. Я слепа. Я вижу тень на песке, розы и вас, но я слепа в том смысле, какой вас делает для меня почти неживым. Но я шутила. У каждого человека свой мир. Гарвей, *этого не было?!*»[6.Т.5.С.172]. Герой со своей верой во Фрези Грант не может восприниматься Биче как нормальный человек из реального мира. Девушка обрывает все связи с Гарвеем, так как герой для нее является мистическим существом из ненормального загадочного мира, не существующего в реальной жизни: «Я не стучусь в наглухо закрытую дверь. Тотчас же обнаружилась невоз-

возможность поддерживать отношения. Не понимаю – значит, не существует!»[6.Т.5.С.187].

Грин предлагает просто поверить в невероятное, не стараясь что-либо объяснить, так как любые доводы рассудка не раскроют его сущность. Биче Сениэль, воспринимающая мир исключительно с помощью разума, сознательно отказывается от «Несбывшегося», как от символа, при разгадке которого нужно использовать чувственное, а не рациональное познание. Именно из-за страха Биче перед миром, скрывающим свои тайны, девушка не может понять такую неординарную личность, как Гарвей, и тем более поверить в Бегущую по волнам. Биче Сениэль изображается в романе как очередной обман, подобие «Несбывшегося» и маскарадный двойник, ставший для Гарвея мистификацией, а не реальной мечтой. Автор сознательно вводит в роман двух девушек, появляющихся на маскараде в одинаковых платьях. Обманувшись в своих чувствах, герой, наконец, осознает, что только Дэзи, а не Биче Сениэль сможет осуществить его мечту.

Как мы уже замечали, только исключительным натурам, не побоявшимся ступить в неведомые воды, как это сделала Фрези Грант, может открыться что-то по-настоящему стоящее, над которым не властвуют время и судьба. Именно такой девушкой является Дэзи: «Томас Гарвей, вы правы. Я сама была с вами в лодке и видела Фрези Грант, девушку в кружевном платье, не боящуюся ступить ногами на бездну, так как и она видит то, чего не видят другие. И то, что она видит, – дано всем; возьмите его!»[6.Т.5.С.188]. В связи с этим замечанием, хотелось бы отметить, что Фрези Грант не является мистическим образом ирреального мира, к которому стремится романтический герой. Это, скорее, символ прекрасного, доступный всем людям. Эту же мысль высказывает В.И. Хрулев: «Своеобразие Грина заключается в том, что поэтический отлет от действительности, аллегоричность и символика его образов не содержит и намека на мистическое или метафизическое восприятие действительности. <...> Сама сущность романтизма, понимаемая в начале

XIX в. как «порыв к бесконечному», обретает у Грина материалистическое содержание и трактуется не как потребность в некоем трансцендентном, всеобъемлющем начале, а как стремление к несбывшемуся, как «жадное стремление жить удесятеренной жизнью, стремление создать такую жизнь»»[260.8-9].

Пожалуй, именно желанием жить по максимуму охвачена Дэзи. Так, она убеждена, что история Фрези Грант подлинная, причем ее уверенность основана не на доказательствах, а на той силе чувств, которая возникает каждый раз, как ее начинает кто-то пересказывать: «Я верю потому, что от этой истории хочется что-то сделать. Например, стукнуть кулаком и сказать: « – Да, человека не понимают. – Кто не понимает? – Все. И он сам не понимает себя»[6.Т.5.С.92]. Эта фраза о таинственности человеческой души, которую нужно разгадать, неоднократно всплывает в романе. В конце Дэзи расшифровывает смысл своего замечания: ««Человека не понимают». Надо его понять, чтобы увидеть, как много невидимого. Фрези Грант, ты есть, ты бежишь, ты здесь!»[6.Т.5.С.188]. В отличие от Биче и других обывателей, увидевших в Гарвее сумасшедшего, Дэзи признает многогранность человеческой природы и всего мира.

Поняв себя и свои чувства, Гарвей, например, разгадывает одну из важнейших тайн в своей жизни и находит возлюбленную. В словах Фрези Грант есть намек на то, что мир скрывает от Гарвея имя его спутницы, но когда-нибудь завеса спадет и он узнает свою возлюбленную: «Никто не должен знать, что я была с вами, – кроме одной, которая пока скрыта»[6.Т.5.С.68]. Таким образом, по Грину, таинственное, фантастическое и «несбывшееся» – это не что-то ирреальное и недостижимое, а то, что человек может найти в своем мире, если откроет душу навстречу мечте. В связи с этим, хотелось бы обратиться к высказыванию В. Ковского о реалистичности мечты в произведениях писателя: «Гриновская Мечта – этическая и эстетическая категория. Она не имеет ничего общего с «золотыми снами» и отнюдь не является по-

пытками ухода от действительности. Она лишь приоткрывает в самом человеке и окружающем его мире глубоко затаенные черты прекрасного. Она реализует те возможности человека, которые, по мнению автора, объективно существуют в нем самом, но еще не могут стать повседневностью в силу внешних обстоятельств»[130.8].

Нельзя не заметить, что вся история отношений Гарвея и Дэзи выглядит реалистично. В самом начале знакомства девушка не поражает воображение героя, хотя и в тот момент, описывая ее портрет, Гарвей замечает в ее непримечательной внешности что-то романтическое и неординарное: «Она была темноволосая, небольшого роста, крепкого, но нервного, трепетного сложения... Когда она улыбалась, походила на снежок в розе»[6.Т.5.С.73]. Оба героя любят читать и фантазировать, имея богатое воображение. Так, Дэзи, услышав загадочный рассказ Гарвея, демонстрирует перед всеми свои таланты в этой области: «Как только я кончил говорить о «Целесте», богатое воображение Дэзи закружило меня и всех самыми неожиданными догадками. Она была чрезвычайно взволнованна и обнаружила такую изобретательность сыска, что я не успевал придумать, что ей отвечать»[6.Т.5.С.85]. Естественно, что при таких чертах характера оба героя увлеклись необычайным действием, которое открыл для них Гель-Гью, – карнавал. Казалось бы, красота, таинственность, размах праздника должны волновать и завораживать всех людей, попавших в город, но это происходит не со всеми героями. Так, жених Дэзи кажется человеком, искренне влюбленным в свою невесту, но девушка не отдает ему свое сердце, так как не находит в нем человека, близкого ей в духовном плане. Если для Дэзи карнавал – это торжество всего самого прекрасного и удивительного в мире, то для Тоббогана – бессмысленная трата денег.

Семейная жизнь Дэзи и Гарвея также не является фееричной и неосуществимой: из самых простых вещей герои создают волшебный романтический мир. Так, отправившись в путешествие на несколько лет, герои смогли увидеть бесчисленное количество шедевров мировой культуры. По возвраще-

нию из путешествия Гарвей преподносит своей возлюбленной подарок в виде дома, воспринятый Дези как одно из самых удивительных архитектурных творений, которые ей когда-либо удавалось посетить. Как видим, Грин рисует романтическую, но не ирреальную картину семейной жизни, кажущейся ненормальной лишь с позиции обывателя.

Итак, в романе «Бегущая по волнам» А. Грин снова выступает как неоромантик: в изображении темы безумия наблюдается слияние романтической и реалистической традиции. Романтическая тенденция отразилась в противопоставлении романтиков и обывателей, считающих друг друга сумасшедшими из-за различия в восприятии мира и способов его познания. Романтическая сфера, в которой существует главный герой Гарвей, не образует в произведении второго мира, противопоставленного реальной действительности, так как фантастичное и ирреальное доступно каждому герою, проявившему к нему интерес. По мнению Грина, удивительное и волшебное можно увидеть в самых обыкновенных явлениях. Воображаемый мир, который романтик пытается перенести на реальную действительность, часто обманывает героя, преподнося ему вместо «несбывшегося» фальшивые «декорации». Изображая болезнь Гарвея как психическое заболевание, вызванное поиском мечты и несовпадением несуществующего и реального миров, автор предупреждает об опасности, таящейся в полном уходе от реальной действительности. В романе Грина «Несбывшееся» находит героя в реальном мире, после того как он до конца признал его существование. К мистической и нереальной героине может быть причислена только Фрези Грант, однако и она не является героем из потусторонней реальности, к которому стремится романтический герой. В романе она исполняет роль символа для всех влюбленных и одухотворенных людей, стремящихся осуществить свою мечту в этом мире.

§4. Трансформация темы безумия в творчестве М.А. Булгакова

4.1. Безумие гения в повести М.А. Булгакова «Роковые яйца»

Наравне с творчеством А.С. Грина, творчество М.А. Булгакова – одно из крупнейших явлений русской литературы XX века. Нестандартные и яркие произведения писателя продолжают привлекать читателей со всего мира. Жизнь и творчество М. Булгакова не остались незамеченными и для исследователей, которые сумели показать, какой неоценимый вклад внес писатель в развитие русской и мировой литературы. Советское и современное литературоведение не раз обращалось к произведениям Булгакова, показывая различные стороны идейного и творческого наследия гениального русского писателя. Исследователей волнуют такие вопросы, как: художественный мир М. Булгакова (Е.А. Яблоков[271]), сатира в творчестве М. Булгакова (Н.В. Долгова[77], А.Ф. Петренко[203]), пространство и время в произведениях писателя (А.С. Аванесова[25], О.А. Казьмина[116], Е.О. Кузьминых[149]), роль иронии в драматургии и прозе (Т.А. Желватых[91], С.А. Жукова[92]), роль онейросферы в художественной системе (В.В. Зимнякова[97]), концепция личности (А.В. Казорина[115], Д.А. Ковальчук[129]) и другие.

Хотелось бы отметить, что тематика творчества Булгакова бесконечно разнообразна, но особое место в произведениях писателя занимает тема безумия. Так же, как и А. Грин, М. Булгаков обращается к этой теме уже в ранних своих произведениях, таких, как «Дьяволиада» и «Роковые яйца».

Сатирическая повесть «Дьяволиада», написанная в 1923 году, изображает галерею бесов, заполонивших бюрократический аппарат советского государства 20-х годов XX века. Фабула произведения необычайно проста и основывается на злоключениях делопроизводителя Короткова, который по ходу действия повести не только сходит с ума, но и, доведенный до отчаяния, заканчивает жизнь самоубийством. Фантастическая, мистическая линия повести способствует раскрытию темы безумия через интерпретацию советского государства и в частности бюрократического аппарата как дьявольского мира. В то же время болезнь Короткова, главного героя повести, изображает-

ся с реалистических позиций: как психическое заболевание, развивающееся на почве увольнение и потери документов. Маленький человек, столкнувшись с бюрократическим миром власти, сходит с ума, не выдерживая натиска агрессивного и прагматичного режима.

Повесть М. Булгакова «Роковые яйца» (1924) в свете темы исследования представляет собой уникальный материал, который позволяет рассмотреть тему безумия, одновременно реализующуюся в христианской средневековой, романтической и реалистической традиции.

Это произведение неоднократно исследовалось такими учеными, как С.Ф. Антипина[30], О.С. Бердяева[47], Е.А. Иваньшина[108], А.Ф. Петренко[203], Н.А. Плаксицкая[205], Д.К. Фотиадис[254] и другие. Диссертация А.В. Казориной[115] «Концепция творческой личности в прозе М.А. Булгакова» представляет для нас наибольший интерес, так как исследователь рассматривает эволюцию изображения интеллигенции на протяжении всего творческого пути Булгакова, в том числе на примере повести «Роковые яйца».

В основе сюжета повести лежит история о гениальном открытии профессора Персикова, которое стало причиной глобальной катастрофы и едва не привело к вымиранию всего человечества. Булгаков поднимает проблему творческой личности, гениальной натуры, поставившей эксперимент и научное открытие выше человеческой жизни.

Вслед за романтиками XIX века писатель отождествляет такие понятия, как безумец и гений. Как талантливый и увлеченный человек профессор Персиков живет в своем ирреальном мире, оторванном от реальной действительности. Булгаков изображает поистине исключительную личность, выделяющуюся на фоне обычных советских людей образованностью, неординарным мышлением и одержимостью зоологией. Реальный мир с его проблемами, интригами и злоключениями интересует героя лишь в том случае, если он затрагивает науку и в частности земноводных. Как и все выдающиеся ге-

ниальные личности, оторванные от действительности и подчинившие свою душу науке или творчеству, Персиков не находит себя в обычных земных человеческих радостях. Семейная жизнь профессора не складывается из-за жены, не выдержавшей привязанности мужа к лягушкам. Определенных увлечений в области искусства и культуры (театр, литература и т.д.), равно как и друзей, профессор тоже не имеет. В 20-е годы, ставшими трагичными для всех советских граждан, профессор находит успокоение в цикле лекций на тему «пресмыкающиеся жаркого климата», чтение которых происходило в холодном помещении, что нисколько не пугало Персикова. В остальное же время он лежит на диване, неустанно вспоминая умершую суринамскую жабу. В последующие годы, ставшие счастливыми для ученого, герой фокусируется исключительно на научных изысканиях: все его чувства и мысли направлены на развитие научных достижений и открытий. Из-за ненормальной одержимости наукой обычные люди принимают профессора Персикова за сумасшедшего. Так, сторож Панкрат постоянно удивляется поведению профессора, не понимая его ненормального поведения, а присутствующие на лекции, несмотря на триумф, вызванный докладом, относятся к Персикову, как к «чудаку». За неординарную личность принимает его и Рокк, впервые познакомившись с профессором: «...Персиков в полутьме у острой иглы луча, выпадавшего из рефлектора, был достаточно странен и величественен в винтовом кресле»[З.Т.2.С.82]. Таким образом, безумие ученого раскрывается в форме пародии на романтическую традицию.

Интересно, что состояние экзальтации, которое испытывают ученые в момент открытия, приравнивается Булгаковым к безумию. Так, обычно «холодный и сдержанный» Иванов, проработав с красным лучом несколько дней, изъясняется с профессором страстно и совершенно несвойственным для него «необычным» тоном. Состояние же профессора Персикова действительно говорит о первых признаках сумасшествия: подходит к окну «на онемевших ногах»; нажимает кнопку «дрожащими пальцами»; говорит сам с со-

бой или с жабами, «сумасшедше и вдохновенно глядя на погасший шар над головой»[3.Т.2.С.51]; пытается надеть обе калоши на левую ногу, задумавшись об увиденной картине в микроскопе; идет по улице в одной калоше и т.д.

С позиции романтизма в повести «Роковые яйца» изображается и то, как ученый тонко чувствует мир, пусть и мир зоологии. Уход в иррациональный мир, в сферу бессознательной внутренней жизни дарует герою возможность приблизиться к тайнам мироздания. Оторвавшись от обыденной реальности и полностью погрузившись в атмосферу мечты и фантазии, Персиков смог открыть то необъяснимое, непознаваемое, что есть в мире. В конце повести автор подчеркивает исключительный и редкий дар профессора, заключающийся во владении высшим иррациональным знанием: «Как ни просто было сочетание стекол с зеркальными пучками света, его не скомбинировали второй раз, несмотря на старания Иванова. Очевидно, для этого нужно было что-то особенное, кроме знания, чем обладал в мире только один человек – покойный профессор Владимир Ипатьевич Персиков[3.Т.2.С.116].

Кроме романтической традиции, тема безумия в повести Булгакова реализуется в христианской средневековой традиции посредством мотива бесовской одержимости. Так же, как и многие романтики XIX века, писатель задается вопросом: «Что же такое безумие гения, благо или зло?» Безумец, гениальный человек освобождается от всех законов нравственности, он свободен от законов реального мира, оторван от него и видит лишь цель, открытие новых знаний. Безумец наделен знанием, которое не дано познать другим людям, но в то же время, находясь в своем мире, оторванном от действительности, он не замечает простых человеческих чувств и не несет ответственности за свои поступки. С позиции нравственности и человеколюбия герой раскрывается как духовный мертвец, не умеющий любить, сопереживать и сострадать человеку. Так, в сознании Персикова смерть человека, умершего от голода, воспринимается наравне со смертью жабы: «Непосредственно

вслед за жабами, опустошившими тот первый отряд голых гадов, который по справедливости назван классом гадов бесхвостых, переселился в лучший мир бессменный сторож института старик Влас, не входящий в класс голых гадов»[З.Т.2.С.46]. Впоследствии отсутствие сторожа осознается лишь в связи с теми неприятностями, которые произошли в институте из-за невыполнения возложенных на него обязанностей – от холода издохли кролики, лисицы, волки и другие животные. Он не интересуется судьбой и чувствами своих студентов и на экзаменах «срезает» более семидесяти шести человек. В отношении же одного из лучших студентов проявляет себя как злопамятный и мстительный человек, отказываясь привлечь его для эксперимента. Узнав о смерти жены, ученый, казалось бы, скорбит по ней, но одновременно с этим он переживает из-за утраты красного луча, поэтому непонятно, что из этих несчастий заставляет его страдать больше. В XI главе Персиков показан как человек, до конца остающийся верным науке, а не людям. Несмотря на бесконечные уговоры Марьи Степановны уйти из института, представляющего опасность для жизни, профессор отказывается покинуть «свой единственный оставшийся потухший ящик»[З.Т.2.С.112], тем самым обрекая сторожа Панкрата и экономку на верную гибель. Интересно, что даже в минуту страшной катастрофы, пришедшей на землю, Персиков не ощущает своей вины: «Он поднял на мгновение голову, пробормотал: «Ишь, как беснуются... что ж я теперь поделаю». И вновь впал в оцепенение»[З.Т.2.С.112-113].

Как видим, за научное открытие ученый платит неоправданно высокую цену. Он словно продает свою душу в обмен на то высшее знание, которое ему необходимо для развития науки. По Булгакову, это – катастрофа. Уже тогда автор предупреждал об опасности, которая подстерегает человечество, идущее исключительно по пути развития сферы естественнонаучной культуры, и одним из первых заявлял о необходимости сближения, интеграции естествознания и гуманитарных областей человеческой деятельности. Знание

бездуховного человека воспринимается писателем как дьявольское знание, а профессор, им владеющий, как человек, одержимый бесами.

Эксперимент делает из него безжалостного и страшного человека, своими повадкам напоминающего зверя: «Заглянул в микроскоп, радостно и как бы хищно осклабился»[3.Т.2.С.51]. Чем больше Персиков сосредотачивается на красном луче, тем больше становится похожим на мертвеца: «Отвалив спинку винтящегося кресла, Персиков в изнеможении курил и сквозь полосы дыма смотрел мертвыми от усталости, но довольными глазами в приоткрытую дверь камеры, где, чуть-чуть подогревая и без того душный и нечистый воздух в кабинете, тихо лежал красный сноп луча»[3.Т.2.С.80]. Его одержимость работой выливается в страшную агрессию, направленную на всех тех, кто осмеливается ему мешать в достижении поставленных целей: «— Вон!!! – вдруг гаркнул Персиков так страшно, что пианино в гостиной издавало звук на тонких клавишах»[3.Т.2.С.67]; «— Да, я занят! – так коротко ответил Персиков, что судорога вторично прошла по гостю»[3.Т.2.С.66]; «— Ты что же, смеешься? – проскрипел Персиков и стал страшен»[3.Т.2.С.57]; «— Что вам надо? – спросил Персиков таким голосом, что Панкрат мгновенно ушел за дверь»[3.Т.2.С.58]. По отношению к Рокку, забравшему камеры для выращивания яиц, Персиков испытывает жгучую ненависть, так как не может смириться с перерывом в работе. Автор словно подводит читателя к мысли о том, что гениальный ученый, несущий своими дьявольскими экспериментами хаос и зло, разрушает не только мир вокруг себя, но и свою душу изнутри. Полученное знание делает из него дьявола, беса, что подтверждается мнением окружающих его людей. Еще до гениального открытия Персиков воспринимается сторожем, студентами и многими его посетителями как ненормальный человек, фанатик, рождающий неподдельный ужас в каждом человеке, вынужденном с ним общаться: «— Строг? – спрашивал котелок у Панкрата. – У, не приведи Бог, – отвечал Панкрат, – ежели какой-нибудь и выдержит, выходит, голубчик, из кабинета и шатается. Семь потов

с него сойдет. И сейчас в пивную»[3.Т.2.С.71]. С нахождением луча и первыми проведенными экспериментами отношение к Персикову становится еще более негативным, так как люди на интуитивном уровне начинают чувствовать опасность, исходящую от ученого, как от существа, принадлежащего мистическому, потустороннему миру: «Панкрат, и так боявшийся Персикова, как огня, теперь испытывал по отношению к нему одно чувство: мертвенный ужас»[3.Т.2.С.55]; «студенты порезались все до единого, и по их лицам было видно, что теперь уже Персиков возбуждает в них просто суеверный ужас»[3.Т.2.С.71].

Булгаков показывает героя безумцем, одержимым бесовской силой, толкающей его на бездумное выполнение своих идей: «1 июня камеру установили в кабинете Персикова, и он жадно начал опыты с икрой лягушек, освещенной лучом»[3.Т.2.С.55]. На примере жизненного и научного пути профессора Персикова Булгаков наглядно демонстрирует, во что может вылиться жажда безумца, не сдерживаемая никакими гуманными нормами и правилами. Первые опыты принесли профессору ужасающие результаты, приводящие в шок не только невежественного Панкрата, но и самого профессора: «В кабинете ученого началось черт знает что: головастики расплозились из кабинета по всему институту, в террариях и просто на полу, во всех закоулках завывали зычные хоры, как на болоте. <...> Через неделю и сам ученый почувствовал, что он шалет»[3.Т.2.С.55-56]. Опыт с икрой лягушек наглядно демонстрирует слабость ученого перед той силой, которая была им открыта. Однако предупреждение в виде хаоса в лаборатории, чуть не стоившего Панкрату жизни, никак не было воспринято сотрудниками института, в том числе и ассистентом Ивановым, не переставшим восхвалять знания и прозорливость Персикова. С каждым разом профессор ведет себя, как ненасытный зверь, ожидая все новых и новых открытий. Интересно, что с жадностью профессора, стремящегося сделать невиданный прорыв в науке, возрастает и луч, превращаясь из завитка в грозное оружие: «Луч этот был ярко-красного

цвета и из завитка выпадал, как маленькое острие, ну, скажем, с иголку, что ли», лук пролегал, как «красный заостренный меч»[3.Т.2.С.53], «как же такая простая вещь, как эта тоненькая стрела, не была замечена раньше»[3.Т.2.С.54], «луч вышел жирный, сантиметра четыре в поперечнике, острый и сильный»[3.Т.2.С.55], «луч достигал у основания ширины папиросной коробки, а в раструбе – целого метра»[3.Т.2.С.79], «камеры, в которых, как в аду, мерцал малиновый, разбухший в стеклах луч»[3.Т.2.С.81].

Интересно, что в сознании Персикова не возникает даже мысли о том, что его опыты могут принести вред. Знание, обретенное профессором, рождает в его душе чрезмерную уверенность в своей правоте. Дьявол словно испытывает Персикова, открывая запретные метафизические знания и даруя безграничную власть над миром. Он предлагает ему стать Богом, и Персиков, поддавшись соблазнам и возомнив себя исключительной личностью, действительно берет на себя право вмешиваться в законы мироздания и по своей воле изменять существующую реальность. Заметим, что сторож воспринимает профессора как сверхчеловека: «Дверь мягко скрипнула, и вошел Панкрат. Он сложил руки по швам и, бледнея от страха перед божеством»[3.Т.2.С.81]. С открытием луча главный герой повести признается всемогущим высшим существом, творцом-создателем всего живого: «Будем говорить прямо: вы открыли что-то неслыханное, – видимо, с большой потугой, но все же Иванов выдавил из себя слова: – профессор Персиков, вы открыли луч жизни!»[3.Т.2.С.56]. Ученый изображен в повести как хозяин вселенной, признающий только свое исключительное право на владение этим миром: «Минут пять в каменном молчании высшее существо наблюдало низшее, мучая и напрягая глаз над стоящим вне фокуса препаратом»[3.Т.2.С.50]. Позиция автора в отношении научных работников, возомнивших себя высшими существами, раскрывается через страшный образ распятой лягушки, чьи страдания и смерть не вызывают никакой реакции в душах ученых: «Там, на стеклянном столе, полузадушенная и обмершая от страха и боли лягушка была распята на

пробковом штативе, а ее прозрачные слюдяные внутренности вытянуты из окровавленного живота в микроскоп <...> Лягушка тяжело шевельнула головой, и в ее потухающих глазах были явственны слова: «Сволочи вы, вот что...»»[З.Т.2.С.49-50].

Несмотря на исключительность профессора, приблизившегося к разгадке одной из тайн мироздания, писатель не перестает намекать на дьявольскую, а не божественную сущность открытия Персикова, противопоставляя живой мир мертвому миру. Так, весеннее солнечное утро (символ света и божественности) в повести борется с искусственно созданной ночью (символ мертвого дьявольского мира): «Было полное белое утро с золотой полосой, перерезавшей кремовое крыльцо института, когда профессор покинул микроскоп и подошел на онемевших ногах к окну. Он дрожащими пальцами нажал кнопку, и черные глухие шторы закрыли утро, и в кабинете ожила мудрая ученая ночь»[З.Т.2.С.50-51]. В итоге профессор обнаруживает, что солнечный свет не в состоянии создать фантастическую жизненную активность, которая проявилась у амёб, поэтому лишь электрический свет может считаться создателем красного луча. Писатель обращает внимание на то, что размножение простейших, созданное мертвой силой, несет в себе что-то дьявольское и ненормальное: «...в то время как в диске вне луча зернистые амёбы лежали вяло и беспомощно, в том месте, где пролегал красный заостренный меч, происходили странные явления. В красной полосочке кипела жизнь. Серенькие амёбы, выпуская ложноножки, тянулись изо всех сил в красную полосу и в ней (словно волшебным образом) оживали. Какая-то сила вдохнула в них дух жизни. Они лезли стаями и боролись друг с другом за место в луче. В нем шло бешеное, другого слова не подобрать, размножение. Ломая и опрокидывая все законы, известные Персикову, как свои пять пальцев, они почковались на его глазах с молниеносной быстротой»[З.Т.2.С.53].

Таким образом, луч жизни, созданный неживым искусственным миром, несет гибель, трансформируясь в луч смерти: «В красной полосе, а потом и

во всем диске стало тесно и началась неизбежная борьба. Вновь рожденные яростно набрасывались друг на друга и рвали в клочья и глотали. Среди рожденных валялись трупы погибших в борьбе за существование. Побеждали лучшие и сильные. И эти лучшие были ужасны. Во-первых, они объемом приблизительно в два раза превышали обыкновенных амеб, а во-вторых, отличались какую-то особенной злобой и резвостью»[3.Т.2.С.54].

Несколько раз в повести возникают образы весны, солнца, месяца и храма Христа, словно предупреждающие героя об опасности, таящейся во взятой на себя роли создателя: «На Пречистенском бульваре рождалась солнечная прорезь, а шлем Христа начал пылать. Вышло солнце»[3.Т.2.С.53]. Однако внешний мир, где оживает весна и правит божественная одухотворенная сила, меркнет в сознании ученого, сосредоточенного на исследовании фантастического луча: «Отблески разноцветных огней забрасывал в зеркальные стекла кабинета и далеко и высоко был виден рядом с темной и грузной шапкой храма Христа туманный, бледный месячный серп. Но ни он, ни гул весенней Москвы нисколько не занимали профессора Персикова»[3.Т.2.С.49].

В создании фантастического мира важную роль играет случай. По странной, словно дьявольской, случайности началась куриная эпидемия, странными кажутся и случайные встречи профессора и Рокка, еще незнакомых друг с другом. В одну из таких встреч судьба снова предупреждает ученого и предоставляет ему еще один шанс отказаться от дальнейших исследований, предвещающих гибель, но профессор оказывается к ним глух: «... и вдруг желтая кобура пистолета мелькнула и пропала где-то за белой колонной. Персиков ее смутно заметил и забыл. Но, уезжая после доклада, спускаясь по малиновому ковру лестницы, он вдруг почувствовал себя нехорошо. На миг заслонило черным яркую люстру в вестибюле, и Персикову стало смутно, тошновато... Ему почудилась гарь, показалось, что кровь течет у него

липко и жарко по шее... И дрожащею рукой схватился профессор за перила»[3.Т.2.С.80].

Нельзя не заметить, что, кроме дьявольской сущности, писатель постоянно выделяет еще одну сторону талантливого человека: «С Персиковым все вообще разговаривали или с почтением и ужасом, или же ласково усмехаясь, как маленькому, хоть и крупному, ребенку»[3.Т.2.С.79]. Наука для гениев как игра, без которой они не в состоянии жить, поэтому, несмотря на образованность, такие люди напоминают детей: «– Вот, Панкрат, – сказал Персиков и указал на опустевший стол.<...> – Вот, – повторил Персиков, и губы у него дрогнули точно так же, как у ребенка, у которого отняли ни с того ни с сего любимую игрушку»[3.Т.2.С.85]. В связи с этим, в повести выражается беспокойство о том, в чьи руки попадет то знание, которым владеют гении. Настоящими бесами являются те, кто используют открытия ученых в своих меркантильных целях.

Профессор несет в мир знание ради самого знания, не заботясь о том, как оно может повлиять на дальнейшую жизнь людей или всего мира, но еще хуже, по Булгакову, то, что все сферы жизни, в том числе и наука, подчиняются высшей власти и контролируются государством. В мир культуры и науки пришли люди, не разбирающиеся в этих сферах, но выгодные государству как работники, готовые беспрекословно выполнять приказы и проводить политику партии. Булгаков выступает с критикой советского государства, подчинившего себе все сферы жизни. На примере журналистики писатель показывает, как искажается творческая среда, поставленная служить на благо пролетариата.

Журналисты Альфред Бронский и сотрудник газеты «Вестник промышленности» при Совете Народных Комиссаров так же, как и в «Дьяволиаде», выступают бесами: « – Это какие-то черти, а не люди, – сквозь зубы пробормотал зоолог и проехал»[3.Т.2.С.66]. В портретной характеристике Булгаков подчеркивает наличие у героев дьявольских («ни секунды не гля-

дящие в глаза собеседнику агатовые глазки»[3.Т.2.С.58]), аморфных черт («ботинки с носами, похожими на копыта»[3.Т.2.С.58]), а также признаков, относящих героев к обитателям неживого предметного мира («левая его, механическая, нога щелкала и громыхала»[3.Т.2.С.60]). В отношении интервьюированных у репортеров проявляются повадки хищников: «в глазках молодого человека мелькнула хищная радость»[3.Т.2.С.59], «барахтался профессор, и физиономия у него была как у затравленного волка»[3.Т.2.С.65-66]. Дьявольская сущность также проявляется в способности околдовывать и очаровывать людей сладостными речами: «умильнейшая улыбка расцвела у того на лице»[3.Т.2.С.72], «сладко спросил молодой человек»[3.Т.2.С.58], «начал незнакомец приятным сиповатым голосом»[3.Т.2.С.60], «заискивающе и скорбно говорил механический человек»[3.Т.2.С.62]. Не являясь в своей профессии профессионалами, оба журналиста мыслят штампами и подходят к любым вопросам обывательски, поэтому их высказывания и статьи сравниваются с бесовскими речами, негативно воздействующими на сознание людей: «Что? Мою карточку? Это в ваши журнальчики? Вместе с этой чертовщиной, которую вы там пишете. Нет, нет, нет»[3.Т.2.С.59]; «он тоскливо глядел на крышу университета, где в черной пасти бесновался невидимый Альфред»[3.Т.2.С.61].

Автор обращает внимание на то, что приход несведущих людей в культурные сферы страны приводит к духовной гибели нации, но еще страшнее, по его мнению, наличие непрофессионалов в науке, так как их вмешательство оборачивается мировой катастрофой. Так, в 1917 году революция выявляла людей, верных партии и ее идеям. Одним из таких людей оказывается профессиональный музыкант Александр Семенович Рокк, в годы революции показавший себя идейным соратником партии и потому получивший исключительное право вмешиваться во все сферы жизни: редактировал огромную газету, прославился работами по орошению туркестанского края, был назначен заведующим совхозом. Именно ему приходит в голову идея возрождения

кур с помощью луча, найденного профессором. Своей самонадеянностью, уверенностью в собственном превосходстве Рокк напоминает главного героя повести: «Лицо вошедшего произвело на Персикова то же впечатление, что и на всех, – крайне неприятное впечатление. Маленькие глазки смотрели на весь мир изумленно и в то же время уверенно, что-то развязное было в коротких ногах с плоскими ступнями»[3.Т.2.С.81]. По мнению простых людей, черпающих знания из мудрости предков, эксперимент Рокка послан на землю бесами: « – А вы знаете, Александр Семенович, – сказала Дуня, улыбаясь, – мужики в Концовке говорили, что вы антихрист. Говорят, что ваши яйца дьявольские. Грех машиной выводить. Убить вас хотели»[3.Т.2.С.93]. Дьявол словно смеется над величием Рокка, возмнившего себя Богом: вместо цыплят из яиц (символ зародыша жизни, из которого появился мир) вылупливаются змеи (символ мертвого мира). Вся Вселенная восстает против дьявольского эксперимента, но так же, как и Персиков, Рокк не прислушивается к предостерегающим знакам: жабы «стрекотали зловеще и предостерегающе»[3.Т.2.С.85], собаки «подняли вдруг невыносимый лай, который постепенно перешел в общий мучительный вой»[3.Т.2.С.92], умолкли рощи и пруд в Шереметевке, улетели птицы, вновь взвыли собаки.

В итоге, не прислушиваясь к предупреждающим знакам, герой платит за излишнюю самонадеянность и бездуховность потерей рассудка. Безумие здесь рассматривается как наказание за греховное вмешательство в законы мироздания: «Сначала левая и потом правая половина его черной, как сапог, головы покрылась серебром. В смертной тошноте он оторвался наконец от дороги и, ничего и никого не видя, оглашая окрестности диким ревом, бросился бежать...»[3.Т.2.С.99].

Умопомешательством и смертью платит за научные эксперименты и профессор Персиков. Во многом Булгаков идет вслед за Л. Андреевым, показывая пагубное влияние сакрального таинственного знания из потустороннего мира на душу человека («Елеазар»). Вход в ирреальный мир закрыт для

обычного человека, знания же, полученные из этого мира, не под силу вынести простому смертному, каким бы гениальным он ни был.

Несмотря на наказание, пришедшее к герою из потустороннего мира, само безумие представлено автором в реалистическом ключе, как психическое заболевание. Вначале писатель обращает внимание на физическое здоровье профессора, подорванное из-за активной деятельности: «Прошла еще неделя, причем Персиков, все более отдаляясь от затихающих куриных вопросов, всецело погрузился в изучение луча. Голова его от бессонных ночей и переутомления стала светла, как бы прозрачна и легка. Красные кольца не сходили теперь с его глаз, и почти всякую ночь Персиков ночевал в институте»[3.Т.2.С.79]. Впоследствии весть о страшной трагедии, произошедшей в стране по вине Рокка, становится последней каплей, окончательно разрушившей и без того неустойчивое психическое состояние ученого: «Персиков, разноцветный, иссиня-бледный, с сумасшедшими глазами, поднялся с табуретки и, задыхаясь, начал кричать. <...> Профессор сорвал одним взмахом галстук, оборвал пуговицы на сорочке, побагровел страшным параличным цветом и, шатаясь, с совершенно тупыми стеклянными глазами, ринулся куда-то вон. Вопль разлетелся под каменными сводами института»[3.Т.2.С.108-109].

Символично, что сила, вызванная профессором, не только приводит его к сумасшествию, но и убивает его. После эксперимента Рокка нормальный мир перестает существовать и наступает апокалипсис. Нельзя не заметить, что автор описывает события, происходящие в Москве, как конец света. Солнце перестает светить, на землю опускается тьма, и лишь электричество продолжает освещать столицу: «Пылала бешеная электрическая ночь в Москве. Горели все огни, и в квартирах не было места, где бы не сияли лампы со сброшенными абажурами»[3.Т.2.С.109]. На землю приходит дьявол: змеи, заполонившие всю землю, в христианской традиции ассоциируются с сатаной. На земле царит хаос, большая часть людей умирает или сходит с ума:

«На Александровский вокзал через каждые десять минут приходили поезда, сбитые как попало из товарных и разноклассных вагонов и даже цистерн, облепленных обезумевшими людьми, и по Тверской-Ямской бежали густой кашей, ехали в автобусах, ехали на крышах трамваев, давили друг друга и попадали под колеса»[З.Т.2.С.109]. Для Персикова наступает час расплаты за совершенные грехи: «Низкий человек, на обезьяньих кривых ногах, в разорванном пиджаке, в разорванной манишке, сбившейся на сторону, опередил других, дорвался до Персикова и страшным ударом палки раскроил ему голову»[З.Т.2.С.114].

Интересно, что современники Булгакова увидели в повести сатиру на советскую действительность, где красный луч выступает символом советской власти, вырастившей новое страшное поколение людей, отличающихся особой жестокостью. Нельзя не согласиться с этим мнением, так как в тексте действительно много деталей, доказывающих эту точку зрения, однако нельзя не заметить, что писатель поднимает в повести философские вопросы, предлагая задуматься над ролью науки в жизни Вселенной.

Итак, тема безумия в повести Булгакова «Роковые яйца» связана с проблемой гениальной личности, которая неизменно возникала в романтических произведениях XIX века. Ученый с мировым именем профессор Персиков изображается автором с позиции романтизма, как исключительная личность, живущая в своем ирреальном мире, полностью абстрагирующаяся от реальной действительности. Оторванность от обывательского мира дарует герою метафизические знания, недоступные простым смертным. Безумие героя рассматривается с романтической точки зрения: обычные люди воспринимают исключительность, неординарность профессора как психическое заболевание. В то же время оторванность профессора от окружающего реального мира и его полное освобождение от моральных принципов делают его похожим на беса. Знания профессора воспринимаются как дьявольский подарок метафизического мира. Тема безумия рассматривается с христианской

традиции, в которой безумцами осознавались люди, одержимые дьявольской силой. Безумными осознаются и советские граждане (Рокк, журналисты и другие), трансформирующиеся в бесов из-за безудержного желания угодить власти. Кроме того, безумие в повести рассматривается и с реалистической традиции, как психическое заболевание. Рокк и Персиков наказаны безумием из-за вмешательства в непреложные законы мироздания. Кроме того, Персиков приходит к безумию, так как не выдерживает того сакрального знания, которое не должно открываться простому смертному.

4.2. Тема «безумия» в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»

4.2.1. Любовь как безумие

«Мастер и Маргарита» является блистательным шедевром, итоговым произведением М.А. Булгакова, обобщающим все его творчество. Этот культовый, уникальный и многомерный роман увековечил имя Булгакова, заявив о нем как о гениальном и многоплановом писателе, выступающем во множестве ипостасях: выдающийся философ, мистик, сатирик, фантаст, романтик, бытописатель и реалист.

После того как роман стал известен массовому читателю, произведение неоднократно было экранизировано и инсценировано. В литературоведении интерес к «Мастеру и Маргарите» не только не угасает, но и возрастает с каждым годом, о чем свидетельствует огромное количество научных работ, посвященных роману. С момента публикации и до наших дней произведение рассматривается с разных сторон и получает многогранную характеристику. При исследовании романа литературоведы обращались к широкому кругу проблем и вопросов: специфика композиционной структуры (Ким До Ёб[124]), пространство и время в романе (М.В. Гаврилова[61]), проблематика романа (М.О. Булатов[54], Е.А. Яблоков[272]), религиозно-философские идеи в романе (Ж.Р. Колесникова[135], Омори Масако[198]), фантастическое в романе (М. Амузин[28]), система образов (М.А. Гаджиев[62], Т.Ю. Малкова[166]), стиль произведения (П.И. Болдаков[49], Т.А. Стойкова[243]), мотивы

вы головы и сердца (И.Г. Урюпин[251]), эсхатологические мотивы (О.А. Орлова[199]), поэтика имени (Е.Ю. Колышева[137]) и другие.

Тема «безумия» – одна из центральных в романе Булгакова «Мастер и Маргарита» (1928-1940). Интересно отметить, что в научных трудах эта тема неоднократно рассматривалась под тем или иным углом в связи с различными вопросами, поставленными учеными, однако довольно редко становилась непосредственным объектом исследования. В нашей работе мы попытаемся обобщить, дополнить и структурировать существующий исследовательский материал.

Текст произведения подразумевает исследование темы безумия по нескольким аспектам: безумие как любовь, безумие творческой личности, безумие как наказание и покаяние, безумие как одержимость бесовской силой и безумие как «юрродство». Эта тема раскрывается во всей своей многоаспектности, в русле одновременно романтической, реалистической и средневековой традиции.

В восприятии и изображении любовного чувства М.А. Булгаков выступает как романтик, на что указывает конфликт двух миров (реального и идеального) в произведении, мотивы одиночества и случайности, судьбы и предчувствия. Реальный мир представлен прагматичными, грубыми и лживыми отношениями не только жителей Москвы и Ершалаима, но и гостей на балу у Воланда.

Для М.А. Булгакова характерно использование образов двойников и сюжетного параллелизма по принципу контраста. Так, сопоставительный анализ состояния влюбленных Мастера и Иуды выявляет много общего: случайная встреча с возлюбленной (Мастер «свернул в переулок и пошел по ее следам», «мучился», «тревожился, что она уйдет»[3.Т.5.С.136] – Иуда «вздрогнул, остановился ... и тотчас же пустился ее догонять»[3.Т.5.С.304]); нетерпеливое ожидание встречи (Мастер: «Она входила в калитку один раз, а биение сердца до этого я испытывал не менее десяти...»[3.Т.5.С.138] – Иуда:

«Сердце стало прыгать, как птица под черным покрывалом»[3.Т.5.С.304]); романтическое восприятие природы (линия Мастера: «В подвальчике слышался смех, деревья в саду сбрасывали с себя после дождя обломанные веточки, белые кисти»[3.Т.5.С.139] – линия Иуды: «После душного города Иуду поразил одуряющий запах весенней ночи. Из сада через ограду выливалась волна запаха миртов и акаций с Гефсиманских полян»[3.Т.5.С.306]). На первый взгляд может показаться, что чувства Иуды так же, как и Мастера, возвышенны, чисты и идеальны, однако при детальном рассмотрении можно заметить явные несоответствия. В отличие от Мастера, Иуду охватывает страх перед мужем Низы, вот почему «узорчатые лунные ковры»[3.Т.5.С.307] навевают ему не образ возлюбленной, а ковры в лавке у ревнивого мужа. При первой встрече с Маргаритой Мастера поражает «не столько ее красота, сколько необыкновенное, никем не виданное одиночество в глазах»[3.Т.5.С.136], в то время как Иуда находится исключительно во власти красоты Низы. Все это приводит к мысли о том, что чувства Иуды преступны и, скорее, напоминают неистовую страсть, чем возвышенную любовь.

Что же касается Низы, то она так же, как и Маргарита, уходит из дома к своему любовнику, однако это единственное совпадение, сближающее героинь. Чувства Низы лживы от начала и до конца. Не более «пяти минут» хватило героине, чтобы решиться на предательство из-за денег. Е. Маньковская, исследуя переплетение любовных линий, замечает, что «...если Мастера и Маргариту любовь поражает в сердце, как финский нож, то Иуда вместо любовного свидания получает удар ножом под лопатку»[170.43]. Таким образом, взаимоотношения Низы и Иуды, как кривое зеркало, искажают историю любви Мастера и Маргариты.

Бал сатаны поражает многообразием человеческих судеб. Комментарии Коровьева помогают разобраться в низменной, грубой и преступной стороне любви. Гости бала вызывают неприятие не только у Маргариты, но и у свиты

Воюанда: Коровьев и кот предпочли бы рубить дрова или служить кондукторами, чем принимать таких гостей.

Среди самоубийц, алхимиков и шулеров выделяются «двадцатилетний мальчуган», продавший свою возлюбленную в публичный дом; московская портниха с «неистошмой фантазией» и ее развратные клиентки, выставяющие обнаженные тела напоказ; несчастная Фрида, ставшая жертвой соблазнения и обмана, с трагичной и в то же время прозаичной историей («...хозяин как-то ее зазвал в кладовую, а через девять месяцев она родила мальчика»[3.Т.5.С.259]), закончившейся умерщвлением младенца; владелица публичного дома; а также граф Роберт, отравивший жену ради любовницы. Чтобы показать, что эти истории не простое исключение из правил, а случай, возведенный в закономерность, М.А. Булгаков вводит образ госпожи Тофаны. С помощью этой женщины около пятисот «молодых очаровательных неаполитанок, а также жительниц Палермо»[3.Т.5.С.258] избавились от надоевших мужей.

Мир лживой, извращенной, продажной и преступной любви автор изобличает и в Московских главах. Так же, как хозяин кафе, бросивший Фриду и ребенка, гражданин Парчевский отказывается платить алименты гражданке Зельковой. Директор Варьете Степа Лиходеев избавляется от семейных уз, отправляет жену на Божедомку и с тех пор ведет аморальный образ жизни, пьянствуя и вступая в связи с разными женщинами. После пьяной ночи герой так и не смог вспомнить даму, которую хотел поцеловать («... кто она ... кажется, в радио служит, а может быть, и нет»[3.Т.5.С.79]). Со стародавних времен ничего не изменилось, жены и мужья продолжают изменять своим супругам: Николай Иванович, обманывая жену, заманивает Наташу деньгами; «развратная дама», повстречавшаяся Ивану в ванной, веселым голосом заигрывает с Кирюшкой, и, наконец, Аркадий Аполлонович Семплеяров обманывает жену сразу с двумя любовницами, одна из которых живет в его доме под видом родственницы.

В своей основе «любовь» московских жителей имеет сатанинское начало, на что указывают следующие примечания: пытаюсь вспомнить «возлюбленную», Степа поминает дьявола, «голая гражданка» обозналась из-за адского освещения, а молодой родственницей овладевает «прилив сатанинского смеха». Е.А. Яблоков замечает: «Участники ... пляски в ресторане «Грибоедов» предстают в состоянии, близком к аффекту, к экстазу шабаша: перед нами мир, стремящийся к хаосу, парадоксально идущий к самоуничтожению»[272.24]. Сцена танца в ресторане под Грибоедовский джаз («... и вдруг, как бы сорвавшись с цепи, заплясали оба зала, а за ними заплясала и веранда»[3.Т.5.С.60]) полностью повторяет адское кружение гостей на балу у Воланда («... несчитанное количество пар..., стеною шло, угрожая все смести на своем пути»[3.Т.5.С.263]). Танец и музыка во многих произведениях русской литературы – неизменные спутники возвышенной, чистой и одухотворенной любви, так как создают романтическую, поэтичную обстановку. В романе «Мастер и Маргарита» мотивы танца и музыки способствуют сатирическому отражению действительности. Булгаков сознательно снижает образы танцующих героев на уровне внешней характеристики, тем самым высвечивая их приземленные, прагматичные и грубые чувства: «... плясала красавица..., крепко схваченная неизвестным в белых рогожных брюках», плясал «... режиссер, с лиловым лишаем во всю щеку», плясали «... молодые люди..., с подбитыми ватой плечами, плясал какой-то очень пожилой с бородой, в которой застряло перышко зеленого лука, плясала с ним хилая, доедаемая малокровием девушка в ...измятом платьице»[3.Т.5.С.61]. Танцы и музыка в сочетании с криками официантов и грохотом посуды напоминали ад. В полночь появился владелец ада, «черноглазый красавец с кинжальной бородой»[3.Т.5.С.61]. Автор отрицает возможность появления мистических персонажей, так как ему важно показать, что это не фантастический, а реальный ад, созданный самими людьми («Нет ничего, и ничего и не было! Вон чахлая липа есть... И плавится лед в вазочке, и видны за соседним столиком налитые

кровью чьи-то бычьи глаза, и страшно, страшно... О боги, боги мои, яду мне, яду!»[3.Т.5.С.61]).

Реальному, грубому миру, в котором царствуют животные интересы людей, пытается противостоять мир абсолютной и чистой любви Мастера и Маргариты. Упоминание о безумии возникает в речи главного героя. Мастер понимает, что в глазах обычных людей такая любовь всегда будет выглядеть ненормальной. Рассказывая Ивану Бездомному о своих чувствах, герой восклицает: «Вот так штука, а? Вы, конечно, скажете, сумасшедший?»[3.Т.5.С.137]. Таким образом, изначально сам Мастер осознает себя безумным.

Случай (выигрыш ста тысяч) помог Мастеру вырваться из реального обывательского мира, в котором осталась комната на Мясницкой («проклятая дыра», по выражению героя), музей и бывшая жена, не то Варенька, не то Манечка, запомнившаяся только полосатым платьем.

Следует заметить, что ближайшее окружение Маргариты Николаевны не соответствует схеме, по которой строятся образы прагматиков и обывателей. О прошлой жизни Маргариты известно, что жила она в особняке с молодым, красивым, добрым мужем. Среди знакомых мужа героине встречались «интересные люди». Однако, несмотря на все их достоинства, они также попадают в разряд обывателей. По мнению автора, роскошная, но не одухотворенная обстановка не в силах заменить абсолютную, вечную любовь («...ей нужен был он, Мастер, а вовсе не готический особняк, и не отдельный сад, и не деньги»[3.Т.5.С.210]).

Творческая личность, оказавшись во враждебном мире, стремится создать свой уникальный мир, оторванный от людей. Отдельная квартирка Мастера, расположенная в подвале, где «всегда сумерки из-за сирени и забора»[3.Т.5.С.139], окруженная со всех сторон садиком, практически полностью исключает проникновение внешнего мира. Красная мебель, «прекрасная ночная лампа»[3.Т.5.С.135], вечно пылающий огонь в печке, книги от по-

ла до потолка и необыкновенный запах сирени – все говорит о том, что комната Мастера – это островок любви, одухотворенной природы и творчества, затерянный в «океане» реального мира.

В истории Мастера и Маргариты важную роль играет случай и предчувствие. Герои приходят к выводу, что сама судьба столкнула их на углу и что «... созданы они друг для друга навек»[3.Т.5.С.139]. В самые трагические моменты Маргарита предчувствует, что все должно измениться: в первый раз, когда вышла с желтыми цветами в руках, и второй – перед встречей с Азазелло («Проснувшись, Маргарита не заплакала, как это бывало часто, потому что проснулась с предчувствием, что сегодня наконец что-то произойдет»[3.Т.5.С.211]).

Мотив одиночества, проходящий лейтмотивом через весь роман, также играет важную роль в интерпретации любовной линии. В глазах многих героев читается одиночество, пустота, мертвенность – понятия, часто вступающие в синонимичные отношения. Так, в глазах Маргариты можно заметить «необыкновенное, никем не виданное одиночество»[3.Т.5.С.136], так как жизнь ее пуста («она отравилась бы, потому что жизнь ее пуста»[3.Т.5.С.138]). Мастер до встречи с Маргаритой так же «жил одиноко, не имея нигде родных и почти не имея знакомых в Москве»[3.Т.5.С.135]. Встреча на Тверском переулке перевернула жизнь героев и внесла в нее смысл. Каждый день Мастера наполнен ожиданием Маргариты и реализацией творческого замысла. Однако нередко мир реальный нарушает внутреннюю гармонию Мастера: вместо черных, шелковых туфель Маргариты появляются грязные сапоги точильщика («Стукнет калитка, стукнет сердце, и, вообразите, на уровне моего лица за оконцем обязательно чьи-нибудь грязные сапоги»[3.Т.5.С.138]).

То, что любовь поражает героев мгновенно, как молния или финский нож, с точки зрения обычных людей выглядит как крайне непонятный и странный случай, выбивающийся из общего правила. Еще более странным

кажется ночной приход Маргариты, практически сразу появившейся после обращения к ней Мастера («Догадайся, что со мною случилась беда... Приди, приди, приди!..» [З.Т.5.С.143]). С одной стороны, это можно интерпретировать как мистическое заклинание (Мастер держит руки над огнем и трижды повторяет слово «приди»), однако, на наш взгляд, здесь нет ничего фантастического. Неожиданный визит Маргариты объясняется родством душ, чувствующих друг друга на расстоянии.

Таким образом, мир абсолютной, поэтической, возвышенной и вечной любви вступает в конфликт с бездуховным, извращенным, продажным, а часто и преступным миром обывателей. В оппозиции находятся два типа героев: романтики (Мастер и Маргарита) и обыватели (представителей которых находим во всех трех мирах). Обывателям мир абсолютной и чистой любви, одухотворенной и поэтической природы кажется странным и непонятным, что позволяет им называть романтиков сумасшедшими. Однако в связи с тем, что автор показывает «любовь» обывателей как сатанинское, дьявольское, бесовское чувство, безумными предстают не романтические, а прагматичные, приземленные люди.

4.2.2. Безумие творческой личности

Тема любви неразрывно связана с темой творчества. Роман о Пилате поглотил не только Мастера, но и Маргариту. В этом романе вся ее жизнь, и именно она толкает героя на борьбу, а дождавшись окончания романа, дарит шапочку с надписью «Мастер». Рассказывая свою историю Ивану, Мастер подразделяет всех героев, имеющих отношение к литературе, на два типа: писатели и мастера. При этом лексема «писатель» имеет ярко негативную окраску («Вы – писатель? ... Гость потемнел лицом и погрозил Ивану кулаком, потом сказал. – Я – мастер» [З.Т.5.С.134]). Таким образом, в оппозиции находятся два типа героев: талантливые и бездарные писатели. Возникает конфликт двух миров (мира Мастера и реального литературного мира), появляется романтический мотив несоответствия мечты и реальности. Маргарита

сулит Мастеру славу и почитание, но, покинув «тайный приют» и попав в грубый мир литературы, герой приходит к гибели («Я впервые попал в мир литературы, но теперь, когда все уже кончилось и гибель моя налицо, вспоминаю о нем с ужасом!»[3.Т.5.С.140]).

Мир литературы в современной Москве живет по своим правилам и законам. Писатели, занимаясь распределением материальных благ в Доме Грибоедова, полностью забывают о творчестве. Все свое время литераторы проводят в очередях за квартирами и путевками. Зависть к счастливицам «сгрызает» не только простых писателей, но и членов правления МАССОЛИТа. Сатирически, в традициях Гоголя, изображен разговор Амвросия и Фоки, не умеющего «жить по-человечески»[3.Т.5.С.57]. Автор с иронией изображает поэта Амвросия, потратившего все свое поэтическое вдохновение на описание еды: «румяногубый гигант», «пышнощекий» «гастроном» [3.Т.5.С.57]. Не менее прозаично, уныло, а порой и нелепо выглядят сотрудники МАССОЛИТа. Так, редактор журнала Берлиоз – «одетый в серенькую летнюю пару, – был маленького роста, ...упитан, лыс, а ... лицо его украшали сверхъестественных размеров очки...»[3.Т.5.С.7]. Описание глаз раскрывает лживый, извортливый мир литературы (Беллетрист Бескудников «с внимательными и в то же время неуловимыми глазами»[3.Т.5.С.58]; секретарь редакции Лапшенникова «со скошенными к носу от постоянного вранья глазами»[3.Т.5.С.140]).

Ненависть, злоба и зависть полностью вытеснили из этого мира сострадание, любовь и доброту. Так, трагический случай с Берлиозом взволновал людей, но скоро они поняли, что живы, и, сначала прячась, а потом открыто стали выпивать и закусывать («...не пропадать же куриным котлетам деволяй?»[3.Т.5.С.62]). Лживый и хитрый Арчибальд Арчибальдович делает заинтересованный вид, слушая о болезни Бездомного, хотя совершенно равнодушен к его судьбе.

Чтобы стать писателем в этом фальшивом мире, необязательно обладать эрудицией Мастера, знавшего пять языков. Поэт Иван Бездомный признается в своем невежестве: все, о чем рассказывали редактор и Мастер, было для него новостью. По мнению Мастера, журналист Алоизий Могарыч – умный, начитанный человек. Однако в его учености позволяет усомниться тот факт, что он рассказывает Мастеру не о научных изысканиях, а о современных хитросплетениях и уловках, недоступных пониманию по-настоящему талантливой личности. Автор замечает, что главное в этом мире не эрудированность и талант, а четкое следование указаниям, поступающим свыше. Так, бездарный поэт Рюхин, маскируясь под пролетария, сочиняет к первому числу «звучные» шаблонные стихи со словами «Взвейтесь!» и «Развейтесь». «Купеческая сирота» Штурман Жорж посвятила себя батальным морским рассказам, а Иван Бездомный в рекордно короткие сроки сдал в журнал большую антирелигиозную поэму. Критики из страха повредить своей карьере пишут заказные статьи с яркими пролетарскими заголовками: «Вылазка врага», «Воинствующий старообрядец». Мастер замечает, как «что-то на редкость фальшивое и неуверенное чувствовалось буквально в каждой строчке этих статей ..., что авторы этих статей говорят не то, что они хотят сказать, и что их ярость вызывается именно этим»[З.Т.5.С.142].

В этом фальшивом, жестоком, прагматичном и завистливом мире, из которого изгоняются талантливые, свободолюбивые люди, Мастер со «странным» романом о Понтии Пилате кажется сумасшедшим. Героя поразила реакция редактора на его роман: «Он смотрел на меня так, как будто у меня щека была раздута флюсом, как-то косился на угол и даже сконфуженно хихикал»[З.Т.5.С.140]. Но в то же время два героя романа (Мастер и «прозревший» Иван Бездомный) в свою очередь называют бездарных писателей идиотами и сумасшедшими. Иван характеризует всех писателей и в том числе поэта Рюхина как бездарных людей: «Нашелся, наконец, один нормальный (о враче – М.Х.) среди идиотов, из которых первый – балбес и бездар-

ность Сашка!»[3.Т.5.С.68]. Таким образом, лексема «ненормальный» становится в данном контексте синонимом лексемы «бездарный». В разговоре с редактором Мастера поражают «сумасшедшие», «идиотские вопросы»: «Не говоря ничего по существу романа, он спрашивал меня о том, кто я таков и откуда взялся, давно ли пишу и почему обо мне ничего не было слышно раньше, и даже задал, с моей точки зрения, совсем идиотский вопрос: кто это меня надоумил сочинить роман на такую странную тему?...»[3.Т.5.С.140]. Таким образом, редактору важно происхождение автора, биография, отношение к власти, его поражает произведение, написанное на свободную (не заказную) религиозную тему. Мастер отвергает такое отношение к талантливому писателю. По его мнению, настоящего творца можно узнать не по биографическим данным и приверженности к той или иной литературной ассоциации, а по силе его таланта. В связи с этим, возникает тема самоценности творческой личности, характерная для романтиков. Спор редактора и Мастера продолжают Коровьев, Бегемот и Софья Павловна, требующая пропускное удостоверение. Героям кажется смешным определение писателей по удостоверениям: «...вовсе не удостоверением определяется писатель, а тем, что он пишет»[3.Т.5.С.343].

Мастер, в отличие от бездарных московских писателей, обладает удивительной способностью воспроизводить события двухтысячелетней давности: «О, как я угадал! О, как я все угадал!»[3.Т.5.С.132]. Марк Амосин приходит к выводу о том, что «текст мастера ... наделяется порождающей силой, он «творит реальность ...», что не только фигура Матвея, подчиненная и «служебная», но и образ Иешуа, носителя и воплощения добра, любви и справедливости, является порождением творческого воображения Мастера»[28.117]. Следовательно, текст романа о Пилате оживает, становится реальностью. Вот почему описание сжигания романа предстает как картина борьбы огня с чем-то живым: «Пепел душил пламя», слова «мелькали», «яростно добивал их

(слова) кочергой», роман, «упорно сопротивляясь, все же погибал»[3.Т.5.С.143].

Тема безумия творческой личности рассматривается не только в романтическом (романтический конфликт обывателей и романтиков, тема самооценности творческой личности, оторванность от людей, закрытость мира Мастера), но и в реалистическом ключе.

Автор использует реалистический подход к изображению творческой личности в советском мире. Реальный мир вторгается в мир Мастера и одерживает над ним победу. В реальной жизни у героя остается только два выхода: смерть (желание броситься под трамвай) или психиатрическая больница. Клиника Стравинского – это островок нормальных людей в мире безумия. Мастер сам приходит в больницу, так как, по его словам, идти ему больше некуда.

Автор изображает сумасшествие Мастера и как психическое заболевание. Герой действительно впадает в состояние, которое уже и не воспринимается иначе как болезнь: прочитав статьи Аримана, Лавровича, Латунского, Мастер действительно начинает сходить с ума и под влиянием страха сжигает свой роман («наступила стадия психического заболевания»[3.Т.5.С.142]). Е.А. Яблоков замечает: «С первого и до последнего момента своего пребывания на страницах романа ... Мастер не может контролировать свою психику. Трудно назвать его безумным, но и полностью здоровым считать нельзя. Не выдержала сама человеческая «природа», весьма хрупкая у людей, подобных Мастеру»[272.27]. «...Меня сломали, мне скучно, и я хочу в подвал. <...> Он мне ненавистен, этот роман»[3.Т.5.С.284], – говорит он. Одним из главных признаков психического расстройства становится страх, который испытывает герой. Автор в сгущенных красках описывает состояние Мастера. Это не просто страх в нормальном его понимании: «Мне казалось, ... что какой-то очень гибкий и холодный спрут своими щупальцами подбирается непосредственно и прямо к моему сердцу»[3.Т.5.С.142]. В ночь перед трагической

«гибелью» Мастера наступает кризис болезни: «Я лег заболевшим, а проснулся больным. Мне вдруг показалось, что осенняя тьма выдавит стекла, вольется в комнату, и я захлебнусь в ней, как в чернилах. Я встал человеком, который уже не владеет собой. Я вскрикнул, и у меня явилась мысль бежать к кому-то...»[З.Т.5.С.143]. Такое поведение Мастера можно назвать сумасшествием в психиатрическом понимании.

Иван успокаивает Мастера, считая, что он может выздороветь. На что герой с уверенностью отвечает: «Я неизлечим»[З.Т.5.С.146]. Он имеет в виду не психическое, а «романтическое безумие». Безумие, с точки зрения романтиков, – это блаженство, открывающее человеку дорогу в идеальный, духовный, мир. Выздороветь и выйти из клиники – значит для Мастера жить по правилам и законам бездуховного, прагматичного, лживого и безумного мира.

Итак, тема безумия творческой личности реализуется в романтическом и реалистическом ключе. В оппозиции находятся бездарные писатели и мастера. К первому типу героев относится вся литературная Москва, в то время как звание мастера удостоивается лишь один герой. С точки зрения бездарных писателей, Мастер – сумасшедший, так как не умеет приспособиться к лживому, бездарному, жестокому миру литературы. В то же время герой считает сумасшедшими писателей, не признающих самоценности творческой личности. Последним приютом для нормальных людей в безумном мире (Мастер, Бездомный) становится клиника Стравинского. Безумие Мастера осмысляется автором в русле традиционной романтической идеи о «высоком безумии» гения, не понятого окружающей его толпой, и как серьезное психическое заболевание. Таким образом, в романе наблюдается синтез условно-метафорического изображения безумия, характерного для романтиков, и медицински точного изображения процесса помешательства с усилением социальной мотивировки сумасшествия героя.

4.2.3. Безумие как наказание и покаяние

С темой безумия в романе связаны мотивы наказания и покаяния. Мотив наказания реализуется в линии Берлиоза, которая и открывает произведение. Этот вопрос детально разрабатывается Е.А. Яблоковым: «Мотив отрезанной, оторванной головы, дважды возникающий в романе (Берлиоз, Жорж Бенгальский), заставляет задуматься о соотношении бессознательного, природно-инстинктивного и интеллектуально-духовного (оппозиция «тело» – «голова»). Баланс этих двух начал, лежащий в основе человеческой природы, подвергается испытанию на прочность при столкновении человека с тем универсальным Хаосом, который воплощен в образе Воланда. Тот, в ком духовное, нравственное начало не сильно, не может сопротивляться хаосу и движется к безумию (в прямом или переносном смысле лишается головы). Пример Берлиоза здесь особенно показателен, ибо сам Берлиоз – «голова» МАСОЛИТа; его собственная голова, таким образом, «голова головы»» [272.24]. М.А. Булгаков замечает: «...жизнь Берлиоза складывалась так, что к необыкновенным явлениям он не привык» [3.Т.5.С.8]. Интересно, что каждый странный случай объясняется редактором с точки зрения научных фактов. Прозрение не приходит даже в момент смерти героя, последнее слово выражает неуверенность, сомнение в происходящем: «Тут в мозгу у Берлиоза кто-то отчаянно крикнул: «Неужели?..»» [3.Т.5.С.47]. Таким образом, причиной гибели послужило нежелание Берлиоза менять свою стандартизованную, прагматичную, бездуховную жизнь, в которой властвуют только факты.

Мотив покаяния связан с двумя литераторами: Иваном Бездомным и Рюхиным. Оба героя сходят с ума. Иван Бездомный, увидев голову Берлиоза, «до того обезумел, что, упавши на скамью, укусил себя за руку до крови!» [3.Т.5.С.48]. Герой впервые в жизни задается философским вопросом: «...как это может быть, что вот только что он говорил с Берлиозом, а через минуту – голова...» [3.Т.5.С.48]. Это первое его прозрение, при котором приходит понимание, что человек не всемогущ. Попав в клинику Стравинского,

Иван приходит к выводу о сумасшествии бездарных писателей, однако полное прозрение наступает после разговора с Мастером. Поэт с отвращением вспоминает свои стихи и мечтает написать продолжение к роману о Понтии Пилате: «Иванушка улыбнулся и безумными глазами поглядел куда-то мимо Мастера, – я другое хочу написать. Я тут пока лежал, знаете ли, очень многое понял»[3.Т.5.С.362].

Таким образом, тема безумия реализуется посредством мотивов покаяния и прозрения. В отличие от Берлиоза, Ивана можно было возродить, так как нравственная сущность в нем еще не до конца погибла: «Видите ли, он вас потряс – и вы свихнулись, так как у вас, очевидно, подходящая для этого почва»[3.Т.5.С.134].

Мастер и Иван Бездомный – две жертвы этого ненормального мира, для которых безумие – это единственный шанс выжить. С точки зрения психиатрии, Иван совершенно здоров, на что указывает свидетельство одного из поэтов: «Рюхин всмотрелся в Ивана и похолодел: «Решительно никакого безумия не было у того в глазах. Из мутных, как они были в Грибоедове, они превратились в прежние, ясные» »[3.Т.5.С.67].

По-разному трактуется исследователями выздоровление Ивана, возвращение к реальной жизни. По мнению Г.А. Лескиса, Иван отошел от истины и предал своего учителя: «... как Мастер оказался духовно слабее Иешуа, так и ученик Мастера – слабее ученика Иешуа. Он не написал «о нем продолжение», как завещал ему Мастер, напротив, он «вылечился» ... и только раз в год... ему чудесным образом открывается часть истины Мастера»[156.59]. Е.А. Яблоков придерживается кардинально противоположной точки зрения: «Иван становится историком, продолжив, таким образом, дело Мастера – но не как писателя, а как ученого, впрочем, мы подчеркивали, что «стиль» Мастера как бы сочетал научный и художественный подходы. Во всяком случае, нет оснований утверждать, что «здесь» ученик, подобно Левию, исказил завещанные ему идеи»[272.29]. На наш взгляд, Е.А. Яблоков

придерживается более верной позиции. Иван Бездомный в корне поменял всю свою жизнь. Во-первых, сдержал обещание, данное Мастеру, и больше никогда не писал бездарных стихов. Во-вторых, стал сотрудником Института истории и философии, то есть в точности повторил судьбу Мастера. Возможно, что Иван след в след идет за творческой судьбой своего учителя и в данный момент стоит на первой ступени заветной лестницы. Если сейчас он лишь на один день становится «безумным», то в будущем он вполне может стать Мастером. Это подтверждают слова Маргариты, обещающие счастье в будущем: «... я вас поцелую в лоб, и все у вас будет так, как надо» [3.Т.5.С.363].

Близкое к безумному состояние переживает и поэт Рюхин. После разговора с Иваном Бездомным поэт понял, что пишет ужасные, бездарные стихи, в которые сам неспособен поверить. От сознания собственного бессилия Рюхин начинает сходить с ума («отравленный взрывом неврастении», «заболевший поэт», «совершенно больной и даже постаревший поэт» [3.Т.5.С.73]). Несмотря на свое прозрение, герой не попадает в клинику для душевнобольных, и в этом – его принципиальное отличие от Ивана и Мастера. Рюхин, понимая, что изменить что-либо в этом мире невозможно, решает продолжать свое лживое, жалкое и бездарное существование: «Рюхин ... пил рюмку за рюмкой, понимая и признавая, что исправить в его жизни уже ничего нельзя, а можно только забыть» [3.Т.5.С.74].

Тема безумия как наказания и покаяния применяется не только к литераторам (Иван Бездомный, Рюхин, Берлиоз), но и к другим героям романа. В связи с поставленной темой Е.А. Яблоков заявляет: «Вспоминая о наказаниях, которым был подвергнут ряд персонажей, нужно сказать, прежде всего, о довольно большом числе москвичей, пострадавших от «ведомства» Воланда. Характерно, что почти все подобные ситуации связаны с помешательством и аффектом» [272.24].

После встречи с Воландом и его свитой безумными становятся сотрудники Варьете и некоторые жители Москвы. Степа Лиходеев наказан за свои безумные поступки: пьянствует, вступает в связи с женщинами, использует свое положение. Он занимает на службе не свое место, не справляется со своими обязанностями – и это одна из самых главных причин, по которой его настигает сумасшествие («... вообще не понимаю, как он попал в директора, ... он такой же директор, как я архиерей!»[3.Т.5.С.83]). Марк Амусин считает, что М.А. Булгаков «... в своем романе сводил счеты с постылой советской реальностью, которая, в сущности, отравила и раздавила его. ... В своем потаенном сочинении М.А. Булгаков силой воображения создавал утопию «вменяемого», упорядоченного мироустройства, в котором добро и зло хотя бы приведены к равновесию принципом воздаяния...»[28.122]. Не имея нравственного стержня, моральных и профессиональных принципов, герой не выдерживает испытания и становится сумасшедшим: «Свет ... начал меркнуть в глазах Степы. ... Вот как, оказывается, сходят с ума!»[3.Т.5.С.83].

Многие герои становятся сумасшедшими еще до встречи с Воландом. Так, Римского одолевает ненависть и зависть по отношению к Степе Лиходееву (Римский «шипел»[3.Т.5.С.102], «рычал», «говорил сквозь зубы»[3.Т.5.С.103], «бледнел от злобы», «в глазах его горела настоящая тяжелая злоба»[3.Т.5.С.109]). Его злоба граничит с безумием, бесноватостью и даже преступлением (желает смерти своему начальнику). Сумасшествие, настигающее Римского при встрече с вампирами (Варенухой и Геллой), исцеляет героя от ненависти, делая его мудрее. За ложь и обман наказан Варенуха, ставший вампиром, и Бенгальский, потерявший голову в прямом и переносном смысле. Совершенно безумными после встречи с потусторонней силой становится взяточник Босой, Ласточкин, на глазах которого рубли превратились в иностранные деньги, и буфетчик Соков, виновный в продаже некачественных продуктов и растрате государственных денег. Бешенство охватывает и зрителей сеанса черной магии. Деньги и драгоценные наряды дела-

ют людей похожими на бесов («...слышались адские взрывы хохота, бешеные крики»[З.Т.5.С.129], «возбужденно блестели глаза»[З.Т.5.С.122]). После этого следует и наказание – деньги превращаются в бумажки с нарзанной бутылки, а обнаженных женщин забирает милиция.

Интересно, что, в отличие от всех перечисленных героев, Поплавский не сходит с ума. Автор замечает, что «Максимилиан Андреевич был действительно умным человеком»[З.Т.5.С.196]. Он не идет в милицию, понимая, что все происходящее не имеет логического объяснения. Кроме того, герой решает еще раз убедиться в невозможности заполучить квартиру Берлиоза и спокойно дожидается выхода буфетчика. Это говорит о прагматичности и практичности Поплавского, который не способен даже на минутное раскаяние.

После исчезновения свиты Воланда безумие названных героев также исчезает, а с ним и раскаяние в содеянных поступках. Степа Лиходеев, Римский, Семплеяров и Алоизий Могарыч вновь были назначены на ответственные руководящие должности. Варенуха, как когда-то Римский, начал завидовать и ненавидеть Алоизия. И все же нельзя утверждать, что М.А. Булгаков рисует исключительно пессимистическую картину. Следует отметить и положительные результаты: Варенуха стал вежливым и отзывчивым, Степа Лиходеев стал молчалив и избегает женщин, Бенгальский оставил службу, а Никанор Иванович Босой так и не смог избавиться от тягостных воспоминаний.

Итак, безумие – это наказание за неправильно прожитую жизнь (Берлиоз, Варенуха, Римский, Бенгальский, Босой, Соков, Ласточкин и др.) или неизменный показатель прозрения и покаяния (Рюхин, Бездомный). Не имея нравственного стержня, моральных и профессиональных принципов, герой не выдерживает испытания и становится сумасшедшим. Жители Москвы подвергаются испытанию на прочность при столкновении с тем универсальным Хаосом, который воплощен в образе Воланда. Тот, в ком духовное,

нравственное начало не сильно, не может сопротивляться хаосу и движется к безумию (в прямом или переносном смысле лишается головы).

4.2.4. Безумие и трансцендентная сюжетная линия романа

Тема безумия связана в романе и с потусторонними силами, представленными образами Маргариты, Воланда и его свиты: Фагота-Коровьева, кота Бегемота, Азazelло, Геллы и Абадонны.

Обратимся к терминологии лексемы «бес». Энциклопедический словарь славянской мифологии дает такое толкование: «Бес – злой дух, демон. В житиях, повестях, заклинаниях, молитвах бесы выступают как нечистые злые духи, соблазняющие человека и наносящие ему физический и моральный вред (вызывают кликушество, пьянство, вводят в блудный грех). Бес обычно описывался как существо черного цвета; мохнатый, крылатый, хвостатый, на руках и ногах когти. Распространяет вокруг себя дым и смрад»[24.34]. А. Амфитиатров, книгой которого «Дьявол в быте, легенде и в литературе средних веков» пользовался М.А. Булгаков при работе над «Мастером и Маргаритой», писал: «Почти во всех странах и во все века народ относится к черту гораздо лучше и добрее, чем учит и требует запугивающая церковь... Народ любит фамильярно приближать к себе сверхъестественные силы... У черта есть дом, профессия, свои занятия, нужды, хлопоты... он ест, пьет, курит, носит платье и обувь»[Цит. по: 90.258].

В «Мастере и Маргарите» демоны изображаются и с церковно-книжной позиции и с народной, однако «оказываются... некой надморальной высшей силой, помогающей выявить подлинные нравственные качества сталкивающихся с ней людей»[236.103].

Рассмотрим роль Воланда и его свиты с позиции проявления бесовского начала. Лексема «бес» имеет в романе и другие синонимы: «полоумный», «сумасшедший», «глумной», «странный», «безумный». Портретные характеристики героев и особенно описание глаз подтверждают сумасшествие, одержимость бесом: Коровьев – глумливая физиономия, маленькие, иронич-

ные и полупьяные глазки, усишки, как куриные перья; Аззелло – маленький, но с атлетическими плечами, рыжий, как огонь, один глаз с бельмом, рот с клыком, прихрамывает; Гелла – нагая девица, рыжая, со шрамом на шее, с горящими фосфорическими глазами, с зелеными пальцами, с ледяными ладонями; Бегемот – «громадный, как боров, черный, как сажа или грач, и с отчаянными кавалерийскими усами»[3.Т.5.С.50]; Воланд – «левый глаз у него совершенно безумен, а правый – пуст, черен и мертв»[3.Т.5.С.44]. Таким образом, у всех героев есть или физические недостатки, или приближенность к зооморфному облику. Все это выдает бесовскую натуру, а иронические, полупьяные, безумные зеленые или горящие фосфорические глаза довершают описание бесов.

В зависимости от морально-нравственного стержня испытываемого свита Воланда ведет себя по-разному: соблазняет (Никанор Иванович, зрители сеанса черной магии), наносит физический и моральный вред (Варенуха, Бенгальский, Римский, Соков, Поплавский, Лиходеев, Ласточкин) или глумится (Иван Бездомный, хор).

В момент соблазнения и глумления герои совершенно преображаются: улыбаются, оживленно приветствуют жертву, юлят, суетятся, задумчиво восклицают, в глазах появляется радость и легкая ирония. Характерные признаки одержимости проявляются и при нанесении свитой физического и морального вреда: «рявкнул кот, вздыбив шерсть»[3.Т.5.С.83], «раздирающе мяукнул, вцепился как пантера, дико взыв, сорвал голову»[3.Т.5.С.123], «криво ухмыльнулся»[3.Т.5.С.151], «страшно ударил»[3.Т.5.С.196], «шипел, чмокал»[3.Т.5.С.154], «в глазах мелькал злобный огонь»[3.Т.5.С.153], «горели искры»[3.Т.5.С.194]. Огромное внимание М.А. Булгаков уделяет голосу героев, с которым происходят метаморфозы сразу при появлении жертвы: из нормального превращается в козлиный, гнусавый или разбитый.

В. Жданова отмечает, что при создании фантастических образов М.А. Булгаков использует традиции А.С. Пушкина. Например, сходство находим в сценах из «Утопленника»:

Буря воеет; вдруг он внемлет:

Кто-то там в окно стучит.

<...>

Из-за туч луна катится –

Что же? голый перед ним:

С бороды вода струится,

Взор открыт и недвижим,

Все в нем страшно онемело,

Опустились руки вниз,

И в распухнувшее тело

Раки черные впились.

И мужик окно захлопнул:

Гостя голого узнав,

Так и обмер: «Чтоб ты лопнул!» –

Прошептал он, задрожав.

Страшно мысли в нем мешались,

Трясся ночь он напролет,

И до утра все стучались

Под окном и у ворот»[11.428].

Сравним у М.А. Булгакова:

«Финдиректор отчаянно оглянулся, отступая к окну, ведущему в сад, и в этом окне, заливаемом луною, увидел прильнувшее к стеклу лицо голой девицы и ее голую руку, просунувшуюся в форточку и старающуюся открыть нижнюю задвижку. <...>

Рука ее стала удлиняться, как резиновая, и покрылась трупной зеленью. Наконец зеленые пальцы мертвой обхватили головку шпингалета, повернули

ее, и рама стала открываться. Римский слабо вскрикнул, прислонился к стене и портфель выставил вперед, как щит. Он понимал, что пришла его гибель.

Рама широко распахнулась, но вместо ночной свежести и аромата лип в комнату ворвался запах погреба. Покойница вступила на подоконник. Римский отчетливо видел пятна тления на ее груди.

И в это время радостный неожиданный крик петуха долетел из сада...»[З.Т.5.С.153-154].

Жалкие маленькие бесенята похоже изображаются Булгаковым и Пушкиным («Сказка о попе и работнике его Балде»).

Вот, море кругом обежавши,
Высунув язык, мордку поднявши,
Прибежал бесенок задыхаясь,
Весь мокрешенек, лапкой утираюсь...

Вынырнул подосланный бесенок,
Замяукал он, как голодный котенок...[11.601,602]

Сравним у М.А. Булгакова:

«Буфетчик перекрестился. В то же мгновение берет мяукнул, превратился в черного котенка и, вскочив обратно на голову Андрею Фокичу, всеми когтями впился в его лысину. Испустив крик отчаяния, буфетчик кинулся бежать вниз, а котенок свалился с головы и брызнул вверх по лестнице»[З.Т.5.С.205].

«На том месте, где лежали этикетки, сидел черный котенок-сирота с несчастливой мордочкой и мяукал над блюдечком с молоком.

– Эт-то что же такое, позвольте?! Это уже... – Кузьмин почувствовал, как у него похолодел затылок»[З.Т.5.С.207-208].

В «Мастере и Маргарите» можно найти мотивы стихотворения «Гусар».

Прежде чем вскочить на веник и лететь на шабаш, пушкинская ведьма использует зелье, как и Маргарита.

Там с полки скляночку взяла
 И, сев на веник перед печкой.
 Разделась донага; потом,
 Из склянки три раза хлебнула,
 И вдруг на венике верхом
 Взвилась в трубу и улизнула[11.513].

Остатки из склянки потихоньку выпил Гусар. Как булгаковские Наташа и «нижний жилец» Николай Иванович, Гусар становится жертвой остатков зелья.

Кой черт! Подумал я: теперь
 И мы попробуем! И духом
 Всю склянку выпил; верь не верь –
 Но кверху вдруг взвился я пухом[11.514].

Незадачливый Гусар попадает на бесовское игрище, картина которого тоже есть в стихотворении[90.258-259].

Как видим, тема безумия как одержимость бесовской силой находит отражение и в главах о полете Маргариты, шабаше и бале. В восточной мифологии представление о ведьме и шабаше во многом совпадает с трактовкой М.А. Булгакова. «Ведьма – в восточнославянских поверьях – женщина, обладающая вредоносными демоническими свойствами... Обычная женщина могла, как считалось, приобрести сверхъестественные способности либо по наследству от матери-ведьмы, либо в результате союза со злым духом, чертом, который вселялся в нее, вступал с ней в любовную связь, заключал какую-то сделку. Ее отличительной особенностью является дикий или хмурый взгляд, покрасневшие и бегающие глаза. Еще один широко распространенный мотив, характерный для рассказов о ведьме, – это ее полеты на шабаш: в ночь перед днем Ивана Купалы она мажется колдовским зельем, вылетает через дымоход со словами: «Выезжаю, выезжаю, ни за что не задеваю» и летит верхом на метле к месту общего сбора на «ведьминскую» гору, «Лысую го-

ру»[24.63]. На своих сборищах ведьмы (нередко – вместе с колдунами, бесами, чертями и другой нечистой силой) веселятся, пируют и танцуют, затевают игры, дерутся между собой и т.д.

Еще до встречи с Воландом в чертах Маргариты читалось что-то бесовское, дьявольское. Автор восклицает: «Что нужно было этой женщине, в глазах которой всегда горел какой-то непонятный огонечек? Что нужно было этой чуть косящей на один глаз ведьме..?»[3.Т.5.С.210]. Б.В. Соколов считает, «что демоны в «Мастере и Маргарите» – это прежде всего демоны самого человеческого сознания»[236.137]. С этим можно согласиться, так как бесы начинают одолевать Маргариту сразу после провала Мастера на литературном поприще («Глаза ее источали огонь, руки дрожали и были холодны. ...хриплым голосом и стуча рукою по столу, сказала, что она отравит Латунского»[3.Т.5.С.141]; «Она оскалилась от ярости, <...> говорила невнятное»[3.Т.5.С.144]). Однако именно Воланд наделяет Маргариту сверхъестественной силой и позволяет вершить наказание. Крем Азazelло преобразует ее не только внешне, но и внутренне, превратив в настоящую ведьму (Маргарита «безудержно хохотала, скалила зубы»[3.Т.5.С.223], «ощутила себя свободной»[3.Т.5.С.224]). Героиня совершает два страшных поступка: громит квартиру критика Латунского и «вцепляется» в лицо Алоизия. Уже одна надпись «Дом Драмлита» приводит ведьму в бешенство («испустила хищный, задушенный вопль», «завизжала»[3.Т.5.С.229]). Попав в квартиру критика, Маргарита устраивает погром и в довершение разбивает окна в других квартирах «Драмлита». Безумная Маргарита вершит суд и над Алоизием Могарычем («Шипение разъяренной кошки послышалось в комнате, и Маргарита, завывая: – Знай ведьму, знай! – вцепилась в лицо Алоизия Могарыча ногтями»[3.Т.5.С.280]). Кроме этих «правомерных» поступков, направленных на месть, Маргарита совершает еще несколько совершенно не нужных действий исключительно из желания повеселиться. Зловеще захохотав, накрыла рубашкой Николая Ивановича, со злостью разбила освещенный диск. Это гово-

рит о том, что если раньше бесноватость была реакцией на личную трагедию, то после встречи с потусторонней силой полностью захватывает героиню и становится ее второй натурой. Безумие как проявление бесовского начала не покидает Маргариту даже после встречи с Мастером: «...обрушилась на диван, захохотала, заболтала босыми ногами... Глаза ее вдруг загорелись, она вскочила, затанцевала на месте и стала вскрикивать: «Как я счастлива, как я счастлива, что вступила с ним в сделку!»[3.Т.5.С.354].

Кроме Маргариты, бесами одержимы еще несколько героев: Наташа, Варенуха и Николай Иванович. Однако из всех героев лишь Наташа предпочла реальному миру мир безумия и потусторонней силы. Часть бесноватости Маргариты передается и Мастеру: «Мастер, уже опьяненный будущей скачкой, выбросил с полки какую-то книгу на стол, впустил ее листы в горячей скатерти, и книга вспыхнула веселым огнем»[3.Т.5.С.361]. При прощании с городом герой также ведет себя неадекватно: «...стал жестикулировать еще беспокойнее, поднимая руку к небу, как бы грозя городу»[3.Т.5.С.366].

После исчезновения Воланда и его свиты Николай Иванович и Иван Бездомный не могут найти покоя, мечтая о безумном, фантастическом мире. Николай Иванович лжет своей жене и чувствует себя несчастным в реальном пространстве. Возникает вопрос, какой из миров нормальный, а какой безумный.

Итак, тема безумия как бесноватости раскрывается через действия свиты Воланда, Маргариты, Наташи и частично – Николая Ивановича, Варенухи и Мастера. Все герои потустороннего мира приобретают не только внешнее, но и внутреннее содержание бесов. Обладая демонической силой, бесы выявляют нравственные стержень героев и в соответствии с ним вершат свой суд. Николай Иванович и Бездомный тоскуют о покинутом ими мире, что заставляет задуматься о том, какой из миров считать безумным.

4.2.5. Безумие как «юродство»

В противовес образу Воланда, одержимого бесовской силой, образ Иешуа решается в традиции средневековой литературы. Два героя романа осознаются безумными. Лексема «сумасшедший» также имеет свой синонимический ряд, совершенно отличный от предыдущей главы: «сумасшедший», «безумный», «странный», «философ с мирной проповедью», «бродячий юродивый», «ребенок», «душевнобольной», «безумный мечтатель». С точки зрения Пилата, секретаря и даже простых людей, Левий Матвей и Иешуа Га-Ноцри – сумасшедшие. История о том, как Левий Матвей бросил деньги на дорогу, вызывает у Пилата улыбку и недоумение. Поступить так мог только сумасшедший сборщик налогов. Еще раз герой назван сумасшедшим в сцене с погребением Иешуа. Однако, в отличие от своего учителя, сборщик налогов не может рассматриваться как юродивый. Афраний считает его «дерзким безумцем» из-за отчаяния и злобы, проявленной героем в борьбе за тело учителя («Он был возбужден, выкрикивал что-то бессвязное, то просил, то угрожал и проклинал...»[3.Т.5.С.316]). Все эти качества не характерны для Иешуа, поэтому Левий Матвей и не удостоивается звания юродивого. Га-Ноцри во многом совпадает с описанием «блаженных» в христианской литературе. Герой не имеет сведений о своем происхождении, так как никогда не видел своих родителей. Он предстает перед Пилатом в жалкой, изношенной одежде: «Этот человек был одет в старенький и разорванный голубой хитон»[3.Т.5.С.20]). Так же, как все юродивые, Иешуа обладает всезнанием и делает поражающие всех предсказания. Если заявление героя о болезни Пилата и о его любимой собаке можно отнести к тонкому знанию психологии, то обещание скорейшего выздоровления – совершенно необъяснимый факт. Он предрекает также, что «рухнет храм старой веры и создастся новый храм истины»[3.Т.5.С.26]. Иешуа отстранен от мирской власти, признавая над собой только власть Бога. В древнерусской и русской литературе XIX века юродивые, не признавая земную власть, всегда могли правдиво высказать

свои мысли любому человеку, включая царя. Считая, что «правду говорить легко и приятно»[3.Т.5.С.31], Иешуа в разговоре с Пилатом безбоязненно заявляет: «Всякая власть является насилием над людьми и ... настанет время, когда не будет власти ни кесарей, ни какой-либо иной власти»[3.Т.5.С.32]. Вспоминается соответствующая сцена из «Бориса Годунова» А.С. Пушкина, где юродивый самоотверженно говорит правду повинному в крови царю Борису. В отличие от своего ученика, герой стремится к всепрощению. Как каждый мечтатель, он уверен, что все люди добры по своей природе и независимо от характера любой может измениться в лучшую сторону («Если бы с ним (с Крысобою – М.Х.) поговорить, – вдруг мечтательно сказал арестант, – я уверен, что он резко изменился бы»[3.Т.5.С.29]). Иешуа, как ребенок, верит в доброту людей и до конца уверен в том, что его отпустят.

Изначально Пилат считает Иешуа ненормальным, сумасшедшим, но почти сразу после разговора с ним меняет свое мнение («О да, ты не похож на слабоумного»[3.Т.5.С.28]). Впоследствии он называет героя словами, не носящими негативную окраску: «ребенок», «философ», «юродивый». Когда игемон спрашивает, не призывал ли Га-Ноцри разрушить, поджечь или уничтожить храм, Иешуа задает ответный вопрос: «Разве я похож на слабоумного?»[3.Т.5.С.28]. Таким образом, Булгаков переосмысливает понятие сумасшедший. Безумными предстают не Иешуа и Матвей, а бездушные, злые, несправедливые люди.

Итак, тема безумия как «юродства» раскрывается в аспекте христианской традиции. Внешность Иешуа, происхождение, всезнание, свободолюбие, непризнание мирской власти, всепрощение – все это ассоциируется с описанием юродивого в агиографической литературе. Герой осознается юродивым с точки зрения прагматиков (Пилат, секретарь) на основе метафорического сходства. Если с позиции прагматиков Иешуа – сумасшедший, безумный юродивый, то с позиции автора, который приближает героя к святым, признается нормальным, умным и чутким философом.

Итак, в 30-е годы XX века существовал негласный запрет советской власти на создание произведений, раскрывающих тему безумия. В идеальном обществе не могло быть места для сумасшедших. Одними из немногих авторов, обратившихся к этой теме, были А. Грин и М. Булгаков. Принадлежность к одному художественному методу – «странному романтизму» – сближает творчество писателей. Синкретизм, взаимопроникновение, слияние романтических и реалистических принципов изображения действительности наложили отпечаток на интерпретацию темы безумия в творчестве писателей.

На примере творчества Грина можно говорить о том, что писатель подходит к изображению темы безумия с позиции романтического и реалистического мировосприятия. В «Алых парусах» и «Бегущей по волнам» автор предлагает свой подход к изображению исключительной романтической личности.

Оба произведения основаны на разделении двух миров, мира романтиков, наполненного романтической любовью, восторженным восприятием природы и искусства, стремлением к «несбывшемуся» и прекрасному миру мечты, а также мира прагматиков, живущих по своим приземленным законам, предлагающим стандартизированное восприятие мира. В то же время мир мечты и фантазии не разделяется четко в сознании романтиков и не уходит в сферы ирреального. Фантастическое и «несбывшееся» можно осуществить в реальном мире. Кроме того, реалистичное изображение персонажей говорит о том, что каждый человек, поверивший в свою мечту, может приобщиться к миру романтиков. Сумасшествие романтиков не является болезнью в медицинском смысле и обретает такой смысл лишь в сознании обывателей, не умеющих понять внутренний мир одухотворенных творческих натур.

Тема безумия в творчестве Булгакова также раскрывается во всей своей многоаспектности. Уже в ранних произведениях, а впоследствии и в романе «Мастер и Маргарита», автор рассматривает безумие героев с реалистических позиций как психическое заболевание, развивающееся на почве дисгармонии социальной действительности. Проблема гениальной личности, являющаяся наиболее значимой для романтиков XIX века, раскрывается в творчестве Булгакова с нескольких позиций. В ранних произведениях автор подходит к проблеме гениальной личности с резко осуждающих позиций, как к негативному явлению. Творческая личность, отказываясь от морально-нравственных ценностей, приобретает трансцендентное знание, но вместе с тем и дьявольскую сущность, которая приводит героя к сумасшествию. В некоторых произведениях писателя романтик – это одухотворенная творческая личность, не понятая окружающей толпой и заслужившая звание сумасшедшего. Так, безумие Мастера осмысливается автором в русле традиционной романтической идеи о «высоком безумии» гения. Тема безумия рассматривается также в христианской традиции, в которой безумцами осознавались люди, одержимые дьявольской силой. Автор интерпретирует советскую действительность как дьявольский мир, подчиняющийся сатане и его свите. В «Мастере и Маргарите» Булгаков обращается и к образу юродивого, решая его в традиции средневековой литературы.

Глава 3. Феномен «безумия» в русской прозе и действительности 50-70-х годов XX века

§1. Социально-исторические предпосылки развития темы безумия в литературе 50-70-х годов XX века

В 50-70-х годах XX века тема безумия становится необычайно популярной как в публицистической, так и в художественной литературе. Она находит отражение во многих произведениях, таких, как «Палата №7» В. Тарсиса[15], «Семь дней творения» В. Максимова[10.Т.2], «Наследство» В. Кормера[9] и других.

Частотность темы безумия в литературе 50-70-х годов XX века во многом объясняется социально-историческими реалиями. Русская литература всегда выступала за сохранение личностного начала в человеке. В XX веке многие писатели отмечали стремление тоталитаризма нивелировать человеческую личность. В 1960-е годы советское государство начинает использовать психиатрию в качестве «карательной медицины». Наиболее емко и кратко интерпретацию этого термина дает А.П. Подрабинек: «Карательная медицина – орудие борьбы с инакомыслящими, которых невозможно репрессировать на основании закона за то, что они мыслят иначе, чем это предписано»[206].

В период оттепели многие творческие люди верили в наступление нового времени, несущего с собой свободу слова, возможность самовыражения, творческую независимость, реабилитацию несправедливо осужденным. Однако на деле правительство, как свидетельствует А. Солженицын[12], не торопилось полностью реабилитировать всех невиновных заключенных и вернуть им свободу. Этот процесс мог растянуться на долгие месяцы, а иногда и годы. Дарованная свобода слова, некоторые послабления, сделанные правительством, оказываются продуманным шагом, нацеленным на оправдание курса партии. Однако власти не учли того факта, что лучшие представители

интеллигенции посчитают себя полностью свободными от тоталитарного режима и начнут открыто выражать свои мысли.

Уже в середине 1950-х годов в СССР появляются первые диссидентские организации. Диссиденты (от лат. *dissidens*, букв. – сидящий отдельно; несогласный), изначально – инаковерующие; в политической лексике 2-й половины 20 века – лица в тоталитарных и авторитарных государствах, публично заявляющие о своем неприятии отдельных принципов общественно-политической системы, критикующие конкретные проявления внешней и внутренней политики[18.71]. И. Мильштейн обращает внимание на то, что диссидентов, «открыто выступавших против беззаконий и произвола, чинимых властями, либо участвовавших в подпольной борьбе с режимом»[176.19], было мало. В связи с этим он предлагает (и мы придерживаемся его точки зрения) называть диссидентами всех несогласных и противоречивших «глупостям, нелепостям, безумствам, какие творились в СССР в 60-80-е годы»[176.19]. Людей, стремившихся открыто выразить свои мысли, было огромное количество. Яркими представителями диссидентства являются В.С. Поленов, Р.И. Пименов, В.И. Трофимов, И.В. Огурцов, В.Н. Осипов, Э.С. Кузнецов, И.В. Бокштейн, А.Д. Синявский, Ю.М. Даниэль, А.И. Солженицын, А.И. Гинзбург, Н.Е. Горбаневская и многие другие.

Советское правительство остро реагировало на любые действия диссидентов. В эти годы на смену тюремному заключению (хотя частично эта мера еще применялась) приходит не настолько распространенный, но вполне проверенный способ расправы с неугодными людьми. Борьба властей с инакомыслящими посредством признания их сумасшедшими и последующей отправкой в различные психиатрические больницы страны получает глобальное распространение уже в начале 60-х годов.

Как правило, в такие учреждения попадали творческие, талантливые люди, которые впоследствии не могли молчать о пережитом опыте. Русские писатели, чья деятельность приходилась на конец 50-х - 70-е годы, одни из

первых попали под репрессивные меры со стороны правительства. К.В. Средняк замечает, что произведения, созданные в период оттепели, «ставили острые социальные и политические вопросы, способствовали освоению народом своего прошлого»[241.12]. В то же время правительство не ставило перед писателями такой задачи и, как и раньше, ратовало за создание положительных героев, чья жизнь восхваляет советский строй и выбранный правительством курс. Ужесточались и меры контроля: «Придание в 1966 г. Главлиту статуса общесоюзного министерства расширило полномочия цензурного ведомства. Помимо него, в качестве органов цензуры выступали КГБ, Отдел культуры и пропаганды при ЦК КПСС» [241.12]. При таком подходе к культурной жизни страны многие писатели (причем как официальной, так и неофициальной литературы) вставали в оппозицию к власти и к ее указаниям. В надежде быть услышанными все больше русских авторов печатается за рубежом, однако со стороны правительства такие действия рассматриваются как предательство или даже как политическое преступление. Аресты, исключение из партии и из Союза писателей, лишение гражданства, а также помещение в психиатрическую больницу – все эти меры в той или иной степени были применены к писателям третьей волны эмиграции[241.12;13].

Активное использование психиатрии в политических целях возникает уже в конце 40-х – начале 50-х годов, о чем свидетельствуют документальные подтверждения. Однако Подрабинек замечает: «... карательная медицина до 1953 года не превратилась в отработанную систему. Здоровых людей признавали невменяемыми, но не особенно лечили, и, по воспоминаниям побывавших там, они даже были довольны своим положением. Многие из них прошли через сталинские тюрьмы и лагеря, а после них существование в ТПБ (тюремно-психиатрической больнице – М.Х.) с ее умеренным режимом и относительно хорошим питанием казалось едва ли не райским»[206].

Для нас наиболее интересным представляется тот факт, что по инициативе С.П. Писарева, пострадавшего от карательной медицины, в 1955 году была создана комиссия, которая обследовала ЦНИИСП им. Сербского, ТПБ в Ленинграде и в Казани и выявила массовые случаи злоупотребления властью. Казалось бы, на этом использование медицинских учреждений в политических целях должно было подойти к концу, однако на деле правительство не только не торопится с наказанием виновных, но и берет на вооружение полученный опыт.

В последующие годы практика карательной психиатрии становится наиболее приемлемой для власти, разоблачившей на XX съезде КПСС культ личности Сталина и его репрессивную политику. Как известно, Хрущев не предполагал кардинальных изменений во внутренней жизни страны и не желал отказываться от репрессивных мер по отношению к народу, в то же время использовать концлагеря как основную меру воздействия на неугодных лиц больше не представлялось возможным. Так, Л.А. Королева пишет: «Проблема заключалась в том, что возврат к прежним, сталинским методам подавления оппозиции был невозможен в принципе, как по внутренним соображениям – номенклатура боялась повторения кошмара 30-х гг.; так и по внешнеполитическим – СССР все же вынужден был делать определенные «реверансы» в сторону западных держав, которые стремились использовать диссидентов в своих интересах»[141]. В сложившихся условиях фальсифицировать диагноз и поместить здорового человека в клинику было намного проще, чем на суде доказать его вину перед государством. Кроме того, было выгодно представить ситуацию так, чтобы в глазах мировой общественности советская власть не боролась бы с политическими преступниками, а всего лишь оказывала медицинскую помощь психически больным людям. В. Буковский считает, «что первая волна «психиатрических» репрессий возникла еще при Хрущёве, вскоре после его заявления в 1959 году о том, что в СССР нет политзаключенных, а есть только психически больные люди»[53]. В 1961

г. появляется «Инструкция по неотложной госпитализации психически больных, представляющих общественную опасность». Л.А. Королева считает, что «инструкция фактически легитимировала внесудебное лишение свободы и насилие над здоровьем людей по произволу власти»[141]. Инструкция 1971 г. во многом дублировала предыдущее положение.

Разобраться в причинах популярности темы безумия (оговоримся, что речь идет лишь об одном аспекте темы) в русской литературе конца 50 - 70-х гг. помогает одно из высказываний А.П. Подрабиника: «Кроме политической выгоды, на наш взгляд, использование карательной медицины объясняется существованием соответствующей психологической основы»[206]. С его точки зрения, советское общество того времени не способно понять, а тем более оценить поступки людей, рискующих благополучием (П.П. Григоренко) или даже жизнью (Илья Рипс) ради свободы и справедливости: «Это выше обывательского понимания, это выходит за установленные им рамки нормального социального поведения. Эгоизм, трусость, рабская покорность – характерные черты среднего советского человека. Те, кто осмеливаются вести себя иначе, ненормальны по советским нравственным меркам»[206]. Если учесть тот факт, что литература всегда являлась зеркальным отражением социально-политической обстановки в стране и выражала настроения общества, то становится понятным, почему среди писателей было так популярно обращение к герою – безумцу, а также противопоставленной ему толпе обывателей.

Важно отметить, что в конце 50-х гг. карательная психиатрия расширяет сферы своего влияния и становится обыденной структурой. Так, А. Солженицын в открытом письме «Вот как мы живём» в памфлетной форме описывает заключение в психиатрическую больницу Жореса Медведева и выражает обеспокоенность по поводу увеличения числа подобных случаев: «Это может случиться завтра с любым из нас, а вот произошло с Жоресом Медведевым... <...> Да если б это был первый случай! Но она в моду входит, кри-

вая расправа без поиска вины, когда стыдно причину назвать. Одни пострадавшие известны широко, много более – неизвестных. Угодливые психиатры, клятвопреступники, квалифицируют как «душевную болезнь» и внимание к общественным проблемам, и избыточную горячность, и избыточное хладнокровие, и слишком яркие способности, и избыток их»[237].

Немаловажным является тот факт, что в период оттепели и в последующие годы открываются все новые и новые психиатрические больницы. В предисловии к книге «Казнимые сумасшествием»[114] приводятся данные о наличии в СССР как минимум двух «спецпсихосанаториив» в Полтавской и Киевской областях и семи специализированных психбольниц в Казани (существовавших еще до войны), в Сычевке Смоленской области (послевоенная психбольница), в Ленинграде (открытая в 1952 г.), в Черняховке в Восточной Пруссии (1965), в Минске (1966), в Днепропетровске (1968), в Орле (1970). Кроме того, во многих обычных психбольницах страны существовали специальные палаты для политических преступников, в которых психически здоровые люди были вынуждены находиться рядом с действительно душевнобольными и подвергаться принудительному лечению, наносящему непоправимый вред здоровью, а иногда и доводящему до сумасшествия. Как видим, после 1956 года вместо уничтожения учреждений, в которых занимаются карательной психиатрией, намечается тенденция к их увеличению.

Итак, именно в период оттепели проблемы, связанные с карательной медициной, звучат наиболее остро. Огромное количество общественных деятелей и работников культуры, в том числе писателей, на себе испытали, что такое принудительное лечение. Для этих людей борьба с советской властью и с карательной медициной в частности становится личным делом. Так, например, В. Буковский пишет: «Для меня же эта тема была особенно важна – она была как бы моим личным делом, за которое я отсидел свой последний срок, был изгнан из страны, продолжал воевать на Западе и в конце концов победил»[53]. Вот почему появляется огромное количество статей, писем, свиде-

тельств, а также художественных произведений, как правило, написанных в публицистической форме и основанных на конкретных автобиографических примерах. Так, например, в повести «Улица Свободы» Низаметдин Ахметов описывает свою жизнь от рождения до освобождения из психиатрической больницы. Восемнадцать лет писатель провел в лагерях, где попал в среду инакомыслящих заключенных. За написание стихов Н. Ахметова признали сумасшедшим и подвергли принудительному лечению в Казахстане и Челябинске. В 1990 году через три года после освобождения писатель смог опубликовать повесть «Улица Свободы» и рассказать о сложном жизненном пути, который он сумел преодолеть, сохранив чувство собственного достоинства и чувство свободы. «Записки из рукава» Юлии Вознесенской также основаны на реальных событиях. В книге отразились события 1976 года, когда писательница была арестована и приговорена к пяти годам ссылки за «антисоветскую пропаганду». В «Записках из рукава» Вознесенская рассказывает и о функционировании психиатрических отделений при тюрьме. В каждом из произведений чувствуется боль писателей, переживших страшные моменты своей жизни, о которых было просто невозможно молчать.

Однако хотелось бы отметить, что на тот момент многими авторами владело не только желание правдиво рассказать о своей судьбе, но и стремление привлечь к проблеме внимание Запада. Отдельные сведения периодически доходят до мировой общественности из разных источников, но не принимаются всерьез. Считается, что только повесть В. Тарсиса «Палата №7» помогла уверить западного читателя в том, что проблема карательной психиатрии действительно существует и требует незамедлительного решения. В 1970 году В. Буковский отправил на Запад материалы о шести политзаключенных, посаженных в психбольницу. Впоследствии уже многие люди, считающие себя истинными гражданами своей страны, ставят своим долгом рассказать о творящихся беззакониях: «...в кампанию против карательной психиатрии включилось огромное количество и психиатров, и юристов, и обще-

ственных деятелей всего мира. С годами, невзирая на политическую конъюнктуру, она продолжала расти, достигнув своего апогея в 1977 году, когда Всемирный конгресс психиатров в Гонолулу осудил советские злоупотребления. Но и тогда она не иссякла, как бывало с другими кампаниями, а осталась постоянным фактором воздействия на общественное мнение мира. К 1983 году советскую делегацию даже исключили из Всемирной ассоциации психиатров, точнее, советские ушли сами, понимая, что исключение неизбежно»[53].

Итак, в 50-70-е годы карательная психиатрия становится массовым явлением. Писатели, получившие свободу, не могли не интересоваться судьбой товарищей по несчастью, оставшихся в психбольнице, и делали все возможное для их освобождения. А возможностей для активных действий по сравнению со сталинским режимом появилось намного больше. В связи с этим тема безумия появляется в литературе 50-х–70-х гг. как отклик на острые проблемы социальной действительности.

§2. Художественный метод В.Я. Тарсиса и В.Е. Максимова

Во второй половине XX века литература, как никогда, была зависима от реалий времени, и практически каждое произведение являлось отражением определенных исторических событий. Специфику темы безумия можно понять в контексте переломной исторической эпохи, а также через биографию писателей. На наш взгляд, многие биографические данные нужно рассматривать не как факты личной судьбы отдельного человека, но как типичное явление определенной эпохи. Жизнь и судьба интеллигенции в Советском Союзе, в том числе русских писателей второй половины XX века, нередко складывалась трагически. Каждый из писателей-диссидентов (В.П. Аksenov, А.В. Белинков, Л.И. Бородин, И.А. Бродский, Г.Н. Владимов, В.Н. Войнович, А.А. Галич, Вен. Ерофеев, А.А. Зиновьев, Л.З. Копелев, Н. Коржавин, В.П. Некрасов, А.Д. Синявский, А.И. Солженицын, В.Т. Шаламов и другие) проходил свой творческий путь, постоянно сталкиваясь с

трудностями в попытке отстаивать право на инакомыслие. Им жизненно важно было сохранить свою культурную, гражданскую, религиозную, национальную или политическую позицию, даже если она противоречила официальной доктрине Советского Союза.

Особенное место среди писателей, критически осмысливающих общественно-политическую жизнь советского общества с моралистических и нравственных позиций, занимают В.Я. Тарсис и В.Е. Максимов.

Проза писателей позволяет детально рассмотреть развитие темы безумия в русской литературе 50-70-х годов XX века. В связи с этим, обратимся к художественному методу писателей, без которого невозможно оценить художественные особенности произведений, до конца разобраться в представленной авторами галерее судеб и характеров и, что самое главное, понять отношение писателей к явлениям действительности, осмыслить творческий замысел их произведений.

Имя В.Я. Тарсиса встречается практически во всех статьях, монографиях и диссертациях, посвященных третьей волне эмиграции, что связано с необычайным общественным резонансом, возникшим на Западе из-за эмиграции писателя и лишения его советского гражданства. Тарсис фактически становится самой обсуждаемой персоной в литературных кругах, а его имя получает мировую известность. В связи с выходом «Палаты №7» многие зарубежные издания (Франции, Швейцарии, Бельгии, Англии и других) заговорили о Тарсисе как о великом человеке, не побоявшемся открыто выступить против советского правительства и тоталитарного режима. Так, автор газеты «Базелер Нахрихтен» увидел в Тарсисе «борца», «отважного революционера», «бескомпромиссного врага советского строя», произведение же писателя, по его мнению, нужно воспринимать как «обвинительный акт террористическому режиму, новое свидетельство об освободительной борьбе угнетенного народа». Парижская газета «Ле Монд» также не могла оставить без внимания нашумевшее произведение и выпустила статью Бернарда Ферна

под названием «Записки из сумасшедшего дома – советский писатель Валерий Тарсис публикует автобиографическую повесть в эмигрантском журнале». Критик подчеркивает особую значимость повести «Палаты №7», так как ее героев по сравнению с героями Дудинцева или Солженицына в большей степени можно назвать идейными противниками режима. Являясь персонажами современной действительности, их протест особенно интересен, так как повествует о событиях, происходящих в режиме реального времени. Во французском еженедельнике «Ар» автором статьи высказывается мысль о том, что «госпиталь» описан Тарсисом «как активный очаг сопротивления, вокруг которого начнется возрождение России». «Палата №7», с его точки зрения, – «настоящий зов к свободе» [Цит. по: 233]. Статьи о Тарсисе аналогичного содержания выходят и в таких известных изданиях, как французское государственное агентство печати Ажанс Франс Пресс, парижская ежедневная газета «Л-Орор», французский журнал левого направления «Франс-Обсерватер», публикации немецкой Швейцарии «Фрейбургер Нахрихтен», «Остшвейц», влиятельные и известные газеты французской Швейцарии «Ля газет де Лозанн» и «Ле Журналь де Женев», английское издание «Сандей Телеграф» и другие.

Однако, несмотря на детальное освещение общественной жизни Тарсиса, получившего в глазах общественности статус борца за свободу, творчество писателя совершенно не изучено. Статьи, посвященные Тарсису, вскользь затрагивают его произведения. В каждой из них выявляются лишь определенные общие черты, характерные для творчества этого писателя. По мнению В. Батшева [40], А. Краснова-Левитина [145], Вольфганга Казака [113] для произведений Тарсиса характерны реалистическая и сатирическая направленность, философичность, использование традиций классической русской литературы (в частности, отмечается влияние Достоевского). Ситуация с изучением творчества Тарсиса осложняется тем, что некоторые ученые, по достоинству оценив Тарсиса как общественного деятеля, не увидели в нем

талантливому писателю. Так, Ю. Мальцев заявляет: «Лично я не вижу особых художественных достоинств в книгах Тарсиса, но тем не менее я не могу не признать того, что Тарсис сыграл свою роль в деле борьбы за свободу»[167.42]. На наш взгляд, творчество писателя еще недостаточно изучено, но в будущем, несомненно, появятся научные статьи, раскрывающие художественные особенности произведений писателя. Хотелось бы отметить, что выводы, к которым приходит Мальцев, очевидно, основываются на том факте, что многие художественные произведения Тарсиса имеют ярко выраженный публицистический характер. Так, В. Батшев отмечает, что в «Палате №7» Тарсиса практически невозможно отличить реальные факты от художественного вымысла: «Если «Сказание о синей мухе» – сатирическое повествование с многочисленными философскими отступлениями (Валерий Яковлевич считал своим учителем Достоевского, что четко проглядывается в его книгах), где ирония быстро и легко переходит от усмешки к злой сатире, то «Палата №7» – почти очерк, написанный скупой и жесткой, с минимальным использованием палитры литературного творчества»[40].

А. Краснов-Левитин, также обращаясь к одному из сатирических произведений Тарсиса («Сказание о синей мухе»), отмечает его публицистичность. Каждая мысль сформулирована настолько четко и выразительно, что напоминает собой плакат: «Как во всяком плакате, здесь все подано жирным курсивом: резко, обнаженно, отточено. Сильный и яркий плакат, быть может, первый плакат о советском обществе такой остроты, появившийся в России, в самых недрах советской страны»[145.59]. О «Палате № 7» критик также высказывается как о произведении «исключительной яркости и силы»: «В плане истории русской литературы повесть достойна занять место где-то рядом с письмом Белинского к Гоголю, с «Путешествием из Петербурга в Москву» Радищева и с другими актами гражданского протеста»[145.65].

Как видим, публицистичность становится отличительной чертой, характерной для художественной литературы русского зарубежья реалистиче-

ского направления. В связи этим хотелось бы заметить, что наличие публицистических элементов в литературе второй половины XX века не означает отсутствия художественного мастерства у ее представителей.

На наш взгляд, творчество Тарсиса нужно рассматривать исключительно с позиции реализма, так как в его произведениях прослеживаются основные черты именно этого художественного метода: напряженный психологизм, биографизм, историзм, важность социальных проблем, фактографизм, внимание к точности и достоверности детали, обыденность и повседневность жизни героев, типические ситуации и конфликты, приближение языка художественного произведения к живой речи и другие.

По сравнению с Тарсисом вопрос о художественном методе Максимова достаточно хорошо разработан в литературоведении, хотя и остается открытым и дискуссионным из-за полярности мнений. Сам автор в одном из интервью заметил, что в определении его художественного метода правильнее всего придерживаться взглядов французского критика и эссеиста Пьера Равича, назвавшего форму писателя «мистическим реализмом». Он также отметил, что все его творчество не вмещается в определение классического реализма, о чем свидетельствует один из его романов - «Карантин»[165].

А.Р. Дзиов рассматривает творчество Максимова с позиции реализма: «Еще в первых произведениях писатель заявил о себе как приверженец традиционно-реалистической манеры письма. Его художественное кредо сложилось как под воздействием советских авторов, в особенности Горького и Леонова, так и под влиянием русской классики XIX века»[75]. Кроме того, исследователь отмечает важность прихода Максимова к вере, сыгравшей немаловажную роль в становлении писателя и оказавшей глубокое воздействие на все его творчество в целом.

Так же, как и Дзиов, многие исследователи обращают внимание на значимость христианских идеалов, выразившихся в творчестве Максимова. Так, И.М. Попова приходит к выводу, что Максимов в своем творчестве исполь-

зует метод, который логичнее всего было бы назвать «духовным реализмом»: «художник воплощает в своих произведениях геоцентрическую картину мира с помощью аксиологии православия». При этом исследователь подчеркивает, что духовный реализм, не принимая мировоззренческих основ классического реализма, романтизма и модернизма, вполне может использоваться их изобразительно-языковые средства и стилевые приемы: «Эстетической особенностью духовного реализма В.Е. Максимова, например, является символизм деталей, необычайная сила вещной образной выразительности. Важнейшим стилистическим приёмом является сказ, для которого характерны мастерское перевоплощение автора в персонажей, способность объективировать их миропонимание, освободив его от авторской тенденции, выразительный язык, ориентированный на богатство народной речи. Художественная специфика творчества Максимова, учитывая его христианскую направленность, развивается в направлении использования библейского интертекста»[210]. С позиции духовного реализма творчество Максимова, в частности, драматургические произведения писателя, рассматривает и А.Б. Ефремова: «Обратившись к религиозным темам, драматург острее почувствовал «великий разлом эпохи» и стал отражать действительность в категориях духовного реализма, устремляя, по его словам, «духовную вертикаль художественного творчества в вечность», то есть соизмеряя поступки персонажей с евангельскими ценностями»[89].

Многие исследователи обращают внимание на необычайную значимость символа в творчестве Максимова, но при этом подчеркивают необходимость рассмотрения произведений писателя исключительно с позиции реализма: «И хотя Максимов стремился к «глубоко продуманному и одухотворенному символу», главным достижением его прозы надо признать бытовой реализм и напряженный психологизм... <...> Максимов необыкновенно точен в деталях, даже там, где рисует мир сновидений. Это не фантастический, но вполне реальный мир – вещный и зримый. И так же реальны и жизненны

переживания его персонажей»[234.194;213]. По мнению Ю. Мальцева, для писателя характерно не символическое, а реалистичное воспроизведение действительности. Например, анализируя «Семь дней творения, исследователь обращает внимание на символичность многих сцен и персонажей романа, однако, по его мнению, символ здесь не является основным приемом художественной изобразительности, а объясняется желанием автора во всем дойти до самой сути: «Конечно, ни один из этих символов не есть символ или аллегория в полном смысле слова. Все образы у Максимова полнокровны и жизненны, все ситуации правдивы, поступки – реалистичны, но именно потому, что Максимов не скользит по поверхности, не фотографирует разрозненные явления сегодняшней русской жизни (как это делают писатели – «неореалисты» из «Нового мира») а в мощном целеустремленном движении своего беспокойного анализирующего ума рассекает их до самой сердцевины, изображаемые им картины обретают глубокую многозначительность и концентрированную яркость символа[167.334-335].

Достаточно интересным представляется мнение А.В. Сенкевич, опровергающей в своей диссертации мнение одного из исследователей о причастности Максимова к критическому реализму и увидевшей непосредственную близость писателя к модернизму: «Метод, которым пользуется Владимир Максимов, ученый называет критическим реализмом. Можно поспорить с М.М. Дунаевым по этому поводу, так как усиленное акцентирование символических библейских аналогий, сжатая и экспрессивная манера письма, особая значимость пейзажных зарисовок позволяют, на наш взгляд, говорить о некотором отходе от реализма в сторону модернистских художественных технологий»[226].

А.В. Баклыков обращает внимание на синтез реалистических и модернистских тенденций, выразившихся в творчестве Максимова, в частности, в его романе «Кочевание до смерти»[37].

Е. Пономарев, анализируя творчество Максимова через призму русской литературной традиции, приходит к выводу о причастности писателя к социалистическому реализму, выразившемуся «наизнанку». Исследователь отмечает, что роль традиции в произведениях автора колоссальна: «часто использует чеховское строение сюжета», толстовскую традицию «Воскресения», сближается с «некрасовско-народнической» традицией, «корнями уходящей в народную традицию правдоискательства», переосмысливает и романтическую традицию. В связи с этим Пономарев говорит о возможности «зеркального соотношения советской и диссидентской литератур», которые действительно кажутся в чем-то необычайно близкими: «обе пропагандистские», обе идеологические». Кроме того, для соцреализма характерно «использование шаблонов классической литературы XX века»[208.218]. В то же время исследователь обращает внимание на чрезмерность использования таких шаблонов Максимовым: традиции Некрасова, Достоевского, Чехова, Горького и многие других русских писателей находят отражение в произведениях писателя. С его точки зрения, причина этого явления кроется не в простом подражании и может быть объяснена более важными целями и задачами: Максимов «хочет показать сложность и несводимость жизни к прописным истинам. Соцреалистический шаблон трескается, и за ним, наподобие толстовского голубого неба, проступает вечное. <...> Максимов как бы игнорирует всю традицию русской литературы, не находит ее в советской стране – и пытается открыть все заново, все с нуля. <...> Сознательно создавая примитив, Максимов борется за преодоление его, стремится к выходу за пределы традиции, заключившей прекрасный и неповторимый мир в свои рамки»[208.218-219].

Н.Н. Савушкина также отмечает желание Максимова вырваться из оков официальной доктрины, выступить как новатор в русской литературе и поставить в противовес шаблонности и закоренелости нестандартность и индивидуальность: «В противовес как соцреализму, так и авангардной тенденции,

в творчестве Владимира Максимова сформировалась художественная парадигма «постреализма» с некоторыми элементами постмодернизма, наметившимися в произведениях конца 1980-х - 1990-х годов». Исследователь обращает внимание на то, что «общей составляющей всего художественного процесса в русской литературе XX века, как известно, было взаимодействие реалистических и модернистских структур, названное неореализмом». По ее мнению, «не является исключением в этом смысле и творческая установка Владимира Максимова, включавшая различные эстетические тенденции». В связи с этим Савушкина обращает внимание на правильность точек зрения ученых, отметивших в своих работах «парадоксальное совмещение реалистических и постмодернистских поэтических средств», выразившихся в творчестве Максимова «в процессе воплощения художественных образов»[220].

По мнению Н.М. Байбатыровой, в 1980-1990-х гг. образцы прозы многих авторов «третьей волны» эмиграции, в том числе и Максимова, становятся «классикой реализма». Исследователь причисляет В. Некрасова, В. Максимова, А. Солженицына, Э. Лимонова к писателям «традиционной реалистической школы». В то же время Байбатырова обращает внимание на связь художественного метода писателя с соцреализмом: «Реализм писателей русского зарубежья второй половины XX века лишь идейно отличался от процветавшего в Советском Союзе соцреализма»[36]. С одной стороны, соцреализм подвергался критике со стороны писателей «третьей волны» эмиграции, но в то же время был им близок по многим критериям: «... не следует отвергать факт, что представители реализма русского зарубежья сохранили для себя ряд принципов реализма: ярко выраженную тенденциозность в произведениях – реалистических, сатирических, фантастических; прогнозирование (только вместо исторического оптимизма – пессимизм); политическую направленность сюжетов».

Важным в связи с этим представляются замечания исследователя о публицистичности многих художественных произведений писателей третьей волны эмиграции: «Это обусловило не только бурное развитие публицистики, но и появление публицистических элементов в художественной литературе, причем эти элементы были явно ориентированы на подрыв идеологических институтов в СССР»[36].

А.Р. Дзиов, например, замечает, что в пятой части («Лабиринт») романа «Семь дней творения» «В. Максимов соединяет два пласта: сюжетные и образные мотивы повестей и, с другой стороны, беллетристически оформленные публицистические этюды, изображающие идейные споры, включающие действие в контекст общественных процессов 60-х годов»[75]. По мнению исследователя, причина, по которой писатели вводили в свои произведения публицистические элементы, кроется в общественно-политической ситуации в стране: «Сама злободневность материала, который просто обжигал руки и запросто мог одним только с ним соприкосновением привести на скамью подсудимых или вынудить к эмиграции, вынуждала при возможно большем охвате идеологического пространства комкать материал, сужая и упрощая собственно художественный строй произведения. Повествование из рук писателя в такие моменты как бы переходит в руки публициста – тоже литератора, но озабоченного прежде всего непосредственным изображением реалий идеологического и политического рода. Литературность текста в таких случаях выступает просто как подспорье, позволяющее проиллюстрировать ту или иную мысль автора»[75].

В своей работе мы будем придерживаться точек зрения исследователей, причисляющих Максимова к реализму. Для творчества писателя характерны психологизм, биографизм, историзм, фактографизм, принцип типического (типический герой, конкретное время, типические обстоятельства), принцип объективности повествования. Максимуму-реалисту свойственны устремленность к нравственным исканиям и воспитательному воздействию,

интерес к проблеме взаимоотношения личности и общества, к проблеме противостояния социума и нравственности, человека и массы, общественного сознания и сознания отдельного индивида, внимание к внутренним конфликтам личности, стремление к широкому охвату действительности в её противоречиях, глубинных закономерностях и развитии, анализ влияния социальной среды на духовный мир человека и другие.

Таким образом, можно отметить, что Тарсиса и Максимова сближает реалистический метод отображения действительности, а также публицистичность как характерная черта литературы третьей волны эмиграции реалистического направления.

§3. Повесть В.Я. Тарсиса «Палата №7»: традиции и новаторство

Как уже было замечено, Валерий Тарсис является одним из ярчайших представителей третьей волны эмиграции. Каждое произведение писателя как нельзя лучше отображает реалии советского общества: «Все его творчество на переломе. И в каждой написанной им строчке надлом. След трагической эпохи. Он необыкновенно искренен. Ни одной фальшивой ноты, – во всем болезнь родной страны, болезнь эпохи»[145.52]. Не случайно А.Э. Краснов-Левитин осознает весь XX век и в частности переломные 1956-1966 годы как «зыбкое»[145.52], «бредовое, сумасшедшее»[145.25] время. О ненормальности тех лет говорят практически все общественные и культурные деятели страны. В литературе второй половины XX века необычайно популярной становится тема безумия.

Из всех художественных произведений наиболее ярко образ сумасшедшего дома представлен в «Палате №7» (1965) Тарсиса. Повесть основана на реальных событиях и отражает нелегкую судьбу самого автора, которого поместили в сумасшедший дом в 1962 году сразу после публикации произведений за границей.

Название произведения отсылает читателя к известной повести А.П. Чехова «Палата №6» и позволяет рассмотреть тему безумия в повести Тарсиса в аспекте традиций и новаторства.

Тема безумия у Чехова является постоянной и раскрывается во многих его произведениях («Случаи *Mania Grandiosa*», «Палата №6», «Черный монах» и других). Необычайная популярность темы объясняется несколькими причинами. Во-первых, нельзя не отметить, что в своих произведениях Чехов использовал богатый опыт врача и незаурядные научно-медицинские познания, что позволяло ему глубже раскрыть характер и внутренний мир героя, страдающего телесным или душевным, психическим, заболеванием. Во-вторых, как писатель, вошедший в мир русской литературы не только новатором, но и продолжателем ее лучших традиций, Чехов не мог обойти стороной тему, ставшей знаковой для многих писателей (А. Погорельского, Н.А. Полевого, В.Ф. Одоевского, А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского и других). Тема безумия необычайно важна для автора, так как позволяла прикоснуться к сознанию человека, находящегося на грани: каждое действие, мысль и чувство доведены до предела. Как врач Чехов обращается к медицинскому описанию болезни, но лишь в тех чертах, которые требуются для глубинного раскрытия характера персонажа. Объектом исследования писателя становится не психическое заболевание, а надломленный герой, доведенный до отчаяния. Тема безумия в творчестве Чехова призвана помочь разобраться в ряде проблем, волновавших писателя: в проблеме взаимоотношения исключительной личности и толпы, проблеме российской интеллигенции, ее судеб и духовных поисков, проблеме трагической судьбы России и многих других.

«Палата №6» наиболее интересна в свете перечисленных проблем, так как затрагивает каждую из них во всей своей многоаспектности. Исследователи творчества Чехова анализируют «Палату №6» с разных сторон: проблематика, жанр, сюжетно-композиционная организация, мотивы, стиль, систе-

ма образов т.д. Идею произведения многие литературоведы восприняли по-разному.

А. Роскин высказывает мнение о том, что повесть нужно рассматривать как попытку показать сахалинскую каторгу: «Он жертвует «любовным» изображением сахалинской каторги, изображением тюрьмы и арестантов, но, заменив ее изображением больничной палаты, нисколько не проигрывает в осуществлении своих *основных идеологических задач*. Сузив сюжет до пределов палаты №6, Чехов дал изображение по своему значению более широкое, чем даже изображение режима каторги. От палаты № 6 протянулась нить – через каторгу – ко всей стране...»[216.218]. По мнению критика, в «Палате №6» отразилась социальная действительность, поэтому нельзя сужать идею произведения исключительно до проблемы неблагоустройства больниц. Кроме того, Роскин высказывает мнение о том, что Чехов в «Палате №6», «...изобразив каторгу, в то же время поставил вопрос о философии непротivления...»[216.217]. Критик считает, что с помощью философских споров Рагина и Громова писатель предупреждает об ошибочности философии непротivления: «Рагин гибнет. <...> Чехов выступает здесь не только свидетелем, но и судьей, он не только ставит вопрос, но и отвечает на него»[216.217]; «На каторге Чехов воочию увидел язвы всего царского режима в целом, понял, что художник не может, не имеет права пробавляться идеями «нейтралитета» и отгораживаться от борьбы формулой «чистого искусства»»[216.226].

М.Л. Семанова также рассматривает повесть Чехова как отклик на современную действительность. Тема безумия, по мнению литературоведа, вызвана именно реалиями общества: причины сумасшествия Громова нужно искать в равнодушии судей, полицейских, жандармов. Семанова считает, что в повести Чехова «развенчивалась философия пассивности и утверждалось деятельное участие человека в жизни»[225.73]. Так же, как и Роскин, Сема-

нова обращает внимание на синонимичность понятий «сумасшедший дом» и «тюрьма».

С точки зрения В. Ермилова[85], произведение Чехова нужно рассматривать как разоблачение интеллигенции, не умеющей и не желающей поднять свой голос в борьбе с насилием. Критик также считает, что повесть поспособствовала волне протеста против самодержавного режима, так как многие современники увидели в стороже Никите некий символ существующего режима.

А.П. Скафтымов[231] опровергает воззрения многих ученых на то, что в философскую позицию Рагина Чехов вложил свои мысли, возникшие под воздействием Марка Аврелия. В своей статье ученый рассматривает позицию Рагина и ищет источник зла не в самом герое, а в нечеловеческих условиях жизни, повлиявших на создание теории. Рагина и Громова надо рассматривать как трагические фигуры, сознание которых исковеркала культурная и социальная жизнь России. Прямо противоположную мысль высказывает Э.С. Афанасьев: «Оба героя чеховской повести «огорошены» действительностью, оба они относятся к ней с антипатией и высокомерием, в сущности преувеличивая свои достоинства. <...> Оба героя страдают не от действительности, а прежде всего от одиночества, и каждый из них это одиночество в себе лелеет»[33.30].

Г.П. Бердников в своей монографии «А.П. Чехов. Идеиные и творческие искания» рассматривает Палату №6 как повесть, в которой наиболее полно проявилась полемика Чехова и Толстого. Критик считает, что Чехов окончательно отходит от идеи «всеобщей любви» Толстого, активно выступает против рагинщины и «утверждает право человека на протест, на борьбу, на сопротивление насилию, более того – объявляет эту борьбу основой основ человеческого бытия и исторического прогресса»[45.292].

Современные литературоведы также обращаются к исследованию «Палаты №6» Чехова. Так, В. Можегов, обращаясь к метафизике отношений вла-

сти и интеллигенции, замечает сходство между Андреем Ефимычем и Иваном Дмитричем: «Весь их спор упирается в конце концов лишь в идею бессмертия, в которое один хочет, а другой не хочет верить. Из этой полуверы и полуневерия вырастают мечтательный оптимизм одного и томительная бездеятельность второго»[188.4].

И. Веницкий, автор статьи «Духовный карцер И.С. Лескова и «Палата №6» А.П. Чехова», предлагает разобраться в вопросе о принципиальном отличии видения «русского безумия» Лесковым от чеховской интерпретации темы. Исследователь приходит к выводу, что в отличие от Лескова-«спиритуалиста», для которого «психиатрическая больница – это символическое место томления и испытания души; здесь не кончается история последней»[59.318-319], Чехов обращает внимание на реалистическую сторону проблемы. По мнению И. Веницкого, писателя в основном интересовали ««земные» вопросы: столкновение абстрактных, «головных» теорий с реальной жизнью; действительность боли и страдания; зыбкая граница между нормальным и патологическим; страх перед жизнью и боязнь безумия; философия воли и поступка; состояние современной медицины и роль врача»[59.319].

А. Грачева также предлагает сравнить идейные искания двух авторов: А.П. Чехова и М.П. Арцыбашева. Исследователь отмечает, что «палата неизлечимых» у Арцыбашева утрачивает реалистические очертания и становится «метафорой бытия, неизбежно обреченного на смерть», в то время как «чеховская палата номер шесть была не только условным пространством, где сталкивались разные философские концепции, но и реальным больничным помещением»[67.449].

Как видим, идея произведения Чехова исследована литературоведами достаточно полно и основательно. Опираясь на научные изыскания ученых и собственные литературоведческие наблюдения, попытаемся провести аналогии сюжетно-композиционной организации «Палаты №6» Чехова с «Пала-

той №7» Тарсиса. На наш взгляд, место действия, характеристика персонажей, сюжет, выстроенный на идейных противоречиях героев, способ попадания в сумасшедший дом, драматическая концовка – все говорит об общности произведений.

Чехов начинает свое повествование с изображения больничного двора и флигеля, «окруженного целым лесом репейника, крапивы и дикой конопля»[16.72]. Всюду перед читателем предстают следы запустения: ржавая крыша, наполовину обвалившаяся труба, сгнившие ступеньки, поросшие травой. От перечисления бытовых деталей автор переходит к описанию расположения флигеля, обращенного одной стороной к больнице, а другой – к полю. В русской культуре понятие «поле» наравне с понятием «степь» занимает важное место и выступает символом свободы[125.84-85]. Однако, мастерски используя прием контраста, автор вслед за полем изображает «серый больничный забор с гвоздями». Пространство становится замкнутым, возникают чувства тревоги, опасности (мастер детали Чехов создает мрачное настроение, используя всего одну фразу – «гвозди, обращенные остриями кверху»[16.72]) и тоски по утерянной свободе. В итоге характеристика пейзажа находит выражение всего в двух емких и точных эпитетах: «унылый и окаянный»[16.72]. Чехов выступает здесь как импрессионист.

Тарсис же, начиная свое произведение с описания встречи двух друзей, лишь ненадолго акцентирует на них внимание и уже в первой главе «Проспект сумасшедших» вслед за своим предшественником создает определенное настроение: «Стоял сентябрь – месяц увядания, цвели, розовели безвременники. Тоска, словно тяжелая секира, с глухим и неясным гулом раскалывала дни, как дубовые бревна в серые щепки, пахнувшие прелым листом. Может быть, основное и главное для Валентина Алмазова и заключалось в тягучем, однообразном, слишком медленном течении нескончаемой реки времени»[15]. Дважды в этом отрывке встречаются слова с семантикой времени, и это не случайно. Обратим внимание на словосочетание «розо-

веющий безвременник». Интересными представляются название цветка, связанное с несвоевременным цветением, а также легенда о его происхождении (в античной мифологии считается, что цветок вырос из крови, капающей из печени Прометея)[68.446]. На наш взгляд, безвременник, распускающийся осенью, не в соответствующее время, является символом мыслящих людей, также появившихся не в свое время среди гибнущей культуры и в обществе, не нуждающемся в свободе и самобытности. Выражение «медленное течение реки времени» еще больше нагнетает атмосферу трагичности бытия, связанную с судьбой несчастных «сумасшедших», не имеющих возможности действовать, жить. Время, несмотря на свою протяженность, становится статичным, окаменелым. Отсюда возникает мотив тоски, который, как и в «Палате № 6», предваряет знакомство с сумасшедшими. Если в произведении Чехова этот мотив постоянен и встречается неоднократно, то в повести Тарсиса он служит импрессионистическим обрамлением. «Палата №7» не только начинается, но и заканчивается мотивом тоски, горечи, пронизывающим «черную хронику[15]. Вся X глава проникнута развенчиванием иллюзий, связанных с обретением такой желанной и недостижимой свободы. После трех месяцев «жуткого» «кричащего молчания»[15] последняя речь Коли Силина перед самоубийством, в которой он сравнивает людей с овцами, «мечтающими о просторах альпийских пастбищ, когда их гонят на бойню»[15], становится пророческой. Так же, как и в начале, возникает мотив времени, непосредственно сплетающийся с мотивом тоски: «Я боюсь опоздать. Время постоянно обгоняет наши представления о нем и может летним зноем опалить наши вешние чаяния, и сорвать листву осенним ветром, когда мы еще будем маяться в мае, и так лягут наши мечты, как опавшие листья под могильный покров снегов»[15]. В конце Валентин Алмазов произносит оптимистичную речь о победе («Наш колокол уже звонит на том берегу. И я верю, что недалек тот час, когда зазвонят московские колокола»[15]), но финальное пред-

ложение полностью перечеркивает все надежды и вводит читателя в атмосферу черной тоски («И снова была ночь, бессонница, кошмары»[15]).

Вслед за описанием улицы оба автора переходят непосредственно к внутреннему устройству больницы и к знакомству с обитателями палат. Чехов концентрирует внимание на том, что больница так же мрачна изнутри, как и снаружи. Условия жизни в этом заведении не вмещаются в слово «антисанитарные», и Чехов проводит параллель между больницей и зверинцем. Тарсис же показывает, что больница в прошествие времени приобрела более ухоженный вид, хотя и не идеальный: пижамы на больных поношенные, но все же их меняют раз в десять дней; больных кормят все той же кашей, пища, по заявлению больных, совершенно невкусная, и, чтобы поесть, нужно занять очередь, однако больные могут «наесться до отвала»[15], в то время как сумасшедшие Чехова всегда были голодны и даже вынуждены побираться; санитарки моют полы и убирают, а значит, нет ужасающего запаха в больницах. Очевидно, что Тарсис лишь вскользь обращает внимание на эти детали, и они для него не главные.

Создав определенное настроение, продемонстрировав неблагоустроенность больницы, Чехов и Тарсис знакомят читателя с сумасшедшими. Обратим внимание, что уже при первом знакомстве намечается принципиальная разница между больными палаты №6 и №7. Все пять сумасшедших Чехова действительно страдают определенными психическими расстройствами (Громов признает, что страдает манией преследования; его сосед имеет «тупое, совершенно бессмысленное лицо»[16.80]; «первый от двери»[16.73] больной отличается меланхоличным, депрессивным состоянием; Мойсейка, потеряв мастерскую, превратился в безвредного дурочка, юродивого; и, наконец, пятый больной страдает бредом величия). Тарсис же свое знакомство с больными начинает с фразы об истинном психическом состоянии обитателей палаты №7: «Вначале трудно было понять, чем они отличаются от здоровых, но потом становилось ясно, что они тем только и отличаются, что они

действительно здоровые, смелые, негибаемые, неугодные и непригодные для рабского существования[15]». И все же, несмотря на несомненные различия, в системе образов двух произведений есть сходные персонажи. Например, Леонид Соловейчик и сосед Громова, мужик с «тупым лицом»[16.80].

В «Палате №6» автор изображает полностью нравственно разложившуюся личность и не жалеет черных красок при ее создании: «...оплывший жиром, почти круглый мужик с тупым, совершенно бессмысленным лицом. Это – неподвижное, обжорливое и нечистоплотное животное, давно уже потерявшее способность мыслить и чувствовать. От него постоянно идет острый, удушливый смрад»[16.80]. Описывая этого сумасшедшего, Чехов символически показывает, что каждый человек приходит в эту жизнь с определенной целью и обязан работать над своим внутренним миром, быть небезразличным к дарованной ему жизни и окружающим людям, забота же исключительно о телесных потребностях приводит к окаменелости души, а значит, к прижизненной смерти. Громов, убеждая доктора в необходимости каждого человека реагировать на внешние раздражители, указывает рукой на «толстого, заплывшего жиром мужика», с целью показать ужас жизни человека, втиснутого в рамки телесного наслаждения. С точки зрения «сумасшедшего идеалиста», чем выше духовные идеалы человека, тем сильнее он должен реагировать на несовершенства этого мира: «А органическая ткань, если она жизнеспособна, должна реагировать на всякое раздражение. И я реагирую! На боль я отвечаю криком и слезами, на подлость – негодованием, на мерзость – отвращением»[16.101].

Портретная характеристика больного из «Палаты № 6» и Леонида Соловейчика из «Палаты №7» практически полностью совпадает: «Его дряблые щеки, тройной подбородок, живот беременной бабы тряслись от возмущения; на вид ему можно было дать сорок лет, хотя еще только недавно ему минуло двадцать два»[15]. Автор сравнивает его с «неприятно пахнувшей тушей» и «свиньей, которую режут»[15]. Для этого героя сумасшедший дом становит-

ся средством защиты от тюрьмы, прикрывающим «его дикие похождения – кражи, спекуляции, изнасилования»[15]. Духовно противопоставлен Соловейчику единственный действительно сумасшедший из всей палаты № 7 Карен. Несмотря на недуг, герой Тарсиса завоевал симпатии всех обитателей больницы. Карен – обычный человек, но все его недостатки перекрывает важная черта, характеризующая, скорее, душу, чем тело, – «вечно смеющиеся, миндалевидные глаза, лучистые и мечтательные»[15]. Этот, по сути, несчастный человек, страдающий тяжелым заболеванием, умеет радоваться жизни, и – что самое главное – обладает способностью проводить грань между добром и злом, считая своей обязанностью бороться за выбранные идеалы. «С блаженной улыбкой» он вспоминает о матери, восхищается красотой медсестры Дины и отстаивает честь любимого человека, вступая в драку с ненавистным Соловейчиком. Фраза «Карен умел любить и ненавидеть»[15] становится ключевой и, как видим, приближает жизненную позицию сумасшедшего к воззрениям чеховского Громова. Полностью соглашаясь с мыслями, высказанными Чеховым, Тарсис осмысленно использует реминисценцию. Ему важно было показать, что даже в сумасшедшем больном осталось больше искренних и правдивых чувств, чем в каждом признанном нормальным человеке, не желающем бороться за правду и свободу, равнодушно проходящем мимо людского зла и несправедливости, живущем исключительно потребностями тела: «... этот единственный больной <...> был тоже более достойным, чем здоровые окаменелости, нелюди, мучившие народ»[15].

Сближает авторов и тот факт, что их герои придерживаются определенных философских убеждений и часто стоят на принципиально разных позициях. В «Палате №7» сюжет строится на противоположных взглядах героев, например, Василия Голина, а также его соратника Ивана Антонова, разработавших теорию «раскрепощения советского разума от сталинских оков»[15], и Валентина Алмазова, ратующего за свободу личности и отрицающего советские установки коллективности и «стадности» существования.

Спорят в повести и два товарища – Володя Антонов и Толя Жуков, мечтающие об изменении существующего порядка в стране, но по-разному подходящие к методам борьбы.

Особенно ярко традиции в «Палате №7» проявляются в философских воззрениях Нежевского и Алмазова, во многом повторяющих взгляды и убеждения главных героев Чехова. Обратимся непосредственно к повести «Палата № 6», конфликт которой базируется на идейном споре Громова и Рагина. Автор сталкивает два совершенно разных подхода к пониманию жизни и к роли человека в ней. Идейное противостояние двух героев – это духовно-нравственный спор о свободе и несвободе, борьбе и равнодушии, правде и насилии.

Для Громова вся жизнь заключена в нескончаемой борьбе за правду и свободу: «Говорит он о человеческой подлости, о насилии, попирающем правду, о прекрасной жизни, какая со временем будет на земле, об оконных решетках, напоминающих ему каждую минуту о тупости и жестокости насильников»[16.75]. Экспрессия, чувствуемая в монологах героя, вполне может восприниматься как бред безумца: «Речь его беспорядочна, лихорадочна, <...> порывиста и не всегда понятна»[16.75]. Однако автор слышит в его словах и голосе «что-то чрезвычайно хорошее»[16.75]. Примечательно, что, описывая состояние героя в момент разговора, Чехов сближает понятия «человек» и «сумасшедший», рассматривая их как синонимы: «Когда он говорит, вы узнаете в нем сумасшедшего и человека»[16.75]. Борец за свободу, равнодушный к судьбе своей страны и к каждому отдельному человеку, не может быть полностью нормальным в том смысле, какое в это слово вкладывает общество, живущее по своим непреложным принципам невмешательства, наживы и насилия. И все же, потеряв в глазах общества статус нормальной, мыслящей, личности, Громов духовно возвеличивается над этим миром и приобретает звание Человека. Мания преследования и страх перед людьми, обладающими полномочиями власти, развиваются у Громова не случайно

и во многом рождены прекрасным знанием психологии окружающих его людей. Их формализм, нежелание внутренне прикоснуться к страданию другого человека ведет к обнищанию внутреннего мира, к духовной смерти: «...с этой стороны они ничем не отличаются от мужика, который режет баранов и телят и не замечает крови»[16.78]. Интересно заметить, что Тарсис вслед за Чеховом в речи Коли Силина о сумасшедших и их палачах использует как бы обратную метафору. Громов сравнивает людей с мужиками, режущими коров и баранов, Коля Силин уподобляет всех обитателей палаты №7 овцам, которых гонят на бойню.

Идейным противником Громова в «Палате №6» в начале повести становится доктор Рагин. Для Чехова важно показать, что не только обыкновенные обыватели, но и умные, подчас интеллигентные люди ищут оправдание своему бездействию и бесчеловечности. Образ Андрея Ефимовича Рагина достаточно противоречив. Уже с первых строк Чехов характеризует героя как «замечательного человека»[16.82], о котором известно, что в молодости все его помыслы были связаны с духовной карьерой, и только воля отца изменила эти планы. В начальный период врачебной деятельности герой честно выполняет обязанности по службе. Однако вскоре выработанная философская теория позволила с легкостью отказаться от нравственного долга не только перед человечеством, но и перед собой. С точки зрения Рагина, небольшие преобразования, которые могли бы что-то изменить в больнице, не приведут к глобальному переустройству, а следовательно, не стоят времени и затраченных сил. Вместе с тем, задумываясь о несправедливо устроенном мироздании, по чьему закону все люди смертны, доктор не видит причин, по которым должен помочь продлить ничтожную жизнь торгаша или чиновника; страдания же, по его мнению, ведут к духовному совершенству. После таких философствований весь дальнейший рассказ Чехова о начитанности доктора Рагина, о его исканиях и о тоске по интеллигентным, мыслящим людям осознается через призму представленной теории и не воспринимается серь-

езно. На протяжении повести герой переживает эволюцию. Встреча с Громым полностью изменила жизненные принципы доктора Рагина, заставила осознать свой долг по отношению к людям, увидеть меркантильность, духовную пустоту окружающих. Попав в сумасшедший дом, Рагин на себе испытывает свою теорию и, наконец, осознает ее абсурдность и нелогичность.

Сравнительная характеристика Громова и Алмазова говорит о схожести этих героев. Во-первых, их сближает экспрессивное поведение: они отличаются нервной, деятельной походкой, яркой, негодующей речью, приближающей героев к экзальтации. Во-вторых, их объединяют общие идеалы. Они мечтают сражаться за свободу, за правду, за усовершенствованную новую жизнь, где нет подлости, предательства, где торжествует Человек. В-третьих, как истинно свободным и незаурядным личностям, любящим жизнь, им тяжело видеть мир через оконные решетки, и только воображение или мечта о жизни на свободе не дает отчаяться («Когда я мечтаю, меня посещают призраки. Ко мне ходят какие-то люди, я слышу голоса, музыку, и кажется мне, что я гуляю по каким-то лесам, по берегу моря, и мне так страстно хочется суеты, заботы... Скажите мне, ну, что там нового?»)[16.97] (Чехов) – «Этот неиссякаемый родник – неутомимое, вечное юное, полное надежд и упований воображение. Оно день и ночь рисовало перед ним картины настоящей, свободной, светлой жизни, которая кипела и бурлила в свободном мире, и оттого, что он был лишен ее, она казалась ему, быть может, еще во много раз прекраснее, чем была в действительности»[15] (Тарсис). В-четвертых, их объединяет негибкая вера в торжество проповедуемых ими идей и в неминуемое наступление светлого будущего; при этом финальные сцены опровергают эту уверенность.

Воззрения Нежевского и Рагина также во многом соотносятся. Академик Нежевский сам проводит параллель между собой и чеховским героем, видя в совпадении имени и отчества некий знак судьбы. Так, он неоднократно использует цитаты из «Палаты №6», пытаясь разобраться в своей судьбе и

сделать правильный нравственный выбор. Итак, остановимся на том, что же роднит героев. Во-первых, они оба считают, что в сложившихся социальных условиях какие-либо преобразования невозможны, лечение не сможет принести плодов. Во-вторых, самым мудрым решением было бы закрыть больницу, а больных выпустить. В-третьих, оба героя осознают свою вину перед больными, но в некотором роде оправдывают себя временем, в котором родились. Одна цитата Чехова особенно волнует и не дает покоя Нежевскому: «И что-то страшное, невыразимое вселялось в его душу, когда он читал: «Я служу вредному делу и получаю жалованье от людей, которых обманываю; я нечестен. Но ведь сам по себе я ничто, я только частица социального зла: все уездные чиновники вредны и даром получают жалованье... Значит, в своей нечестности виноват не я, а время... Родись я двумястами лет позже, я был бы другим»»[15]. В-четвертых, их сближают размышления об интеллигенции и о редкости по-настоящему умных и талантливых людей: «Люди настолько измельчали, что ему даже не с кем было побеседовать по душам; все озабочены мелкими и мельчайшими личными делами, – квартирами, приработком к скудной зарплате, публикацией никому не нужных «трудов», поисками теплого местечка, «доставанием» манной крупы и лапши; а сколько сплетен, интриг, злословия, – какая сногшибательная пошлость! До революции русская интеллигенция была в десять раз выше...»(Тарсис)[15]. Сравним с цитатой Рагина из «Палаты №6» Чехова: «Как жаль, <...> что в нашем городе совершенно нет людей, которые бы умели и любили вести умную беседу. Это громадное для нас лишение. Даже интеллигенция не возвышается над пошлостью; уровень ее развития, уверяю вас, нисколько не выше, чем у низшего сословия»[16.88].

Герой Тарсиса не менее противоречив, чем чеховский доктор Рагин. Автор с первых строк выделяет Нежевского из общей массы докторов и дает ему поистине высокую оценку, считая его «счастливым исключением»[15] из правил. Вместе с тем портретная характеристика дает нам возможность су-

дить о герое как о незаурядном человеке высоких моральных ценностей: «Нежевский, высокий, стройный, с отливающим тусклым блеском серебристым ежиком, с умными, пронизательными глазами, веселый, остроумный, подвижный, несмотря на свои семьдесят четыре года, ученый с мировым именем...»[15]. С одной стороны, это – человек действия, не представляющий своей жизни без людей и без труда. Пользуясь своей властью, Андрей Ефимович помогает людям и даже в условиях фарса, когда больница превратилась в концлагерь, не оставляет свое место, искренне переживая за невинных, здоровых людей. Так же, как и Рагин, он не считает нужным лечить больных, но не из-за отсутствия знаний или из-за выстроенной философской теории, а в связи с тем, что причиной болезни пациентов (если, конечно, они действительно страдают заболеванием, а не посажены насильно) является социальный фактор (репрессии, террор, страх, насилие и т.д.), и для ее искоренения необходимо кардинально поменять политическое устройство страны.

Казалось бы, Нежевский – идеальный герой, но отчего же тогда он чувствует свою вину за происходящее и критически относится к «теории малых дел»? С точки зрения Тарсиса, мало в советском обществе быть просто хорошим доктором, нужно поднимать свой голос в борьбе за правду и свободу, часто подвергая свою жизнь опасности. Сразу же вспоминается извечный вопрос писателей, столкнувшихся с репрессиями: «Что было бы, если бы люди не молчали?» Нежевский убежден, что за более решительными действиями с его стороны последует отставка, однако судьба Зои Алексеевны, высказавшей откровенно свои мысли в присутствии коллег и не получившей даже выговора, заставляет думать иначе. Кроме того, Тарсис изображает не просто врача, а академика с мировым именем, не имеющего права ограничиваться «теорией малых дел».

Произведения Тарсиса и Чехова сближает и изображение сумасшедшего дома как тюрьмы. Равнодушие чеховских врачей и каждого человека, с

молчаливого согласия которого совершаются преступления, приводит, как и предполагал Громов, к тому, что обычный человек становится палачом и тюремщиком. Бред и страхи «сумасшедшего», за которым «гонится насилие всего мира»[16.80], оказываются страшной реальностью. В повести Чехова возникает мысль, что палата №6 – это тюрьма. Как помним, об этом говорит и Громов, сравнивая больницу с тюрьмой, и описание флигеля, и решетки на окнах.

Восприятие сумасшедшего дома как тюрьмы более остро выражено в «Палате №7» Тарсиса, так как становится не просто метафорой (у Чехова эта мысль высказана лишь вскользь и внимание автора не акцентируется только на ней), а реальностью, в которой беспредел возведен в закон. Нежевский, будучи поклонником Чехова, приходит к выводу, что советская больница, в которой ему приходится работать, преобразовалась в карательное учреждение, тем самым превзойдя легендарную палату №6: «Что ж, из чеховской палаты №6 мы, пожалуй, перешли в палату №7, более благоустроенную. «И более страшную, невольно подумал он и вспомнил американскую тюрьму Синг, со всем современным комфортом, – можно ли это считать прогрессом социальной справедливости?» <...> Разумеется обстановка изменилась, внешне все прилично – чисто, порядок. Однако учреждение это было еще в большей степени безнравственным и вредным, так как здесь не лечили больных, а калечили, и больницу превратили в тюрьму[15]. Кроме того, Тарсис не ограничивается описанием несправедливо устроенной больницы и выводит круг проблем в фундаментальный план, сравнивая всю Русь с лагерем: «Валентину Алмазову давно казалось, что даже в княжестве Монако масштаб жизни обширнее, чем в наглухо закрытом концентрированном лагере, где некогда жила, неистово буйствовала, верила, разочаровывалась и снова буйствовала, бунтовала святая Русь»[15].

В связи с тем, что больницу превратили в тюрьму, все врачи и больные образуют два противоборствующих лагеря. С точки зрения Валентина Алма-

зова, все люди, работающие в больнице, являются его врагами. И даже Зоя Алексеевна и Нежевский противопоставлены сумасшедшим, несмотря на то, что искренне пытаются помочь людям. Так, Алмазов признает в Зое Алексеевне честного и искреннего человека, но ее рабская сущность и нежелание идти против советской власти делают ее скорее врагом, чем другом.

Обратимся к образам медицинских работников, созданным в двух повестях. У Чехова, кроме доктора Рагина, медперсонал представлен еще двумя фигурами: фельдшером Сергеем Сергеичем и городским уездным врачом Евгением Федорычем Хоботовым. У Тарсиса это – целая когорта врачей-полицейских: фельдшер Стрункин, главный врач Андрианов, заведующая отделением Лидия Архиповна Кизяк, Абрам Григорьевич Штейн, главный московский психиатр Янушкевич, заведующая психиатрическим диспансером Анна Ивановна Передрягина, помощник министра здравоохранения Христофор Арамович Бабаджан.

Тарсис уже в самом начале произведения вводит героя (фельдшера Стрункина), чьи убеждения в необходимости бить больных за любую провинность не может не напомнить о зверствах, тупости и бесчеловечности сторожа Никиты из «Палаты №6». Особенно поражает желание унижить самых слабых и безобидных жертв: Самделова у Тарсиса («маленького, страшно худого старичка, у которого было вечно испуганное лицо, такое жалкое и сморщенное, словно он вот-вот заплачет»[15]) или дурачка Мойсейку у Чехова. Любопытно, что агрессивное поведение героев вызвано не злобой по отношению к отдельным личностям, а, казалось бы, совершенно безобидным желанием хорошо выполнить свои обязанности и поддержать порядок. Например, камнем преткновения в «Палате №7» становится отказ Самделова от завтрака, который приводит к насильственным действиям со стороны Стрункина, борющегося за выполнение предписаний, установленных высшим начальством. Оба автора очень точно изображают, как «простодушные, положительные»[16.72] люди, действуя только по указке сверху, перестают ви-

деть в больных личность. Во фразе «их надо бить» Чехов выделяет местоимение «их» курсивом с целью показать, что в сознании мучителей больные не имеют даже конкретного имени. В палате №7 врачи также переходят от вежливой форме «вы» к форме «ты», независимо от возраста или рода профессии, в то время как «сумасшедшие» обращаются к ним учтиво.

В отличие от Чехова, Тарсис не останавливается только на формализме и исполнительности людей, выполняющих приказ. Если в палате №6 насильственные методы объясняются «усердием» необразованного сторожа, то в палате №7 они могут применяться и как узаконенная мера лечения и успокоения буйных умалишенных. Так, Стрункин пугает больных пятым отделением, по сравнению с которым его жестокое обращение может показаться гуманным и лояльным: «Пятое отделение для буйных было пугалом, которого все страшились; там ни с кем не церемонились. Могли даже избить до потери сознания, никто за это не отвечал»[15].

Писатели отмечают закоренелость, невежественность, незнание элементарных законов психиатрии. Тарсис сравнивает уровень развития современных врачей с некомпетентностью чеховского фельдшера Сергей Сергеевича: «Врачи, ничего не смыслящие в психиатрии, ибо учили их, особенно на практике, только полицейскому шарлатанству, ставили диагнозы, как им вздумается, да это и не играло роли: все равно лечили всех одинаково, – неврастеников и шизофреников, маньяков и параноиков, возбужденных и подавленных; лечили, главным образом аминозином, как чеховский фельдшер всех лечил касторкой»[15]. Ситуация в повести Тарсиса усугубляется тем, что если касторка фельдшера не оказывала губительного действия на здоровье пациентов, то аминозин, применяющийся и к здоровым людям как обязательный препарат, не мог пройти бесследно для их психики.

В повести Тарсис пытается разобраться, почему в нашей стране многие врачи, давшие клятву Гиппократу, согласились играть роль полицейских. Частично эту проблему затрагивает и Чехов, изображая Хоботова, мелкого

карьериста, завидующего Андрею Ефимовичу и мечтающего занять его место. Подслушав разговор Рагина с Громовым, Хоботов умело воспользовался случаем и сместил своего коллегу с занимаемой должности. И даже тот факт, что доктора придется обманом зазывать в больницу, не помешал Хоботову исполнить задуманное до конца. В повести Тарсиса медицинские работники также не открывают своих намерений Алмазову и Загогулину, лавируя и прикрываясь ложью.

Власть и карьерный рост становятся смыслом жизни для каждого из перечисленных медработников в повести Тарсиса и вынуждают их поступиться совестью и духовными принципами. Так, Бабаджан, преследуя меркантильные интересы и боясь повредить карьере, заставляет себя жить с нелюбимой женщиной, душу которой не способен понять и оценить. По той же причине он лишает себя самой важной радости в жизни (детей), оправдываясь высоким долгом перед медициной и больными. Любовницей Бабаджана становится женщина, не имеющая высоких духовных интересов, но близкая ему по духу, превыше всего ставящая материальные блага и карьерный рост. Фактически, изображая врачей-полицейских, Тарсис показывает, что, воспитывая людей исключительно в духе материализма, власти искалечили их души. Так, из характеристики Бабаджана узнаем, что он «был невозмутимым сухим педантом, одним из тех твердокаменных чиновников, которые морщились, когда при них произносили слова «сердце», «душа», «вдохновение»»[15]. В тех же выражениях представлен и Штейн: «Он <...> полагал, как все марксисты, что психические болезни проистекают из каких-то функциональных физиологических деформаций, и не признавал никакой души; в самом слове «душа» ему мнилось нечто антисоветское. Он был отталкивающе самоуверен и груб, больные его ненавидели»[15].

Не менее властолюбивым и бездушным оказывается и Янушкевич, чей высокий пост позволяет не скрывать истинное лицо полицейского за маской

неравнодушного к судьбам людей доктора. Его беседа с Алмазовым превращается из беседы с пациентом в допрос преступника.

Среди всех героев такого типа больше всего внимания автор уделяет Лидии Кизяк, причем выписывает ее сатирически, следуя традициям Салтыкова – Щедрина и Чехова. Хотелось бы отметить, что Тарсис употребляет в произведении говорящие фамилии: Алмазов – видит небо в алмазах, Стрункин – ходит по струнке, Диамант – бриллиант и др. При создании же образа Лидии Кизяк им используется сразу несколько сатирических приемов. Как мы уже узнаем с первых строк, героиню можно охарактеризовать как «сто-процентного советского человека», что в современном обществе следует рассматривать как понятие, применяющееся к равнодушному, «безддушному», никого не любящему человеку. Отсутствие духовных качеств сказывается на внешности героини, для описания которой автору потребовалось лишь несколько фраз: «женщина неопределенного возраста, неуловимой внешности», со «стеклянными глазами». В восприятии Алмазова Кизяк осознается «куклой из папье-маше», так как поражает схематичностью действий и отсутствием души. Ко всему прочему, в отличие от Янушкевича, ей приходится носить маску врача, прикрываясь медицинскими терминами и формулировками, и устраивать маскарад при беседе с поступающими «сумасшедшими». Больше всего на свете страшась потерять должность, она вынуждена лавировать между приказом высшего начальства и предписаниями больницы, запрещающими держать в психиатрическом учреждении здоровых людей. В частности, на вопрос Андрианова о психическом состоянии Алмазова, Кизяк не в состоянии ответить прямолинейно, так как, с одной стороны, не желает раскрывать истинное положение дел, угождая высшему начальству, а с другой, – боится ответственности, которая в случае раскрытия махинации грозит понижением по службе. В «Палате №7» она получает прозвище Ильза Кох, по имени самой одиозной женщины, властвующей в концентрационном лагере Бухенвальд и прославившейся беспощадностью и изуверством по от-

ношению к заключенным. И действительно, на место духовно-нравственной пустоты приходят жажда власти и ненависть к людям вообще и в частности к тем, кто стоит на пути к возвышению по служебной лестнице. Когда дело Алмазова выходит на мировой уровень, Кизяк, ни на миг не задумываясь, решает прибегнуть к своим коварным планам. В то же время автор показывает, что такие люди, как правило, трусливы, и любые их замыслы может разрушить каждый порядочный и правдивый человек. Панический страх перед пациентами палаты №7 и в особенности перед Алмазовым переходит в навязчивую идею и вынуждает Кизяк прятаться в кабинете. Ее план по устранению Алмазова не выполняется исключительно из-за страха перед Зоей Алексеевной, не желающей приспособливаться к тоталитарной системе, молчать и потворствовать насилию. Тарсис еще раз доказывает, что мнение одного человека может предотвратить многие беззакония, совершаемые в мире.

Остановимся на принципиально новом видении темы безумия, присущей исключительно Тарсису. Во-первых, отметим, что в «Палате № 7» автор пытается дать классификацию всех тех, кого советское общество признает сумасшедшим. В первую группу попадают самоубийцы: «Было общепризнано руководителями, врачами, идеологами, писателями, - что если человеку не мил социалистический рай, он – сумасшедший и его надо лечить»[15]. Во вторую группу попадают так называемые «американцы», чье сумасшествие заключается в желании общаться не только со своими соотечественниками, но и с иностранцами. И не менее сумасшедшими (третья группа), по мнению правительства, выглядят люди, не сумевшие приспособиться к этому стандартизированному миру, отчаявшиеся найти свой путь в жизни. Молодое поколение, на которое возлагает свои надежды правительство, в действительности оказывается ненужным и опасным.

Как мы уже отмечали, все пациенты «Палаты №7» противопоставлены медицинским работникам и выступают единым лагерем в борьбе с насилием и с несправедливостью. Однако и среди сумасшедших выделяются опреде-

ленные группы или отдельные индивиды в зависимости от политических взглядов и способов борьбы. Фактически, всех тех, кто решил бороться с несправедливостью и поставил своей целью преобразование, совершенствование этого мира, можно разделить на две группы. Первые – это люди, на себе испытавшие насильственные методы власти, однако считающие, что бороться надо с отдельными людьми, представляющими страну. Политику же государства и выбранный курс на построение коммунизма, с их точки зрения, нельзя считать неверными. Так, Василий Голин, а также его соратник Иван Антонов разрабатывают теорию «раскрепощения советского разума от сталинских оков»[15], считая, что вождей можно убедить в необходимости некоторых преобразований. Противниками коммунистического строя выступают Валентин Алмазов, Загогулин, Володя Антонов, Мореный, Толя Жуков и многие другие. Доказывая свою правоту Голину, Валентин Алмазов высказывает резко негативное мнение о современной действительности и предлагает бороться с существующим строем, превратившим «Человека»[15] в «человекообразную коммунизированную обезьяну»[15]. С его точки зрения, люди не могут обойтись теми благами, которое предлагает советское общество, а многообразие жизни не должно сводиться лишь к одной «трудовой операции». Интересно, что в споре с Алмазовым Голин не может привести какого-либо аргумента в защиту своей теории. Характеристика, которую герою дает автор («...худой, изможденный, с выцветшими глазами человек, неопределенной профессии, возраста, судьбы...»[15]), а также манера говорить при ведении спора («голос у него был какой-то бесцветный, полусонный. Вялый, словно он вот-вот уснет...»[15]), показывает, что он сам не до конца верит в свою теорию и не будет предпринимать решительных действий для претворения ее в жизнь. Среди тех, кто придерживается взглядов Алмазова, особенно выделяется так называемый «исторический факультет», куда входят два близких друга Володя Антонов и Толя Жуков, а также их учитель и наставник профессор Николай Васильевич Мореный. Каждый из них пытается най-

ти выход, который бы устроил всех граждан страны. Как историк Мореный убежден в правомерности жестких мер по отношению к коммунистическому строю, который, с его точки зрения, полностью соотносится с фашистским режимом. Философские воззрения Володи Антонова базируются на учении Ницше. Так же, как и Алмазов, герой возвеличивает «Человека» и противопоставляет ему «человекообразных людишек»[15]. По его мнению, лишь свобода мысли является одной из самых важных ценностей этого мира. Главной задачей каждого настоящего человека должна стать переоценка ценностей и полное уничтожение не только тюрем, но и если встанет такая необходимость, то и государств и рас, а также всех «мягкотелых гуманистов»[15]. С позиции Толи Жукова, несмотря на то, что в стране действительно правит фашизм, в будущем появится возможность устроить новую красивую и свободную жизнь, опираясь на достижения науки и техники. Решив экономические проблемы, общество позволит каждому человеку открыто выражать свои мысли. Теория Толи Жукова была легко опровергнута его учителем и другом, считающим, что каждый человек, достигнув материального благополучия, перестанет думать о духовных ценностях и будет жить проблемами и заветами своего скудного мира. Важно отметить, что каждый из героев все же надеется на светлое будущее и на реализацию своих идей, однако суровое настоящее, в котором повесился Коля Силин, опровергает эти надежды.

В своем произведении Тарсис стремится осветить не только фундаментальную проблему отношения власти к неугодным ей людям, но и прикоснуться к проблеме взаимоотношений в семье. Психиатрическая больница предоставляет прекрасную возможность избавиться от ближайшего родственника, если он мешает осуществлению каких-то планов или стоит на противоположных идеологических или жизненных позициях. В истории, рассказанной студентом, одним из обитателей больницы, поднимается вечная проблема отцов и детей. Профессор, имеющий правительственные награды, не

понимает нежелания своего сына учиться и работать. Позиция же сына заключается в отказе от глупости, фальши, ханжества советского общества. Отвергая авторитет родителей, дети все же находят свой путь и продолжают дело «героических отцов», боровшихся с тоталитарным режимом и умерших в сталинских ГУЛАГах. Естественно, взгляды студента вызывают отторжение у его родителей, которые, не видя других способов борьбы, помещают сына в сумасшедший дом. Меркантильно на фоне этой истории выглядят рассказы Самделова о происках родственников, мечтающих улучшить свои жилищные условия, и Загогулина, попавшего в палату №7 из-за нежелания дать согласие на брак дочери с любовником жены.

Итак, тема безумия в повести Тарсиса реализуется в традициях Чехова, причем реализуется на проблемно-тематическом, сюжетно-композиционном и мотивно-образном уровнях. На наш взгляд, такое пристальное внимание к творчеству Чехова не случайно и исходит из желания автора выступить не просто с критикой советского строя, но и заглянуть в глубь проблемы, прикоснуться к ее истокам. Анализ «Палаты №7» показал, что Тарсиса нужно воспринимать и как борца, выступающего против советской власти, и как писателя - достойного продолжателя чеховских традиций.

§4. Тема безумия и советская действительность в романе

В.Е. Максимова «Семь дней творения»

Название романа Максимова «Семь дней творения» (1971), а также его композиция относят нас к библейскому сюжету о сотворении мира. Всего в произведении шесть глав, каждая из которых носит название дней недели (понедельник, вторник и т.д.). Такое построение сюжета в виде мифа, легенды не случайно. Библия повествует читателю о том, как Бог создавал мир за шесть дней, а на седьмой день отдыхал. Роман Максимова – это тоже своего рода попытка построить новый мир, причем не материальный, а духовный. «Возрождение» – вот, пожалуй, ключевое слово для всего романа: возрождение духовного мира, возрождение человечества и каждой отдельной души

русского народа. В плане жанра этот роман можно назвать социальным (так как поднимает многие острые вопросы социальной действительности), философским (так как ставит проблемы веры и безверия, жизни и смерти, истины, правды и лжи, любви и ненависти, чести и совести и т.д.), психологическим (раскрывает внутренний мир человека, глубинные психические процессы).

Некоторые исследователи отмечают притчевую направленность романа Максимова. По мнению Ю.А. Драгуновой, «Семь дней творения» – «притча о неразумном человечестве и возможности его прихода через соблазны и грехопадения к воскресению и надежде»[81.249]. Нельзя не заметить, что на протяжении всего романа писатель «вводит в ткань повествования самостоятельные притчи, проясняющие идею»[82.231]. Для понимания темы безумия важной является рассказанная Гупаком притча о городе, в котором люди жили по божьему закону в мире и радости до тех пор, пока не пришел Некто и не вселил в умы людей свои «безумные» речи. Истина, провозглашенная Богом, была забыта, и на ее место пришла Истина человека. Далее рассказчик говорит о том, что лишь некоторым мудрецам удалось спастись от безумия, поселившегося в сердцах людей, и в поисках спасения они решили обратиться к пророку, Светочу. С его точки зрения, все то, что творилось на земле, могло привести к гибели всего человечества, безумие грозило охватить всю землю: «Это должно было случиться. Безумие угрожает всей земле. И, в наказание остальным, Городу указано своим страданием воочию указать другим Городам, чем это может кончиться. И поколению живущих уже нет спасения. Они сломали не плоть свою – душу, а душа невосполнима. Поэтому сказано вам в Книге Вечности увести из города детей. Пусть вернуться они на отчее пепелище здоровыми духом и телом»[10.Т.2.С.30]. Таким образом, для Максимова характерно восприятие темы безумия в ее метафорическом понимании. Слово «безумие» в контексте притчи выступает как метафора и является синонимом для таких лексем, как хаос, саморазрушение, гибель, грех, бездна и т.д. Образы города (жители города, Некто) аллегоричны и символи-

зируют советскую Россию и ее общество. Под героем, названным в легенде Некто, очевидно, следует понимать сатану, разрушившего веру в Бога и принесшего людям свою Истину. В жителях города нетрудно узнать советских граждан, которых можно подразделить на два лагеря, тех, кто принимает советскую власть и ее идеи, и тех, кто верен взглядам и принципам религиозной России. Фактически советский строй и все то, что было привнесено в мир с приходом новой власти, названо Максимовым безумием. Исходя из этого, тема безумия становится одной из главных, и ее рассмотрение подразумевает обращение практически ко всем темам и проблемам, заявленным в романе.

В своем произведении Максимов изображает целую культурную и историческую эпоху правления советской власти, начиная с истоков ее создания. Жанр семейной хроники позволяет автору через историю семьи Лашковых перейти от глобальных проблем и тем к личности человека, к его душе и, наоборот, через жизнь одного героя раскрыть общечеловеческое, вечное. Прежде всего, обратимся к социальным реалиям, к тем фактам истории, которые в романе Максимова осознаются бесчеловечными, а значит, безумными.

Одной из самых глобальных тем для литературы периода оттепели стала тема репрессий, которую мы встречаем у таких авторов, как А.Т. Твардовский, А.И. Солженицын, В.Т. Шаламов и других. Для каждого из авторов тема репрессий являлась наиболее актуальной, так как была взята не просто из исторических документов или окружающей политической и социальной среды, а из собственной жизни. Для Твардовского, это, прежде всего, вопрос совести и памяти, желание покаяться перед репрессированным отцом и своим народом. Солженицын и Шаламов стремятся рассказать о страшной судьбе русского народа, показать миру истинное лицо советской власти и ее сторонников. В центре их произведений – судьба заключенного, нравственный выбор, который может придать человеку сил или полностью сломать его душу.

В романе «Семь дней творения» Максимова тема репрессий раскрыта через воспоминания людей, всегда стоявших за советскую власть, слепо выполняющих ее приказы. Вторая часть построена в виде воспоминаний одного из главных героев, на тот момент комсомольца Андрея Васильевича Лашкова. Выполняя приказ перегнать скот в безопасное место, герой становится свидетелем ужасающей картины, разрушающей его представления о советской власти и выбранных ею методах борьбы с неудобными ей людьми. Встреча с заключенными, умирающими от жажды и не реагирующими на обстрел фашистских «юнкеров», производит на героя неизгладимое впечатление. Если раньше он не задумывался над судьбой арестованных людей и даже сам неоднократно выступал в роли понятого, то неожиданная встреча в военное время заставляет по-другому посмотреть на эту проблему и осознать степень своей вины перед всем русским народом. Очищение души происходит постепенно. Вначале Андрей ужасается, что и в военное время власти все же не забывают о карательных действиях. Однако та растерянность, которую он испытывает, не переходит в более глубокое чувство. Так, ему непонятен поступок Саньки Сутырина, рискующего жизнью ради того, чтобы принести воды заключенным: ««Посочувствовал на свою шею, – невольно зажмурился Андрей, – был человек и нету!»»[10.Т.2.С.111]. И только после того, как герой вблизи осознал весь ужас происходящего, его охватывает чувство сопереживания, жалости и любви к заключенным: ««Мамочка моя родная, – зашло в нем сердце, – что же это? Что же это делается-то!»»[10.Т.2.С.112]. Максимов мастерски описывает состояние заключенных, сосредотачиваясь только на деталях: «десятки, сотни глаз - еще и еще, не воспринимая опасности, все так же, с надеждой и вожделием зывали к близкой, но недоступной им воде»[10.Т.2.С.110]; «рвущийся изнутри вагонов, многоголосый и почти нечеловеческий вой»[10.Т.2.С.112]. «Неизбывная тяжесть», которую вынес герой из этого случая, сделала его ближе к людям, раскрыла перед ним их истинную сущность. «Взгляд» у Максимова осознается как проводник, со-

единяющий человеческие души. Интересно, что первый взгляд заключенных вызывал не к людям, а к воде. Автор показывает, что отстраненность людей от чужих проблем делает их посторонними друг другу, и лишь любовь и вера в Бога ведет к объединению. Так, благодарность глаз заключенных оберегает Саньку Сутырина на протяжении всего его пути. Под этим взглядом страх смерти отступает, а ранение воспринимается как благодарность от Бога. Не менее говорящим, «внимательным и долгим» взглядом одаривает Александра Андрея, признавая в нем родственную душу, способную, наконец, понять трагедию русского народа: «Господи, что за люди, что за народ! Все терпит, все»[10.Т.2.С.112-113].

В третьей части автор показывает силу Закона, ставшего выше человеческих чувств. Об арестах очень подробно рассказывают и другие писатели, но, как уже было упомянуто, ценность раскрытия этой темы Максимовым в том, что он открывает читателю мысли и сомнения не арестантов, а тех, кто исполнял предписания. Интересно, что в романе нет типичных героев, каждый образ, выписанный Максимовым, самобытен.

Так, участковый Калинин показан как человек, уставший от своих обязанностей и выполняющий их по привычке и должностной необходимости. Перед лицом смерти все то, что делает герой, кажется ему мелочным и ненужным. Особенно ярко этот образ раскрывается при аресте Симы Цыганковой. Портретная характеристика, действия героя раскрывают его психическое состояние, его нежелание вмешиваться в жизнь людей, приносящих в жизнь что-то светлое и чистое: «с мороза, еще заостренней обычного, лицо его оплывало текучими пятнами», «снял шапку, прижался грудью к голландке и долго надрывно кашлял», «залпом опорожнив граненый стакан», «сел, опустив голову», «стукнул кулаком»[10.Т.2.С.192], «жилистый калининский кулак еще раз поднялся и с силой опустился на клеенку»[10.Т.2.С.193]. В момент ареста Калинин ведет себя как официальное лицо, однако невербальные средства (жесты, мимика, движения), играющие важную эмоционально-

экспрессивную роль при изображении происходящего, показывают истинное лицо героя. В каждом действии чувствуется неуверенность в своей правоте и стыд: «зачем-то снял шапку и, опустив глаза, начал приглаживать волосы»[10.Т.2.С.193], «упорно изучал носки своих сапог»[10.Т.2.С.194]. В то же время важно отметить, что Калинин не чувствует своей вины в происходящем, перекадывая всю ответственность на Закон: «Ордер не я подписывал. Бесплезно, Храмов, – бросил он через плечо Леве, – это – закон»[10.Т.2.С.194]. Автор не обвиняет героя напрямую, однако драма, разыгрывающаяся во время ареста (в частности момент, когда Храмов «забился и захрипел» в руках Калинина «пойманной рыбой»[10.Т.2.С.196]), говорит о том, что за каждым законом стоят обычные люди, написавшие или помогающие в его исполнении. Мысль эту в тексте высказывает Храмов, кричащий вслед уходящему Калинину свои обвинения: «Да будь они прокляты, такие законы! Будь прокляты люди, которые их написали! Прокляты, прокляты, прокляты!..»[10.Т.2.С.194].

При аресте автор вводит в роман еще нескольких героев, обладающих властью: «Бритоголовый в штатском, безликий молчаливый майор и красноармеец с расплывчатым, будто навсегда заспанным лицом»[10.Т.2.С.201]. Всего несколько эпитетов, употребленных автором при описании героев, создают впечатление, что перед нами куклы, марионетки. Более подробно в тексте рассказывается о поведении «бритоголового», выступающего символом непоколебимой советской власти и неумолимого закона. Автор характеризует его как бездушного карьериста, не задумывающегося о своих поступках. Именно при взгляде на этого человека Василий Лашков ощущает себя «маленьким, ничтожным, со всех сторон уязвимым»[10.Т.2.С.201]. Каждый жест, взгляд, разговор – все выдает в штатском повадки хищника, не щадящего ни врагов, ни друзей: «быстрый, как ожог, взгляд исподлобья»[10.Т.2.С.202], разговор «отрывистый, похожий на перестрел-

ку»[10.Т.2.С.202], «его усмешливое дружелюбие, от которого холодело сердце»[10.Т.2.С.209].

Из героев, выполняющих приказы и принимающих непосредственное участие в судьбе репрессированных, особенно интересны братья Лашковы, переживающие эволюцию взглядов. Будучи дворником, Василий Васильевич Лашков, истинно верит во все то, что проводит партия, в том числе и в необходимость арестов. Первое прозрение наступает при аресте Симы: «Совсем нечеловеческая тяжесть навалилась ему на плечи, и он не мог, не хотел сейчас встать первым, чтобы пойти туда – к храмовскому чулану»[10.Т.2.С.192]. Однако все это воспринимается им, как отдельный случай, в котором виновата не власть, а отдельные люди (братья Симы). Арест полковника, зародивший в нем мысль о том, что нельзя делить людей на своих и чужих по политическому принципу, лишь затронул душу героя, но не изменил жизненных принципов и убеждений. Выдержка полковника при аресте, понятия чести, умение держать себя, безобидность противопоставлены язвительности, мелочности, жадности Никишкина, стоящего за советскую власть. Встреча с этими людьми не поколебала главного у Лашкова, веры, что все то, что совершается, обязано было произойти по исторической необходимости. Лишь с ареста рабочего Алексея Горева полностью меняется восприятие героем советской власти и ее роли в общем безумии и беззаконии, совершаемом на земле: «Лашков впервые ощутил, как, все нарастая, в нем поднимается волна удушливого бешенства и, охваченный почти непреодолимым желанием броситься на бритоголового, подмять под себя его и его уверенность, и его вот эту по-кошачьи победную усмешку, он отвернулся и схватился за перила, чтобы перебороть искушение»[10.Т.2.С.203]. Еще большую уверенность в ошибочности своих убеждений Лашков приобретет, когда испытает на себе всю силу советского Закона, разрушившего его жизнь и любовь. Отношения двух влюбленных, Груши и Василия, описываются как в реалистическом, так и в романтическом ключе. С одной стороны, история героев – это во многом

прагматичная повесть о реальных, ничем не примечательных людях, решивших пожениться, но в то же время это и рассказ о романтическом, чистом и светлом чувстве, дарующем очищение души. В определенном аспекте любовь героев можно рассматривать с точки зрения романтического безумия. При встрече с Грушей Василий начинает по-другому воспринимать окружающую действительность, так как видит мир, полагаясь на чувственное познание, а не на доводы рассудка. Любовь помогает герою познать высший мир истины и красоты, преобразуя реальность в идеальный мир. Прогуливаясь с Грушей по лесу, Василию открываются вещи, которые всегда существовали в его жизни, но не имели никакого значения. Впервые герой видит красоту природы и мечтает соприкоснуться с небом, познать его тайну: «Пойдем туда, - он неопределенно махнул в сторону узенькой просеки в березняке, - туда, где самое небо. <...> И ему вдруг показалось, будто небо приблизилось к нему настолько, что до него можно дотронуться рукой и написать по нему пальцем, как по запотелому стеклу, любое слово»[10.Т.2.С.199]. Портретная характеристика Груши, говорит о совмещении реального и идеального. С одной стороны, героиня обладает совершенно непоэтичной и даже нескладной наружностью, однако в глазах возлюбленного приобретает сказочную и нереальную внешность: «...где-то у самых лашковских глаз, плавали Грушины руки, схожие с двумя большими белыми рыбами. Он пытался коснуться их, но они ускользали - гибкие и почти неосязаемые. Чуть раскосые глаза ее зовуще мерцали, рассыпаясь в пузырьчатой пене на множество голубых капелек»[10.Т.2.С.198]. Цельной и значимой историю любви делает взгляд героев: «Она наклонилась над ним. И небо исчезло. И он утонул в ее глазах, и она растворилась в нем. И мир вокруг них перестал существовать»[10.Т.2.С.200]. Так же, как и многие романтики XIX века, Максимов показывает, насколько безжалостной может быть реальная действительность к безумному, но прекрасному миру влюбленных. Советская власть, запрещающая любить сестру репрессированного Горева, ассоциируется в

сознании Лашкова с роком, судьбой, с некой непобедимой силой, разрушающей на своем пути все живое: «И его одолела мучительная мысль о существовании некоего Одного, чьей мстительной волей разрушалось всякое подобие покоя. И Лашкову стало невыносимо страшно от собственной беспомощности перед Ним..»[10.Т.2.С.209-210]. Особенно ярко разделение поэтического и материального мира проявляется в философии Левы Храмова. С его точки зрения, в мире советской действительности нет места чувствам, вере, душе и поэзии, лишь материальное может иметь какую-либо ценность. Сцена, в которой герой выступает как обличитель, строится на контрасте. Мир Левы Храмова - это мир веры (не случайно герой носит говорящую фамилию), мир великой литературы и Шекспира, мир любви и гармонии. Ему противопоставлен мир Закона и материализма, в котором «вакса и сапоги»[10.Т.2.С.212] ценятся больше, чем поэзия Шекспира, в котором каждый отдельный человек и его чувства не имеют значения («они людей на миллионы считают»[10.Т.2.С.214]), а понятие любви становится синонимично убогой фразе «семейная ячейка»[10.Т.2.С.213].

Кроме проблемы репрессий, так ярко воплотившейся в сюжетной линии романа, Максимов обращается и к другим, не менее важным проблемам. В романе «Мастер и Маргарита» Булгаков обращается к так называемому квартирному вопросу, не менее актуальным он является и для Максимова. Автор показывает трагические судьбы людей, вынужденных впускать в свои дома совершенно незнакомых людей, рушить годами создававшийся уклад жизни. Закон об уплотнении, принятый властью с целью устроить жизнь активных сторонников советской власти, на деле оборачивается трагедией, так как еще больше способствует разобщению людей. Безумие политики партии особенно ярко показано через судьбу семьи Храмовых, отказывающихся уплотняться. Для уже пожилой хозяйки дома впустить в свой мир семью рабочего Горева, значит полностью уничтожить воспоминания и разрушить среду, в которой были значимы культурные ценности: «... старуха расставалась

с чем-то таким, с чем ей невозможно было расстаться ни в коем случае, иначе ее жизнь теряла всякий смысл и значение»[10.Т.2.С.176]. Поднимая проблему интеллигенции, Максимов стремится обратить внимание на людей, ставших «лишними» в родной стране. Современная действительность, где попирается искусство, становится невыносимой для пианистки Оли Храмовой и приводит ее к сумасшествию. Ирреальный, идеальный мир фантазии осознается единственным местом, где еще можно «улыбаться тихо и празднично»[10.Т.2.С.177]. Посредством контраста автор добивается большей выразительности образов. Противопоставление Оли Храмовой и Калинина передает, насколько непреодолима пропасть в мировоззрении героев. Приемы контраста и повтора помогает читателю почувствовать ненормальность всего происходящего и увидеть истинную сущность участкового, признающего только свою правду: «Она стояла прямо против Калинина. Участковый морщился и поигрывал чахоточными скулами, а девушка улыбалась. Он морщился, а девушка улыбалась»[10.Т.2.С.177]. Вслед за приемом контраста Максимов использует и прием сходства, с целью показать безумие не только Оли Храмовой, но и Калинина как человека, стоящего на защите советской власти: «В их вызывающей разительности ощущалось какое-то почти жуткое сходство: злость одного и блаженность другой определили недуг, и некуда им было деться, бежать от этого жестокого родства. Так и стояли они, сведенные случаем, друг против друга, на одной лестничной площадке, оставаясь в то же время каждый в своем мире, со своей правдой»[10.Т.2.С.177].

Позиция Калинина и советской власти основывается на материальных благах, однако автор показывает, что для счастья нужно гораздо больше, чем просто отдельная комната. «Уплотнение» не приносит радости не только хозяевам квартир, но и людям, которых благодетельствовала власть. Так, Горевы чувствуют свою вину перед хозяйкой дома и ведут себя так, словно бы попали не на новоселье, а на похороны. Не менее несчастным ощущает себя и Левушкин. Казалось бы, правда на его стороне, пролетарии победили своих

врагов и могут чувствовать себя хозяевами жизни. По его мнению, дело, предпринятое властью, не может быть неправым, так как ничем не противоречит божественному промыслу, и все же неприятное, необоснованное чувство не отпускает его ни на минуту: «Лашков <...> видел, что хоть и озорует слегка Лёвушкин, хоть и похохатывает залихватски, не чувствуется в этом его веселом мельтешении хозяйской полноты, удовлетворения, нету радости, которая от сердца. То и дело в нем - в его движениях, словах, смехе – сквозила еще неосознанная им самим тревога или, вернее, недовольство»[10.Т.2.С.172]. Сцена, в которой Лашков и Левушкин сидят «под самым куполом неба» и в процессе разговора ощущают радость и единение, очень важна для понимания позиции автора. Вечность, внутренняя свобода, любовь, красота, единение душ – категории, которые не могут быть заменены материальными благами. Дом, который все жители переделывают из чулана для Симы, объединяет непримиримых врагов. Левушкин, наконец, определяет своего соседа-дантиста не с позиции политического врага, а с позиции человека: «Живем, как зверье. А все – люди. Я вот думал – сосед. А дантисты они, выходит, тоже – люди. Прощаясь, гости со значением переглядывались и степенно пожимали молодым руки»[10.Т.2.С.187]. Солнце, весна, любовь Симы и Левы, единение, возникшее в процессе работы, – все наполняет жизнь светом и смыслом: «Солнце заливало двор светом чистой июньской пробы, и в его невесомой благодати все вокруг виделось ему исполненным какого-то особенного замысла. «Мамочка моя дорогая, что человеку нужно? Самую малость, сущий пустяк. А какая от этого пустяка легкость на душе! Все дадено, все есть, живи!»»[10.Т.2.С.187].

Советская власть же, по мнению Максимова, своими действиями и приказами вызывает в людях самые низменные чувства, основанные исключительно на материальных ценностях. Неограниченными полномочиями наделяются такие люди, как Никишкин, не стесняющиеся испортить навсегда свои отношения с соседями ради одного метра земли. Старуха Шоколинист,

собирающая никому ненужные, старые вещи, становится символом времени и всего поколения людей, души которых навсегда отданы во власть корысти и жадности: «Темное пятно двигалось прямо на него, и все явственней, все отчетливей становилось характерное бормотание старухи Шоколинист. – Хоть гвоздиком поживиться, хоть дощечку взять... Антихристы! По щепочке, по камушку свое заберу... Василий и раньше знал за ней эту слабость – собирать и стаскивать к себе разный хлам, – но только сейчас понял, какая страсть, какая корысть владела постоянно старухой. <...> И ослепительное мгновение озарило истошным вопросом: "Чего же мы не поделили? Чего?"»[10.Т.2.С.229-230]. Таким образом, Максимов снова показывает безумие политики коммунистов, не считающейся с духовной сущностью русского народа и стремящейся подменить нравственные ценности материальными.

Политика, проводимая партией, вынимает из людей душу, что приводит их к духовной гибели. Мотив пустоты проходит лейтмотивом через весь роман Максимова. Возникают образы духовных мертвецов и теней.

Так, Иван Левушкин является одним из трагичных персонажей в романе, чья жизнь была безжалостно искалечена обстоятельствами и окружающими людьми. Государство решает жилищную проблему героя, но в то же время заставляет отказаться от духовных ценностей. На протяжении всей жизни Левушкин не перестает тосковать по тому духовному божественному началу, которое объединяло всех русских людей вне зависимости от их социального статуса и материального положения: «Храмов ласково гладил его по голове, утешал: – Что же ты плачешь, Иван Никитич? Что же ты плачешь? Ты же класс-гегемон. Все – твое, а ты – плачешь. Тебе нужно плясать от радости, петь от счастья. Земля – твоя, небо – твое. Исаакиевский собор – тоже. А ты плачешь, Иван Никитич. Или тебе мало? Исаакия мало? Метрополитен бери. Плачешь? Плачет российский мужик. Раньше от розг, теперь – от тоски. Что же случилось с нами, Иван Никитич? Что?»[10.Т.2.С.215].

Попытка героя убежать от несправедливости этого мира ни к чему не приводит. К своей семье Левушкин возвращается глубоко несчастным и потерянным человеком, оставившим позади свою юность и все связанные с ней надежды на счастливую жизнь: «Нет, не саднила больше у Ивана душа, даже привычка говорить "по Богу" давно забылась. Он словно оброс весь дикой и непробиваемой глухотой ко всему, и ничто больше не могло вывести его из этого мертвого равновесия»[10.Т.2.С.254]».

Образ неба позволяет ярче представить страдания героя, потерявшего связь с вечностью и Богом: «Небо над ними набухало сырой тяжестью, все вокруг, сплюснутое ею, как бы втискивалось в землю, и, казалось, там – за серой толщей – уже давно ничего нет: ни солнца, ни звезд, ни самого неба, а есть только пустота мутная и липкая, как этот дождь»[10.Т.2.С.254].

Преодолеть испытания Левушкину не помогают и самые близкие люди, так как и они, искалеченные безжалостной судьбой, уже не могут осветить тьму, заполонившую мир: «Тусклая, как старая щука, Люба – голова дынькой, облепленная грязно-седой паклицей, – зыркала на них из-за окна без искры света глазами, и исступленное бормотание ее карабкалось через форточку во двор. Но ей, её осатанелой злобе не под силу было пробиться в обуглившуюся до дна Иванову душу»[10.Т.2.С.254].

Бездуховная жизнь без света оказывается для героя самым тяжелым испытанием, поэтому смерть воспринимается им как избавление от бессмысленного существования: «А ты меня, – тихо и как бы даже просительно начал Иван, – меня хлопни из своего пугача. – Но постепенно лицо его наливалось кровью, и вскоре он уже почти кричал в лицо оторопевшему Никишкину. – На, хлопни! Я ее – жизни – не видал, да и не увижу боле. Так зачем она мне – жисть. Ты ее с казенными щами сожрал... Я сына хотел на дантиста выучить, а где он – сын, а? И по твоей милости... Я весь век свой по расейским пристаням горе мыкаю... Из-за тебя, собака! Так на – хлопни! – Он рванул на себе ворот косоворотки. – Что же ты»[10.Т.2.С.255]?

Жестокая реальность безжалостно разрушает и одухотворенный, наполненный музыкой мир Оли Храмовой, без которого девушка сходит с ума в прямом значении этого слова: «С широко раскинутыми руками Ольга Храмова кружилась по квартире и тоненько выкрикивала: Я – птица, я летаю! Как высоко я летаю! Не мешайте мне! Уйдите все, я – улетаю. <...> Я улетаю, не забивайте мне в голову гвозди! Мне больно!.. <...> Отдайте мне мое небо, я хочу улететь... Ах, Боже мой, зачем вы отобрали у меня небо! – И вдруг без всякого перехода: – Почему все молчит? Почему все оглохло? – Она прислонилась ухом к старому шкафу, потом к стене, к печи, к входной двери, твердя тревожно и потерянно: "Не звучит!.. Не звучит!.. Не звучит!"»[10.Т.2.С.221]

Василий Лашков поражается тем ужасающим изменениям, которые произошли с внешностью девушки, потерявшей самое дорогое, что удерживало ее в этом мире: «Он смотрел на ее изможденное приступом лицо, на глубоко запавшие глазницы, и его с каждым мгновением все более и более охватывала необъяснимая тревога, которая, свернувшись, наконец, в мысль, озарила душу вещей догадкой: "Мамочка моя родная! Нет человека без своей особой струны. Отними у него эту струну, и останется оболочка немощная и дикая"»[10.Т.2.С.222].

Если для Оли Храмовой всем смыслом жизни являлась музыка, открывающая героине небо, то для Василия Лашкова «струной», без которой человек теряет себя, была его возлюбленная Груша. После вынужденного расставания вместо любви, наполняющей все существо героя, появляется «гложащее чувство обреченности, сознание своего близкого конца»[10.Т.2.С.250]. Присутствуя при очередном припадке безумной Оли, герой осознает, что именно отсутствие смысла жизни заставляет его чувствовать себя мертвецом: «И Василию сделалось вдруг ощутимо понятным то омертвление, какое постепенно опустошало его в последнее время»[10.Т.2.С.222].

Духовным мертвецом оказывается в романе и Петр Лашков. Интересно, что если Василий Лашков в каждый период своей жизни сомневается в правильности выбранного пути, то его брат даже в самой трагичной ситуации находит оправдание не только политике, проводимой партией, но и своим жестоким поступкам. Лишь завершая свой жизненный путь, Петр Лашков придет к переоценке ранее выбранных ценностей. Переосмысливая каждый свой поступок, герой все чаще задумывается над вопросом, в чем он допустил ошибку. Казалось бы, все его усилия всегда были направлены на улучшение жизни, однако, как оказалось впоследствии, привнесли в мир только страдание и горе.

Как мы уже отмечали ранее, у многих героев, стоящих у власти, можно отметить кукольную, статичную внешность, напоминающую мертвцов. Исключением из правил не становятся и начальники уездного города Узловска. Так, создавая портрет Воробушкина, Максимов мастерски использует прием сравнения для передачи бездуховной и ущербной сущности героя: «мертвые, как у мороженого судака, глаза»[10.Т.2.С.37]. Символично, что даже у секретарши автор отмечает неживой «полуискусственный лик»[10.Т.2.С.36]. Интересно, что в отношении таких людей, как Воробушкин, Петр Лашков занимает четкую позицию, считая их случайными спутниками советской власти, от которых в конечном итоге она сможет полностью очиститься. На первый взгляд кажется, что между двумя героями, стоящими на службе у власти, огромная пропасть. Петр Лашков во всем пытается докопаться до истины, к каждому делу подойти с душой. Только из-за негибимой воли и настойчивости Лашкова когда-то еще совсем молодого Воробушкина оправдали, несмотря на все доводы высшего начальства, стремящегося спешно закрыть дело. Позже, оказавшись в составе аналогичной комиссии, Воробушкин всегда выносил обвинительный приговор, подходя ко всем делам с формальной точки зрения. В сравнении с ним, Петр Лашков, болеющий за общее дело и за каждого конкретного человека, выглядит настоящим героем, однако и его

автор не выделяет из общей массы людей, продавших душу на службе у советского строя. Так, тесть характеризует Петра Васильевича как мертвеца: «Погубил ты, Петька, ирод, девку! Голубиную душу погубил! Сушь, сухой дух от тебя идет... Кашей ты, ирод, который бессмертный, и нет в тебе ни одной живой жилы. Христос с тобой!...»[10.Т.2.С.69].

Важно отметить, что, ставя глобальные политические проблемы, Максимов все же остается не просто писателем, выступающим с критикой советской власти, но прежде всего, автором, исследующим душу русского народа. Ему важно показать деградацию общества, вынужденного жить в условиях бездуховной советской России. Безумие охватывает не только руководителей, но и обычных людей. Немаловажное значение в романе приобретает образ толпы, идущей вслед за коммунистами: «Они разжигают в толпе самые низменные страсти, и животный рев этой толпы тешит их неудовлетворенное самолюбие смоковниц... Они говорят: возьми у сытого и насыться, возьми у имущего и оденься, возьми у властвующих и – властвуй... И толпа берет»[10.Т.2.С.213]. Особую художественную роль в творчестве Максимова выполняет сон, так как вскрывает глубинную сущность подсознания героя. В раскрытии темы безумия помогает сон Василия Лашкова, рассказывающий о прогулке героя с Грушей, и о людях, смотрящих вслед влюбленной паре. Именно в этом сне толпа людей отождествляется с безумцами: в каждом лице Василий видит лицо сумасшедшей Оли Храмовой и грозит кулаком в надежде удержать свое счастье. Впоследствии сон действительно сбудется, и весь двор будет смотреть на поведение пьяной Груши с осуждением. Максимов обращает внимание на то, что в людях не осталось сочувствия и жалости друг к другу и любое падение ближнего воспринимается как личная победа. Сосредотачиваясь на чужом грехе, человек забывает заглянуть в свою душу и очиститься от скверны, что ведет к нравственному падению и гибели: «Чего смотрите, как сычи? Ну, кто святой, плюнь на меня... Может, ты, Никишкин? Сколько душ еще продал? Может, ты, Цыганкова? Передачки-то родной до-

чери носишь? <...> Ставни захлопывались, словно проставляли точки после каждого ее вскрика: в отношении личного нравственного хозяйства во дворе проживало мало любителей гласности»[10.Т.2.С.219]. Сочувствия не вызывает даже больная Оля Храмова, ее отправка в психиатрическую больницу сопровождается гневными выкриками толпы, осуждающей поведение умалишенной. Такое отношение соседей порождает непонимание и неприязнь Лёвы Храмова, увидевшего за лицами людей «звериные морды»[10.Т.2.С.224]. Не менее страшна в своих действиях толпа людей, перегоняющая скот под предводительством Андрея Лашкова. Дважды совершается преступление из-за скота. Убийство Артиста, прикрывшего своим выступлением воровство лошадей, особенно поражает Лашкова. Если герой способен простить Артиста только за полученное удовольствие от концерта, то люди в порыве злости убивают его с особой жестокостью, даже не задумываясь над бесчеловечностью совершаемых действий. Открытием для Андрея становится и то, что человек может жертвовать своей жизнью ради «цыганской вольницы»[10.Т.2.С.132]. При описании второго убийства автор снова проводит параллель между толпой и зверем: «За пятак друг друга убить готовы. Звери и те соображают, своих не трогают. А ведь вы люди! Остановитесь же вы, наконец!»[10.Т.2.С.147-148]. По мнению А.Н. Сенкевич, «несмотря на некоторые отличия, все людское сообщество подверглось чудовищным испытаниям, в результате которых произошло повсеместное духовное оскудение, распад личности, ее полное обесценивание и «обезличивание»»[226].

В связи с затронутыми проблемами лексема «сумасшедший» оказывается в одном синонимичном ряду с такими словами, как «грешник», «зверь», «духовный мертвец» и т.д.

Интересно, что в безумии людей Максимов обвиняет не только советскую власть, уничтожившую духовную Россию, но и самого человека. С одной стороны, политика государства воспитывает духовных рабов, живущих исключительно инстинктами, но в то же время человек сам волен выбирать

свою судьбу. Проблема нравственного выбора – одна из главных в романе. С позиции автора, каждый человек способен в любой ситуации сделать правильный выбор, опираясь на вечные божественные законы. Так, например, в, казалось бы, безвыходной ситуации с Грушей Лашков идет на поводу у своего страха и трусости, в то время как Штабель, пренебрегая всеми предписаниями, женится на сестре репрессированного. Казалось бы, Лашкову грозила смерть, и его отказ от любимой женщины был вынужденной мерой, однако духовная смерть, по мнению автора, намного страшнее телесной. Борьба за душу человека ведется на протяжении всего романа, и свой путь очищения проходят все главные герои. Безумие, смерть души, потеря смысла жизни – вот то, с чем неминуемо столкнется человек, утративший нравственные ценности и Бога: « «Что мы нашли, придя сюда? - думал он их мыслями. - Радость? Надежду? Веру? Вот ты, Цыганиха, растерявшая все? Ты - Левушкин? Где твой сын-дантист? Ты - безумный Никишкин? Что мы принесли сюда? Добро? Теплоту? Свет? Кому? Меклеру? Храмовой? Козлову? Нет, мы ничего не принесли, но все потеряли. Себя, душу свою. Все, все потеряли» » [10.Т.2.С.269].

Итак, тема безумия в романе Максимова «Семь дней творения» является одной из главных, так как соприкасается практически со всеми проблемами и вопросами, заявленными в произведении. Исходя из легенды, рассказываемой Гупаком, тема безумия раскрывается в двух направлениях. Во-первых, Максимов сосредотачивает внимание на том, что именно из-за безумной политики, проводимой коммунистами, общество теряет свою духовную основу и деградирует. Находясь под влиянием правительства, пропагандирующего значимость исключительно материальных ценностей, общество перестает жить по христианским законам и поглощается безумием. С этой точки зрения, лексема «сумасшедший» становится в один синонимичный ряд с такими словами, как «грешник», «зверь», «духовный мертвец» и т.д. Не уменьшая вины советского правительства перед людьми, ставшими безволь-

ными куклами, автор все же возлагает ответственность за поступки на каждого конкретного человека. В зависимости от нравственного выбора, сделанного героями, Максимов подразделяет всех людей на разумных, впитавших в себя закон Бога, и безумных, убивающих в себе человека.

§5. В.Я. Тарсис и В.Е. Максимов о судьбе человека в тоталитарном государстве

Факт использования психиатрии в политических целях нашел свое воплощение в романе Максимова «Семь дней творения». Так же, как и Тарсис, писатель создает свое произведение, опираясь на реальный жизненный опыт. Так, в первой книге автобиографического произведения «Прощание из ниоткуда» – «Памятное вино греха» – Максимов упоминает о том, как несколько недель был вынужден находиться в психприемнике Янушевского [10.Т.4].

На наш взгляд, достаточно интересным представляется тот факт, что оба автора высказывают похожие мысли о психиатрической больнице, предлагая воспринимать ее как прообраз всего Советского Союза, превращенного в тюрьму, лагерь. Отметим, что Максимов к описанию психиатрической больницы обращается в романе трижды, причем изображает ее в разные временные отрезки. В VII главе первой части Петр Лашков вспоминает о своем пребывании в Вологодской больнице, в которой проходил лечение его брат, контуженный в годы Великой Отечественной войны. В XII главе четвертой части дается описание психколонии на Байкале, которую случайно посетил Вадим Лашков, приехав с бригадой на гастроли. Точное время не упоминается, но очевидно, что действие происходит уже в послевоенные годы. И наконец, вся четвертая часть повествует о Троицкой московской больнице, время действия – 60-е годы XX века. На наш взгляд, сравнительная характеристика представленных больниц выявляет динамику увеличения случаев использования медицины в карательных целях.

Необычайный интерес вызывает Троицкая московская больница. Пейзаж, а также изображение внешнего и внутреннего устройства здания созда-

ют мрачное настроение, так как проникнуты тоской, страхом и одиночеством. При создании образа психбольницы Максимов делает акцент на синонимичности таких понятий, как «сумасшедший дом», «склеп», «казарма», «тюрьма», что усиливает трагическое звучание темы.

Уже в самом начале двух произведений становится понятно, что обитателями сумасшедших домов оказываются совершенно здоровые люди, имеющие различный социальный уровень и статус. Так же, как и Тарсис, Максимов перечисляет причины, по которым в Советском Союзе могли попасть в сумасшедший дом: дебош в нетрезвом виде, попытка самоубийства, неиссякаемая вера в Бога, мечта уехать за границу, желание самостоятельно выбирать репертуар для тетра, интриги родственников, стремящихся отобрать имущество, и другие.

В каждом эпизоде повести Тарсиса и романа Максимова звучит горькая правда о Советской власти, безжалостно играющей душами людей. Оба автора подчеркивают трагичность судеб героев и в то же время стремятся показать, что даже в самых жестоких условиях человек всегда может противостоять своим мучителям. Для «Палаты №7» и «Семи дней творения» характерен вечный мотив борьбы света и тьмы, «верха» и «низа», добра и зла. Практически все пациенты психиатрической больницы проводят свои дни в поисках дороги, способной вывести душу из мрака к свету. Отметим, что каждому из авторов спасение человеческой личности видится по-разному. В своих произведениях писатели довольно часто обращаются к таким сущностным понятиям, как «Бог», «Истина», «Правда», «Слово», «Мысль», но толкуют их в соответствии со сложившимися убеждениями и принципами.

В «Палате №7» Тарсиса культура и искусство возведены на небывалую высоту и выполняют в повести роль проводников в мир Истины и Правды. Свет для писателя – это, прежде всего, свет мыслей, который может даровать душе успокоение даже в самые страшные моменты жизни и выволить ее из мрака, окутавшего сумасшедший дом: «Они всегда, как мощные порталы

краны, вытаскивают душу из трясины; и сейчас тоже уверенно вытаскивали душу Валентина Алмазова из черной топи, куда ее забросила судьба»[15]. Мысль, по мнению автора, является той категорией, которая и выделяет человека из стада, делая из него индивидуальность, личность. В повести высказывается мысль о сотворении мира в «стиле страшного гротеска»[15]: Бог лишь избранных людей наделил Своим Разумом, поставив их в оппозицию к злодеям, лишенным этого дара. В советском обществе образуются два противоборствующих лагеря: с одной стороны, «мудрецы, все настоящие люди»[15] (заметим, что это не обязательно гении), а с другой, – «обыватели и полицейские»[15], не терпящие искателей правды. Валентин Алмазов рассматривает разум как великое благо, которое, несмотря на свет, обрекает человека на «вечную муку»[15]. Фактически «стадо», «масса» подавляет любое проявление Божьего света, поэтому, по мнению Алмазова, у людей, наделенных разумом, есть только два пути в этом мире: самоубийство или борьба. Его Бог – это не христианский Бог милосердия и всепрощения, это воинствующий Бог, зовущий своих учеников на битву: «Но я слышу, – и это Твой голос, – что надо еще бороться с сатаной, овладевшим моей злосчастной родиной»[15]. Отчаявшись найти Бога в храмах, Алмазов мечтает продолжить дело великих писателей и «словом», несущим в себе «дело», привести человечество к «путеводной звезде»[15]. Герой, охваченный «неутолимой жаждой безумия»[15], больше не желает молчать и, несмотря на страдания, все же вступает в борьбу с миром пошлости, фальши и жестокости. Обратимся к метафоричному высказыванию, содержащему ответ на вопрос о целесообразности действий, предпринимаемых борцами, а также гениальными натурами: «... «Все растет жажда безумца <...>, все тянется она подобно повилыке; он переходит от одной жизни к другой, как обезьяна, ищущая в лесу плодов, прыгает с дерева на дерево (и я был такой обезьяной, искал в лесу плодов и находил только волчьи ягоды, и падал с деревьев, ломая кости, но также сучья)»[15]. Итак, безумец, борец, настоящий человек, обречен на страда-

ния («ломает кости»), но в то же время его подвиг не проходит бесследно и видоизменяет реальность («но также сучья»). Герой изображен лишь в начале своего пути, и найти истинный свет в условиях тоталитарной диктатуры оказывается непростой задачей. Отчаянно пытаются найти свой путь и другие герои повести, в том числе Толя Жуков, чья позиция идет вразрез с высказываниями пациентов палаты №7. Если Алмазов, Володя Антонов, Николай Васильевич Мореный и многие другие выступают за свержение тоталитарного строя и уничтожение всех своих противников, то Толя Жуков проповедует христианские принципы человеколюбия: свобода не должна завоевываться насилием. Попытка самоубийства героя фактически покажет бессилие христианской веры. Заметим, что Толю Жукова не спасает от трагического поступка ни крестные знамена бабушки, ни звездное небо над головой («Толя глядел в окно на черную бездну неба, на такие далекие безучастные звезды, – их холодный свет, льющийся тихими струями, уже не может омыть его запыленные мысли...»[15]). По мнению главного героя и его единомышленников, только после того, как они обретут свободу и уничтожат своих мучителей, на русской земле можно будет «осуществлять новые идеалы Добра, – искать их заново»[15]. Заметим, что битва в повести идет прежде всего не за человеческую душу, а за родину и свободу.

В отличие от повести Тарсиса, герои которой ищут спасение в «больших, просторных, возвышенных» мыслях, в романе Максимова путь к свету лежит через возврат к забытому, но не утерянному христианскому учению. Вера в Бога, следование непреложным и вечным заветам, стремление познать с его помощью Правду, Истину, а также найти свое предназначение в этом мире – все это является теми непреодолимыми вершинами, овладев которыми, каждый герой может вернуть себе гордое звание – Человек. Максимов изображает героев, мечущихся между добром и злом, мраком и светом, между раем и адом. Сумасшедший дом в романе Максимова становится тем ме-

стом, где опустошенный человек, потерявший себя и свое внутреннее «я», находит силы не просто для существования, но и для полноценной жизни.

Среди героев выделяются люди, в которых ощущается внутренний стержень (Марк Крепс, Священник, Горемыкин, Горшков). Именно под их воздействием находят свое место в жизни Ткаченко, решившийся на восьмом десятке начать жизнь с чистого листа, и Вадим Лашков, полностью поменявший не только жизнь, но и мировоззрение.

История Вадима Лашкова – это история возрождения человеческой души, проходящей путь от бездонной пустоты и духовной омертвелости к свету и очищению. М.М. Глазкова замечает: «... автор воплощает в «Семи днях творения» христианскую идею покаяния и духовного воскресения в качестве единственной спасительной опоры России на пути к возрождению...»[66.4]. На протяжении всей четвертой главы герой будет переживать мировоззренческий кризис, но, в конечном итоге, обретет себя.

Первое ощущение тоски и одиночества переполняет Вадима на гастролях в Казани, где «он, пробужденный тяжким и сумеречным похмельем, вдруг увидел себя со стороны маленьким, затерянным и жалким существом, до которого никому, ну вообще никому на свете нет дела»[10.Т.2.С.277]. С этого момента герой предпринимает две попытки полностью переменить жизнь. Вначале Вадим ищет слова поддержки у родного и близкого человека, как за соломинку, хватаясь за свой единственный шанс обрести в жизни что-то по-настоящему стоящее: «Встреча с родней, как она – эта встреча – рисовалась ему в воображении, должна была разомкнуть ту отчужденность, то душевное одиночество, в которые чуть не с младенческих ногтей заключила его судьба»[10.Т.2.С.276]. Встретившись с внуком, дед сравнивает его «истерзанные затаенным отчаянием глаза»[10.Т.2.С.44] с глазами лошади, попавшей в ледовую ловушку и просящей у людей помощи. Несмотря на явное желание помочь, дед Петр, сам переживающий духовный кризис, не находит слов поддержки для Вадима, тем самым лишая его надежды.

Приехав в Москву, герой решает окончательно уйти с работы, но и это решение уже не может заполнить духовную пустоту и не удерживает его от попытки самоубийства. По дороге в психиатрическую больницу Вадим ощущает себя практически мертвецом, чья жизнь неминуемо приближается к своему логическому завершению, но, как правильно заметила Ю.А. Драгунова, «конец, по Максимова, непременно связан с началом»[81.253]; «...земная, плотская сущность ограничивает существование. Небесная – продолжает его, конец трансформирует в начало, смерть заменяет воскресением, способствует вечному круговороту духовного бытия. <...> Вадим должен умереть (похоронить себя заживо в психиатрической больнице), чтобы воскреснуть духовно; постигнуть в своем конце свое начало»[82.228]. Встреча с удивительными людьми в Троицкой больнице указывает герою истинное направление. Так, знакомясь с Крепсом, Вадим сразу же проникается к нему доверием: «Чудак, вроде, но славный, светится весь»[10.Т.2.С.289]. Герой становится одним из первых людей, на которого Лашкову захотелось равняться: «Встречаясь с людьми наподобие Марка, он завидовал их внутренней чистоте, их вере в разумность всего происходящего, их вещей целеустремленности...»[10.Т.2.С.291]. Первый совет Марка идти и искать свой путь, свое место в жизни, оставляет в душе героя сомнение и страх: «Из моего леса нет выхода. <...> Некуда мне идти, Маркуша, некуда, да и незачем!»[10.Т.2.С.294].

Заметим, что тема творческой личности в тоталитарном государстве является одной из самых популярных в русской литературе XX века, естественно, не могли ее обойти и Тарсис с Максимовым. Оба автора рассуждают об искусстве как о чем-то живом, одухотворенном, талант же человека сравнивают с его душой. Писатели обращают внимание на жесткость позиции власти и общества по отношению к творческим личностям, выбивающимся из толпы своей одаренностью, талантом, неординарностью.

В повести Тарсиса деятели культуры, писатели, скульпторы, музыканты представляют значительную часть обитателей «Палаты №7». По мнению автора, в стране, где властвует тоталитарный режим, каждый творческий человек представляется сумасшедшим: «Надеюсь, вы на меня не обидитесь за то, что я приглашаю вас в заплеванный сумасшедший дом, – другого места нет теперь в России для честного писателя»[15]. Так же, как и М. Булгаков в «Мастере и Маргарите», Тарсис пытается представить, что было бы, если бы признанные гении родились в Советском Союзе. В повести Тарсиса сатирически показано непонимание героев Достоевского и Флобера советским редактором, признающим лишь «типично-стандартный характер»[15]. Писатель, по мнению власти, обязан изображать лишь то, что не противоречит лживым фактам, иллюзиям советской пропаганды. Такое положение искренне возмущает Фиолетова: «Искусство начинается там, где нарушается норма, покой, типичность. Только идиоты могут говорить, что писатель должен описывать героический труд, счастливую жизнь. Уж не говорю о том, что нет ни героического труда, ни счастливой жизни, – допустим, что они есть, – что же тут описывать?»[15].

Естественно, что при таком подходе стихотворения Славкова и скульптура Неизвестного, выбивающиеся из стандартизированных работ советских деятелей искусств, не могли быть признаны властью. Нежелание творческих людей жить в этой стране делает из них сумасшедших. Судьба безобидного, но признанного мирового гения Диаманта, говорит о том, что в сумасшедший дом может попасть не только человек, выступающий против системы, но и просто талантливая личность, выделяющаяся из серой массы безликих бездарностей. Так как протест против стандартизации творческой деятельности оборачивается репрессивными мерами и признанием писателей, художников, скульпторов, музыкантов душевнобольными, Валентин Алмазов считает, что перед каждым писателем становится очень важная задача: донести всему миру истинное положение дел в Советском Союзе («Ведь на Западе

знают очень мало»[15]). Отметим, что данная задача ставится не только в повести Тарсиса, но и в других произведениях. Так, например, книга «Казни-мые сумасшествием» была создана исключительно, чтобы поведать миру о бесправиях и репрессиях и тем самым вызвать отклик в развитых странах и прекратить борьбу советского общества с инакомыслящими людьми.

Ситуацию усугубляет еще и тот факт, что в палату №7 поступают люди с наметившимися признаками психических расстройств, вызванных нездоровой атмосферой в стране. Как замечает Тарсис, многие из пациентов попадают в сумасшедший дом в связи с неудавшейся попыткой самоубийства. Психика таких людей (например, поэта Славкова и скульптора Неизвестного) настолько надломлена, что при попадании в психиатрическую больницу они производят на обычных людей впечатление подлинных сумасшедших. Автору важно показать трагедию талантливой творческой личности, не умеющей приспособливаться к мнениям толпы и указаниям правительства.

В романе Максимова «Семь дней творения» талантливым людям и гениальным личностям так же нет места, о чем свидетельствует история Марка Крепса. Единственное, что отличает этого героя от не менее талантливых героев «Палаты № 7» Тарсиса, так это – несгибаемая воля, твердый характер, вера в искусство и Бога, дающая силы для преодоления любых жизненных препятствий, в том числе для перевода в Казанскую больницу тюремного типа, считающуюся гиблым местом, откуда уже никому не суждено было вернуться здоровым.

Главный герой романа Вадим Лашков проходит свой путь очищения и возрождения через испытание творчеством. В дружеской беседе с Марком герой впервые до конца прочувствует свою несостоятельность, бездарность как актера и попытается понять, в чем его истинное призвание. Нельзя не отметить, что разговор героев во многом напоминает беседу Мастера и Ивана Бездомного из романа Булгакова «Мастер и Маргарита». По сути, Вадиму так же, как и Ивану, посчастливилось встретить своего Мастера, талантливую,

неординарную личность. Поразительно, что Крепс и Мастер выносят своим ученикам приговор, не пытаясь удостовериться в их бездарности. Для Мастера Иван – типичный представитель бесталанных писателей, поэтому прочтение его стихов не сможет выявить ничего нового или примечательного, скорее, лишь напомнит о шаблонности советской литературы, выполняющей правительственные заказы. Наличие или отсутствие таланта у Вадима Лашкова так же не имеет особого значения для Марка. Фактически режиссер хвалит своего нового друга («Ты, Вадя, наверное, первоклассный актер в общепринятом смысле...»[10.Т.2.С.292]), но из его уст такая похвала звучит почти как оскорбление. Отношение Крепса к искусству, которое требует артистов, умеющих любить и страдать, заставляет Вадима по-новому взглянуть на свою профессию, превратившуюся в средство добывания «шальных» денег. Страшная смерть Телегина еще больше уверит героя в необходимости найти себя и свое призвание, а одухотворенная любовь к Наташе окончательно изменит жизнь Вадима и внесет в нее неведомый раньше смысл. Побег Лашкова заканчивается трагично, советская власть, не прощающая людям знания о совершаемом ею беззаконии, разлучает влюбленных. Однако в словах Наташи чувствуется надежда на спасение: «А если меня все же найдут? – Это еще не конец. – А что же это? – Можно попытаться еще раз. – Будет уже поздно. – Разве когда-нибудь бывает поздно?»[10.Т.2.С.354]. Так же, как и Тарсис, Максимов поднимает тему Свободы и Несвободы человеческой личности, но трансформирует ее в соответствии с христианскими мотивами. На первый взгляд, герои разговаривают о повторном побеге, но на самом деле Максиму в большей степени важна не внешняя, физическая, а внутренняя Свобода. По мнению писателя, никогда не бывает поздно для людей, стремящихся воскресить свою душу, и это – главное для понимания всего произведения.

Так же, как и пациенты, медработники Троицкой психбольницы представлены в романе Максимова «Семь дней творения» в соответствии с христианской направленностью произведения. Писателя интересуют не заклю-

ченные и медперсонал как таковые, ему важен человек, делающий свой жизненный выбор.

Образы врачей, медсестер и санитаров психиатрических больниц даны во многих произведениях писателей - эмигрантов. Напомним, что в «Палате №7» Гарсиса медперсонал представлен несколькими типами персонажей. Первый тип – это герои, поддерживающие советскую власть и беспрекословно выполняющие все ее приказы, с целью удовлетворить свои личные амбиции или быстро продвинуться по карьерной лестнице (Стрункин, Андрианов, Кизяк и другие). Авторская позиция в отношении этих людей достаточно прозрачна и является резко отрицательной. Второй тип – это герои, понимающие трагедию времени и негативно относящиеся к методам борьбы правительства с инакомыслящими, но не дотягивающие до статуса положительного героя в связи с тем, что ограничиваются политикой малых дел (Нежевский) или не имеют стойкого, твердого характера, чтобы выступить не только против карательного режима, но и против советской власти (Зоя Алексеевна). И в первом и во втором случае медицинские работники оказываются в оппозиции к своим пациентам, так как вольно или невольно являются исполнителями, палачами, стоящими на страже советского режима.

В романе же Максимова медперсонал, а именно: эвакуатор, старшая медсестра Нюра и доктор Петр Петрович – поставлены в оппозицию к власти, а не к больным.

Так, эвакуатор, показавшийся Вадиму злобным, бездушным человеком, способным на невероятную жестокость, на деле оказывается всего лишь истерзанным жизнью стариком, жертвой советской действительности.

Изначально медсестра Нюра (как ее прозвали в больнице – тетя Падла) своим грубым поведением по отношению к больным отталкивает от себя людей: каждое ее «появление в палате нагоняло на окружающих тоску и оторопь»[10.Г.2.С.307]. Первым за неприглядной внешностью Нюры увидел великую русскую душу Телегин, а впоследствии и Лашков: «В нескладном ее

облике сейчас явственно проступало горе, неуловимо сообщавшее ее унылым чертам подобие доброты и женственности. <...> Грузные шаги Нюры затихли в коридоре, и Вадим, опускаясь на еще теплый после нее табурет, мысленно озадачился: «Поди угадай, кого клясть, на кого молиться!»»[10.Т.2.С.307]. Окончательно поразит Лашкова помощь Нюры в организации побега, и только тут, заглянув в глаза медсестры, герой увидит неизбежную грусть, не замечаемую раньше. Смерть Телегина и доктора Петра Петровича окончательно сломает героиню, тем самым поставив ее в один ряд с теми, кто так же, как и она, пострадал от советской власти: «Мимо курилки, еле двигая валенками, прошла тетя Падла и каждый шаг её был отмечен тяжестью и апатией»[10.Т.2.С.346-347].

Непонятым проживет свою жизнь и доктор Петр Петрович. Первая встреча с ним оставит у Вадима неприятное впечатление и раскроет доктора как человека, не интересующегося судьбой своих пациентов. Слишком категорично отнесется к герою и Крепс, в прошлом его сослуживец. С его точки зрения, предложение доктора, обещающего устроить побег, нужно рассматривать как попытку очистить свою совесть, а не как бескорыстную помощь друга. Характеристика, данная Крепсом («Себе на уме... Из нынешних»[10.Т.2.С.321]), еще больше убедит читателя в отсутствии нравственных качеств у Петра Петровича. Однако высказанное мнение лишь частично характеризует героя и не дает понять мотивы его поступков. Сцена разговора двух сослуживцев не раскрывает до конца авторскую позицию, и лишь помощь в организации побега Вадима Лашкова и последующая сцена с самоубийством выявят истинную сущность героя и предоставят ключ для понимания воззрений Максимова в отношении всех медицинских работников. С одной стороны, автор не умаляет вины Петра Петровича перед пациентами, а с другой, – рисует не образ палача, а образ жертвы. Не в силах больше выносить своей вины перед людьми и не имея такой силы веры в Бога, как у Крепса, доктор видит единственный выход из создавшегося положения – са-

моубийство. Именно оно помогает Петру Петровичу обрести свободу, уйти из мира бездушных кукол. Интересно, что Горшков, рассуждая о самоубийстве заведующего, неосознанно ставит на одну ступень с доктором и себя: «Уж коли такие, чего ж тогда мне-то делать? Хоть сейчас в петлю»[10.Т.2.С.346]. По мнению Максимова, пациенты и медработники – жертвы советской действительности, право же выбора света или тьмы, добра или зла предоставляется в романе каждому герою в независимости от тех обязанностей, которые возложило на него общество. Так, доктор Петр Петрович не получает шанса начать жизнь заново не потому, что является врачом, повинным в заключении больных, а из-за атеистической позиции, не позволившей ему переосмыслить свои поступки и обрести гармонию с собой и миром.

Итак, Тарсис и Максимов обращаются к судьбе человека в тоталитарном обществе и рассказывают об использовании государством карательной психиатрии, ставшей оружием против инакомыслящих. Психиатрическая больница изображается писателями как символ советской действительности. Обозначив проблему, писатели предлагают и способы ее решения, однако пути выхода из создавшегося положения они видят по-разному. Принципиальное расхождение объясняется авторским отношением к Божественным заповедям. Максимов предоставляет человеку право выбирать свой путь в этом мире, основываясь на духовных категориях. Его герои обращаются к своей душе, стремясь очиститься и изменить мир любовью. По мнению писателя, каждый человек может оставаться личностью вне зависимости от того, где он живет или работает. Тарсис же не разделяет убеждений Максимова, считая, что человек может оставаться человеком и тем более личностью только на Свободе, поэтому и призывает бороться за нее всеми доступными способами.

Тема безумия в русской литературе 50-70-х годов XX века была особенно популярна, что объясняется таким явлением, как карательная психиат-

рия. На смену отлаженному методу борьбы с неугодными членами общества через аресты и заключения их в тюрьмы и лагеря, приходит не менее жестокий вид наказания – признание совершенно здоровых людей психически ненормальными. Этот период ознаменовался появлением в русской литературе художественных и публицистических произведений, изображающих сумасшедший дом не как лечебное заведение, а как тюрьму, стоящую на страже государства и призванную бороться с «неблагонадежными» людьми, посмевшими выступить против тоталитарного режима.

Для Тарсиса и Максимова тема безумия становится знаковой, так как оба автора изображают психиатрическую больницу на основе личного опыта. При этом интересно, что каждый писатель, опираясь на свое, только ему присущее видение мира, по-разному относится к проблеме карательной психиатрии, а также к вопросу о судьбе личности в тоталитарном государстве. В «Палате №7» Тарсис подходит к изображению темы безумия через призму проблем и идей, поставленных в глубочайшем философском произведении Чехова «Палата №6». Связь с творчеством Чехова в повести «Палата №7» проявляется практически на всех уровнях произведения: на идейном, сюжетно-композиционном, стилистическом, мотивном, образном и других. Главным отличием в изображении темы безумия между двумя авторами является обращение Тарсиса к проблеме карательной психиатрии. Чехов лишь намекает на то, что палата №6 может восприниматься как тюрьма для каждого нормального человека, не желающего мириться с социальной действительностью и политикой своего государства. Тарсис же, живущий в тоталитарном государстве, поставившем медицину на службу власти, сумасшедший дом изображает исключительно как тюрьму, в которой вынуждены влачить свое существование совершенно нормальные люди. «Палата №7» является своеобразным протестом, в котором писатель требует остановить безумие, охватившее советскую власть и всех тех, кто выполняет ее приказы (в данном случае медработники, превратившиеся в полицейских и палачей).

Роман Максимова «Семь дней творения» раскрывает тему безумия через изображение сумасшедшего дома, а также через историю Гупака, рассказывающую о мире, охваченном безумием. Автор обращается к философским и религиозным проблемам. По мнению писателя, советское общество, отказавшееся от Бога и его учения, не может быть нормальным. Дьявольское, хаотичное начало завладевает всем миром и каждым человеком. Герои Максимова проходят путь от дьявола к Богу, от греховного падения к возрождению души, от безумия к исцелению.

В описании сумасшедшего дома Максимов в романе «Семь дней творения» идет вслед за Гарсисом, изображая психиатрическую больницу тюрьмой, где каждого больного нужно оценивать как политзаключенного. Отличие в раскрытии темы проявляется в том, что Максимов не стремится останавливаться исключительно на проблеме человека и тоталитарного общества. Автор возлагает ответственность за происходящее в стране на каждого человека, предлагая ему сделать свой нравственный выбор в зависимости от убеждений и верований. Медработники в «Семи днях творения» не являются палачами и безумцами. Каждый человек может сохранить свою душу даже в психиатрической больнице при условии его искреннего стремления к свету.

Заключение

Феномен безумия, отразившийся в русской литературе XX века, нельзя считать случайным явлением. Если в XIX веке развитие темы безумия было обусловлено зарождением психиатрии и стремлением писателей подойти к исследованию человеческой психики с использованием появившихся открытий в области медицины, то в XX веке новый всплеск интереса к этой теме был вызван множеством причин. Тема безумия стала частотной для многих выдающихся писателей XX века. Многообразное интерпретирование темы, встречающееся в творчестве прозаиков этого периода русской литературы, объясняется определенными условиями, в которых творили писатели.

Развитие темы безумия в русской литературе конца XIX – начала XX века было обусловлено рядом причин: социально-исторических (массовые случаи психических расстройств в российском обществе, пережившем русско-японскую войну, три революции, первую мировую войну, а также реакционную политику государства), естественнонаучных (открытия в области зарубежной и российской психиатрии, популярность в России учения Фрейда и Юнга, открытие психоанализа) и историко-культурных (обращение к философским идеям Ницше и Шопенгауэра, явление синкретизма в литературе, возникновение новых художественных методов, направлений, течений, стилей).

Развитие темы безумия в русской литературе 20-х-30-х, а также 50-х-70-х годов XX века в большей степени объясняется социально-историческими причинами.

20-е-30-е годы характеризуются нестабильным положением во внешней и внутренней политике страны. Войны и революции, произошедшие в первые три десятилетия XX века, привели к нездоровой атмосфере в стране и увеличению числа психически больных людей. Не все граждане нового государства смогли остаться нормальными в условиях изменившейся социальной действительности. Кроме того, уже в этот период в советской стране все ча-

ще стали появляться специализированные психбольницы, призванные изолировать здоровых, но неугодных власти людей. Авторы, во многом отражающие в своих произведениях социально-историческую реальность, не могли не обратиться к изображению психопатологических героев.

Во второй половине XX века такое явление, как карательная психиатрия, широко распространится в СССР, и писатели по-новому подойдут к изображению темы безумия. Все культурные деятели страны чувствовали ответственность перед теми людьми, которых советская власть признала сумасшедшими исключительно по политическим причинам. В литературе этот аспект темы безумия получит воплощение во многих публицистических и художественных произведениях.

Итак, интерес писателей к социальной действительности в XX веке несколько не ослабевает по сравнению с XIX веком. Реальная жизнь становится движущей силой, направляющим вектором, определяющим тему будущих произведений писателей. Многих авторов XX века объединяет общая черта – трагическое мироощущение, вместе с тем ощущение света, прорыв к горнему, помогает отдельным писателям преодолеть всеобщую дисгармонию. Тема безумия для таких писателей, как Ф. Сологуб, Л. Андреев, И. Бунин, Б. Зайцев, И. Шмелев, А. Грин, М. Булгаков, В. Тарсис и В. Максимов, явилась средством, помогающим передать ненормальную обстановку в стране, раскрыть психологию личности на грани (приближающуюся к психопатологической), отразить хаос и безумие мироздания, переосмыслить отношение к вере и русскому народу.

Для произведений Сологуба и Андреева тема безумия является сюжеттообразующей. Творчество писателей пронизывает трагическое мироощущение, наполненное хаосом и безумием.

Для понимания интерпретации темы безумия символистами немаловажное значение имеет роман Сологуба «Мелкий бес», в котором находят отражение идеи символистов о трагичности реальной действительности. Все

люди, рожденные в неидеальном земном мире, являются безумцами. Образ Недотыкомки становится символом трагичной реальности, ввергнутой в хаос. Герои опустошены этим миром, духовно не развиты и вынуждены менять маски, что приводит не только к смерти, но и к безумию. Сумасшествие героев объясняется и социально-политической обстановкой в стране, при которой реакционная политика государства вполне могла стать причиной психического заболевания. Безумие в творчестве символистов раскрывается и в мифологическом аспекте. По мысли Сологуба, человек является носителем черт и сущности демонического мира, поэтому сумасшествие может возникать не только на почве социально неблагоприятной обстановки в стране. Герои романа привносят в мир безумие, хаос и разрушение, что объясняется их одержимостью бесами и приверженностью дьяволу. Человек, наделенный дьявольским началом еще при рождении, сам ввергает мир в хаос, но в то же время может быть и проводником для безумия, посылаемого высшими ирреальными силами метафизического мира.

Так же, как и Сологуб, Андреев раскрывает тему безумия в разных аспектах. Причина сумасшествия героев может заключаться как в несовершенстве бытийных законов, так и в несовершенстве человеческого общества. Войны, социальное неравенство, смертные казни – все это может привести человека к психическому заболеванию. Люди, пострадавшие от институтов власти, становятся безумцами: их тонкая душевная организация не может смириться с жесткостью и беззаконием. В то же время герои, служащие власти и бездумно выполняющие ее приказы, показаны безумцами и мертвецами, потерявшими свою индивидуальность и способность мыслить. Сумасшедшими здесь предстают люди, потерявшие душу и впусившие в свой внутренний мир дьявольскую сущность. Такие герои создают вокруг себя хаос и безумие, нарушая равновесие мироздания.

Вслед за символистами Андреев ставит в своем творчестве философские вопросы, размышляя о мироздании и трагедии этого мира через осмыс-

ление феномена безумия. Безумным предстает не только реальный, но и ирреальный мир, скрывающий сакральные знания. Человечество оказывается в неравном положении перед хаосом Вселенной. С одной стороны, ирреальный мир не раскрывает до конца всех своих секретов, а с другой, – интенсивно проникает извне во все сферы жизни человека. Герои Андреева стремятся найти ответы на метафизические вопросы, однако Вселенная не раскрывает своих тайн и заставляет их мучиться догадками о возможности продолжения существования. Безумие в творчестве Андреева раскрывается через экзистенциальный бунт. По мысли писателя, земной мир является несовершенным для человечества, так как не обещает вечную жизнь. Сумасшедший дом становится в творчестве Андреева символом реального мира, где каждый человек, вынужденный мириться с несовершенством мироздания, является безумцем. Герой, поставленный на грань жизни и смерти, не может покорно принять свою смерть и потому начинает бороться с мыслью о конечности существования. В этой борьбе, по мысли писателя, могут быть не только проигравшие, но и побежденные. Тот, кто не находит в своей земной жизни опоры для принятия смерти, неминуемо сходит с ума в прямом смысле этого слова. В данном случае безумец, сдавшийся уже в самой жизни и принявший свою смерть, сравнивается Андреевым с безвольной куклой, мертвецом, трупом, а также с человеком, навечно погруженным в сон.

В произведениях Сологуба и Андреева Вселенная несет не только добро, но и зло. Утверждение хаотичной, нерациональной природы ирреальных сил находит отражение в творчестве обоих писателей.

Для понимания интерпретации Андреевым темы безумия важна специфика игровой поэтики. Герои осознаются нормальными лишь в те моменты, когда снимают маску и показывают свое истинное «Я». Во многих произведениях писатель обращается к герою, не живущему реальной жизнью из-за созданной им рациональной идеи. Сознательный отказ от жизни, наполненной неподдельными эмоциями и искренними чувствами, создает безумцев,

руководствующихся в своих действиях категориями рассудка. Нормальными героями в творчестве Андреева являются люди, живущие наполненной жизнью.

При изображении темы безумия писатель использует определенные стилистические приемы и выразительные средства: прием потока сознания, прием речевой экспрессии, прием повторов и гиперболизации, прием овеществления и зооморфизма, прием цветописи. Кроме того, автор применяет и художественные экспрессионистские приемы, помогающие передать хаос и безумие мира. Страшный бесплотный дух, безглавый скелет на коне, бесформенная тень, красный смех – каждый из образов символизирует трагедию мироздания, приближающегося к апокалипсису.

Для многих авторов начала XX века характерно осмысление темы безумия через философские вечные вопросы о природе мироздания, однако для Бунина, Зайцева, а в последующие годы и для Шмелева стало важным постижение этой темы через интерпретацию феномена юродства. В древнерусской литературе образы юродивых реализовывались в соответствии с христианской средневековой традицией. Однако каждый из писателей XX века стремится через призму темы безумия выразить свое отношение к русскому народу и православной вере, поэтому в творчестве Бунина, Зайцева и Шмелева встречаем разные подходы к восприятию юродивого.

Сомнения и духовные метания Бунина в вопросах веры имеют большое значение для интерпретации темы безумия. Писателя заботит легковёрность русского человека, поэтому с особой тщательностью он подходит к изображению лжеюродивых. В некоторых произведениях автор изображает действительно сумасшедших или умственно неполноценных людей, ненормальность которых является следствием психических заболеваний и не объясняется вынужденным наложением на себя маски безумия ради святого подвига. Несмотря на то, что некоторые черты этих безумцев совпадают с чертами юродивых, изображенных по традиционным христианским канонам, Бунин

не стремится показать их праведниками, раскрывая их сложный и далеко не идеальный характер, а также обращая внимания на греховную, не лишенную мирских соблазнов жизнь. Кроме безумцев, ведущих неправильный образ жизни, автор показывает и истинных юродивых, выписанных по церковным канонам. Для Бунина их жизнь не всегда является образцом православного подвига. К подвигу юродивого Бунин относится в соответствии со своими жизненными и религиозными убеждениями. В его восприятии даже истинный юродивый возрождает Бога мертвых, в то время как для писателя важен герой, поклоняющийся Богу живых и видящий радость во всех аспектах реальной жизни. По мнению писателя, истинный ореол святости заслуживают те герои, которые не возвеличивают своим учением Бога мертвых, стремящегося покарать человека и вызвать ужас в его душе. Земная жизнь с ее радостями и страданиями является для Бунина главной ценностью, и юродивые, разделяющие эту идею, осознаются истинными праведниками.

Отношение Б.К. Зайцева к феномену юродства в цикле «Люди Божии» кардинально отличается от воззрений Бунина. На протяжении всего творчества Зайцев находит положительные моменты даже в тех блаженных людях, которые не отличаются праведной жизнью. Его «люди Божии» мало похожи на традиционных юродивых, лишь частично совпадая со сложившимся в древнерусской литературе образом святого человека. Безумие этих людей, их наивность не только кажутся странными в восприятии обычных людей, но и действительно такими являются в реальной жизни (в христианской традиции безумие лишь маска, призванная помочь юродивому совершить свой подвиг). Не следуя традиционным канонам, Зайцев все же подчеркивает святость таких людей, считая, что их сила заключается в умении радоваться каждому моменту своей жизни. Писатель идет вслед за просветительскими традициями, показывая чистую, наивную личность в порочном обществе.

В некотором отношении понимание истинного подвига юродивого является схожим и у Бунина и у Зайцева. Среди мирской суеты радость, даруемая юродивыми, является неоценимым даром.

Если Бунин и Зайцев отходят от изображения юродивых в христианской традиции, то Шмелев, пришедший к моменту написания своего произведения («Лето Господне») к православной вере, создает образы юродивых, следуя канонам древнерусской литературы. Безумие его героев является таковым лишь в глазах окружающих обычных людей, не наделенных божественным даром. Юродивые в произведении Шмелева – это святые, наделенные сверхразумом, и потому способные привнести в мир священную истину.

В 20-е-30-е гг. XX века уменьшается частотность обращения писателей к теме безумия, что связано с установлением советской власти, стремящейся построить идеальное общество, в котором нет места сумасшедшим. Лишь некоторые авторы обращались в этот период к подобной тематике, в частности, те из них, кто осознавал себя продолжателем традиций Серебряного века.

В творчестве А.С. Грина и М.А. Булгакова тема безумия является одной из центральных тем и раскрывается во всей своей многоаспектности, в русле одновременно средневековой, просветительской, романтической и реалистической традиции, что объясняется неоднозначностью творческого метода. На наш взгляд, определяя суть художественного метода, правомерно говорить о «странном романтизме» Грина и Булгакова.

Писатели 20-х-30-х гг. XX века наравне с писателями Серебряного века остро осознают несовершенства реального мира. Советская действительность подводит авторов к изображению хаоса окружающей жизни. В творчестве Булгакова это выразилось в обращении к фантастическому. Мир в произведениях писателя – это симбиоз света и тени, соединение божественного и дьявольского начала. Булгаков обращает внимание на психологию личности, находящейся на грани. Клиника Стравинского становится родным местом не только для психически больных людей, но и для тех, кто оказался сломлен-

ным в борьбе с пошлостью и заурядностью социальной действительности. В отличие от творчества Булгакова, в творчестве Грина в меньшей степени чувствуются реалии советской действительности, однако автор также сосредотачивается на изображении реальности, пронизанной прагматичностью и безумием. Для романтических героев Грина мир прагматиков – это утрированный и упрощенный мир безумцев, лишенных духовности, романтичности и нравственности.

Тема безумия в повести А. Грина «Алые паруса» преимущественно раскрывается в романтическом ключе. Автор прибегает к использованию типично романтического конфликта: духовности и бездуховности, мечты и действительности. В оппозиции находятся два типа героев: мечтатели и обыватели. С позиции обывателей, романтики – сумасшедшие, так как выделяются из своей среды: поступки, мысли, желания этих героев, их духовное восприятие мира природы, отрыв от материальной действительности, стремление приобщиться к абсолютной любви противоречат веками вырабатываемым прагматическим принципам местных жителей и всему укладу их жизни. А. Грин переосмысливает понятие «сумасшедший». Странными предстают обыватели, сосредоточенные на приземленных, прагматичных интересах.

В романе Грина «Бегущая по волнам» так же, как и во многих его произведениях, отразился конфликт романтиков, свято верящих в любовь, в красоту, в «несбывшееся», в фантастический, полный поэзии мир мечты, и обывателей, прагматично смотрящих на жизнь и считающих единственными ценностями исключительно материальные блага. Каждый из них считает друг друга ненормальными и готов бороться за свои ценности. В отличие от «Алых парусов», Грин в романе «Бегущая по волнам» обращается к фантастике. Однако фантастическая реальность не требует от героя разорвать все связи с земным, несовершенным, миром. В романе Грина реальный и ирреальный мир переплетаются друг с другом, образуя третью реальность, доступную каждому человеку, стремящемуся найти свою мечту. В связи с этим,

романтический герой Грина не становится безумцем из-за несовершенства этого мира, не отвечающего миру мечты. Автор предлагает подождать, когда Несбывшееся само войдет в жизнь романтического героя, и тогда ему остается лишь поверить в существование фантастического и непознанного, даже несмотря на то, что оно противоречит категориям рассудка.

Тема безумия особенно характерна и для творчества Булгакова, так как находит свое воплощение уже в ранних произведениях писателя. В них тема безумия реализуется в средневековой христианской, романтической и реалистической традиции. В ранних произведениях Булгакова безумие героев возникает на почве ненормальной социальной действительности, сатирически изображенной писателем.

В «Роковых яйцах» автор обращается к теме творческого безумия, раскрывая ее в романтической традиции. Главный герой повести осознается безумцем в глазах окружающих из-за способности к феноменальным научным знаниям; кроме того, как гениальная натура, он обладает сверхспособностями, позволяющими открывать тайны ирреального мира. В то же время писатель считает такое знание ущербным и идущим не от идеального, одухотворенного мира – за него герой платит душой и своими связями с близкими людьми. Безумие раскрывается и в христианской средневековой традиции. Дьявольская сущность ирреального знания повергает мир и человека, владеющего им, в хаос, в безумие. Сумасшествие может раскрываться и в реалистическом ключе, как медицинское заболевание, – герой сходит с ума на почве неудавшегося эксперимента в прямом смысле этого слова.

В романе Булгакова «Мастер и Маргарита» тема безумия раскрывается в романтической, реалистической и христианской традиции.

Прежде всего хотелось бы отметить, что Булгаков рассматривает любовное чувство так же, как и Грин, в духе романтического безумия. Его герои (Мастер, Маргарита) противопоставлены обывателям, как безумцы – прагматикам. Важно отметить отличие изображения обывателей в творчестве

двух авторов. А. Грин воспринимает мир в утрированных формах, поэтому рисует обывателей фантастически преувеличенно и считает их сумасшедшими. Для М. Булгакова это характерно в меньшей степени, так как люди предстают в его романе существами двойственными, неоднозначными.

Тема безумия гения также характерна для романа Булгакова, причем раскрывается в романтической традиции. В произведении выразились романтические представления о гениальной натуре как о ненормальной, безумной личности. Люди, вошедшие в мир искусства не по призванию, а из корыстных целей, в восприятии истинных гениев также кажутся сумасшедшими. Писатель показывает, что исключительные и гениальные натуры, выбивающиеся из общей массы бездарных людей и не умеющие приспособливаться к советской действительности, оказываются лишними в этом мире и могут существовать только в клинике Стравинского. Нельзя не отметить, что безумие героя рассматривается автором не только как романтическое безумие, но и как психическое заболевание, возникшее под влиянием пережитого стресса.

Безумие в романе может также выполнять функцию наказания и покаяния. Находясь в пограничном состоянии, герои по-новому воспринимают окружающую действительность. Прозрение, которое наступает в этот момент, может помочь герою пройти путь от духовной гибели к возрождению души. Кроме того, сумасшествие героя в романе может являться знаком того, что человек ведет неправильную, греховную жизнь.

Посредством фантастики Булгаков интерпретирует тему безумия с позиции средневековой христианской традиции, по которой человек, одержимый бесом, считался сумасшедшим. Герои потустороннего мира, а также те, кто принял дьявольское покровительство, сеют вокруг себя хаос и разрушение. Их действия с позиции обычных людей действительно можно считать ненормальными. Однако Булгаков переосмысливает в романе отношение к дьявольскому миру. В данном случае хаос, который приносят в мир герои потустороннего мира, нельзя воспринимать с негативной точки зрения. Фак-

тически герои дьявольского мира берут на себя функции по восстановлению порядка, поэтому сжигающий огонь направлен не на разрушение, а на возрождение мира.

Тема безумия осмысливается автором и через интерпретацию феномена юродства. В восприятии общества булгаковский герой осознается юродивым и ненормальным блаженным, не понимающим реальной действительности. Однако в авторской интерпретации его можно причислить к философам и праведникам, выглядящим странно с позиции обычных людей, не владеющих ирреальным, метафизическим знанием.

Тема безумия в творчестве писателей 50-х-70-х годов XX века не утрачивает своего значения. Особенно ярко она воплотилась в произведениях Тарсиса и Максимова, раскрывающих ее в реалистическом ключе. Для обоих авторов данная тема не является случайной и во многом осознается через жизненный опыт, предоставивший информацию о психиатрических домах в Советском Союзе и об их назначении.

В «Палате №7» Тарсис переосмысливает тему безумия через призму «Палаты №6» Чехова на проблемно-тематическом, сюжетно-композиционном и мотивно-образном уровнях. В произведении Чехова автор увидел намек на то, что вся Россия является тюрьмой для мыслящих талантливых людей. Однако в «Палате №6» эта фраза является скорее метафорой, в то время как в произведении Тарсиса она превращается в реальность, в черту времени. «Палата №7» повествует о нормальных, талантливых людях, признанных сумасшедшими тоталитарным обществом. Карательная психиатрия во второй половине XX века является универсальным средством расправы над людьми, ставшими неудобными для советской власти, а в некоторых случаях и для родственников или недоброжелателей из их ближайшего окружения. Своим произведением Тарсис призывает бороться каждого человека за свою свободу.

В романе «Семь дней творения» Максимов раскрывает тему безумия в нескольких аспектах. Во многом писатель идет вслед за своими предшественниками (Грином и Булгаковым). Наравне с фактографическим изображением, писателю присуще и условно-метафорическое изображение безумия. В основе произведения лежит рассказанная Гупаком притча о безумном городе, в котором правит Некто, вселяющий в души людей хаос, а в умы – безумные речи. На протяжении всего романа автор обращается к теме возрождения человеческой души. На примере советского общества, отказавшегося от Бога, Максимов показывает несовершенство мира, лишённого светлой божественной истины. Сатана, ступивший на место сверженного Бога, повергает все человечество во тьму, хаос и безумие. Возрождение человека, стремящегося одержать победу в борьбе с духовной смертью и сумасшествием, возможно при условии возврата к нравственным, духовным ценностям.

«Семь дней творения» Максимова также раскрывает тему безумия через изображение психиатрической больницы, ставшей тюрьмой для советского человека. Однако оба автора подходят по-разному к проблеме карательной психиатрии. Так же, как и Тарсис, Максимов предлагает активно бороться с советской действительностью, лишаящей человека самого главного – свободы, но в то же время обращение писателя к вере предлагает новые пути выхода. Если, по Тарсису, человек не может жить до тех пор, пока не наступит светлый миг и падет тоталитарное государство вместе с советской властью и медработниками, стоящими у них на страже, то, по Максиму, человек может и обязан жить в настоящем времени. В романе «Семь дней творения» высказывается мысль о том, что советская власть заключила тело человека в оковы, но не смогла прикоснуться к его бессмертной, вечной душе, не подчиняющейся никому, кроме Бога. В вере человек может найти себя вне зависимости от тех условий, в которых ему приходится жить. Психиатрическая больница становится для многих героев не только мерой наказания, но и испытанием, которое помогает им разобраться в своей жизни и возро-

дять утерянные качества души. Отличие между писателями наблюдается и в подходе к изображению медработников. В понимании Тарсиса, каждый сотрудник больницы, принимавший участие в фарсе, поставленном советской властью, является виновным в трагедии безвинно заключенных людей. Максимов же не противопоставляет медицинских работников пациентам, так как многие из них живут по божественным законам, а значит, смогут сохранить свою душу.

Итак, тема безумия – одна из центральных тем в творчестве писателей XX века. Авторы развивают средневековую христианскую, а также романтическую, реалистическую и просветительскую традицию XIX века.

Перспективы развития темы. Феномен безумия связан с эквивалентным раскрытием темы праведничества в социально-философской прозе второй половины XX – начала XXI века. На наш взгляд, материалом для дальнейшего исследования темы безумия в русской литературе XX века может послужить творчество А.И. Солженицына, В.М. Шукшина, В.П. Астафьева, Л.И. Бородина и других.

Библиографический список

1. Андреев Л.Н. Собр. соч.: В 8-ми т. – СПб.: Изд. т-ва А.Ф. МАРКС, 1913.
2. Ахметов Н. Улица свободы// Юность. – 1990. – №3. – С. 53 – 59.
3. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5-ти т. – М.: Художественная литература, 1989 – 1990.
4. Бунин И.А. Собр. соч.: В 9-ти т. – М.: Художественная литература, 1965 – 1966.
5. Вознесенская Ю. Записки из рукава// Юность. – 1991. – №1. – С. 81 – 88.
6. Грин А.С. Собр. соч.: В 6-ти т. – М.: Правда, 1980.
7. Зайцев Б.К. Дневник писателя. – М.: Дом Русского Зарубежья им. Александра Солженицына: Русский путь, 2009. – 208с.
8. Зайцев Б.К. Люди Божии//Зайцев Б.К. Собр. соч.: В 5-ти т. – Т.7 (доп.). – М.: Русская книга, 2000. – С. 213 – 225.
9. Кормер В.Ф. Наследство: Роман. – М.: Советский писатель, 1991. – 368с.
10. Максимов В.Е. Собр. соч.: В 8-ми т. – М.: ТЕРРА, 1991.
11. Пушкин А.С. Соч.: В 3-х т. – Т.1. – М.: Художественная литература, 1986. – 734 с.
12. Солженицын А.И. Малое собр. соч.: В 7-ми т. – М.: ИНКОМ НВ, 1991.
13. Сологуб Ф.К. Мелкий бес: Роман. – М.: Художественная литература, 1988. – 303с.
14. Сологуб Ф.К. Стихотворения. – Ленинград: Советский писатель, 1978. – 680 с.
15. Тарсис В. Палата №7//[Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://knigosite.org/library/read/73993/> (дата обращения: 08.10.2015).
16. Чехов А.П. Палата №6// Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30-ти т. – Т.8. – М.: Наука, 1977. – С. 72 – 126.
17. Шмелев И.С. Лето Господне. – М.: Издательский Дом Синергия, 1998. – 448с.

18. Вдовин А.И. Диссиденты// Большая Российская энциклопедия: В 30 т. – Т.9. – М.: Большая Российская энциклопедия, 2007. – С. 71 – 72.
19. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. – Т. 4. – М.: Рус. яз., 1980. – 683с.
20. Нефедов Г. Юродство// Святая Русь. Энциклопедический словарь русской цивилизации. – М.: Энциклопедия русской цивилизации, 2000. – С. 1009 – 1010.
21. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений. – М.: Азбуковник, 1999. – 944с.
22. Психология. Словарь//Под ред. А.В. Петровского, М.Г. Ярошевского. – М.: Политиздат, 1990. – 494с.
23. Славянская мифология. Словарь-справочник// Сост. Л.М. Вагурина. – М.: Линор & Совершенство, 1998. – 320с.
24. Славянская мифология. Энциклопедический словарь. – М.: Международные отношения, 2002. – 512с.

25. Аванесова А.С. Пространственные модели в «Театральном романе» М.А. Булгакова. Автореферат дисс. ... к.ф.н. – Волгоград, 2008. – 20с.
26. Акатова О.И. Поэтика сновидений в творчестве М.А. Булгакова// [Электронный ресурс]. – Режим доступа:<http://cheloveknauka.com/poetika-snovideniy-v-tvorchestve-m-a-bulgakova#ixzz3n9RbLtmj> (дата обращения: 16.11.2015).
27. Аксенов В.Б. Повседневная жизнь Петрограда и Москвы в 1917 году. Дисс. ... к.и.н. – М., 2002. – 231с.
28. Амусин М. «Ваш роман вам принесет еще сюрпризы» (О специфике фантастического в «Мастере и Маргарите»)// Вопросы литературы. – 2005. – №2. – С. 111 – 123.
29. Аннинский Л. Опровержение одиночества// Новый мир. – 1971. – №4. – С. 237 – 241.

30. Антипина С.Ф. История становления и развития общественно-политических взглядов М.А. Булгакова. Автореферат дисс. ... к.и.н. – Курск, 2006. – 24с.
31. Антошук Л.К. Концепция и поэтика безумия в русской литературе и культуре 20-30-х гг. XIX века. Автореферат дисс. ... к.ф.н. – Томск, 1996. – 18с.
32. Арсентьева Н.Н. Становление антиутопического жанра в русской литературе. – Ч. 1. – М.: Издательство МПГУ имени В.И. Ленина, 1993. – 355с.
33. Афанасьев Э.С. Герои и действительность («Палата №6» А. П. Чехова)// Рус. словесность. – 1995. – №6. – С. 29 – 31.
34. Афонин Л. Леонид Андреев. – Орел: Орловское книжное издательство, 1959. – 223с.
35. Бабенко Н.П. Духовно-нравственные проблемы творчества Б.К. Зайцева 1900-1920-х годов. Автореферат дисс. ... к.ф.н. – Москва, 2010. – 23с.
36. Байбатырова Н.М. Реализм и авангардизм в публицистическом творчестве писателей русского зарубежья «третьей волны»// Гуманитарные научные исследования. – 2012. – №11//[Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://human.snauka.ru/2012/11/1929> (дата обращения: 01.02.2016).
37. Баклыков А.В. Жанровое своеобразие романа Владимира Максимова «Кочевание до смерти»//[Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/zhanrovoe-svoeobrazie-romana-vladimira-maksimova-kochevanie-do-smerti> (дата обращения: 09.09.2015).
38. Балановский Р.М. Религиозно-философские искания И. Бунина в цикле путевых поэм «Тень птицы»// Орловский текст российской словесности: творческое наследие И.А. Бунина. – Орел, 2010. – Вып.2 – С. 39 – 44.
39. Банщиков В.М., Невзорова Т.А. Психиатрия. – М.: Медицина, 1969. – 344с.

40. Батшев В. Свободный человек// Лебедь. – 2006. – № 489/[Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.lebed.us/2006/art4697.htm> (дата обращения: 29.05.2014).
41. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Художественная литература, 1990. – 543с.
42. Белый А. Фридрих Ницше//[Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.nietzsche.ru/look/century/white/> (дата обращения: 25.10.2015).
43. Бельская А.А. «Миргород» Н.В. Гоголя: природа красоты в повестях «Вий» и «Тарас Бульба»// Славянский сборник. Материалы славянских чтений: «Проблемы гуманизма в историко-философском, духовно-нравственном и художественном опыте России». Выпуск 4. – Орел, 2005. – С. 64 – 74.
44. Бельская А.А. Тургенев и Гоголь: к вопросу об этико-эстетических взглядах писателей// Ученые записки. Т.7. – Литературоведение. Фольклористика. Выпуск 1. – Орел, 2005. – С.30 – 51.
45. Бердников Г.П. Чехов А.П. Идеи и творческие искания. – М.: Художественная литература, 1984. – 511с.
46. Бердникова О.А. Путь к Назарету (евангельские мотивы в поэзии и прозе И. А. Бунина)// Орловский текст российской словесности: творческое наследие И.А. Бунина. – Орел, 2010. – Вып.2 – С. 5 – 11.
47. Бердяева О.С. Проза Михаила Булгакова. Текст и метатекст. Автореферат дисс. ... д.ф.н. – Великий Новгород, 2004. – 40с.
48. Блок А.А. О реалистах// Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. – Т.5. – М. – Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1962. – С. 99 –129.
49. Болдаков П.И. Специфика стилевой модели в романах М.А. Булгакова «Белая Гвардия» и «Мастер и Маргарита». Автореферат дисс. ... к.ф.н. – Иркутск, 2005. – 20с.
50. Бондарева Н.А. Творчество Леонида Андреева и немецкий экспрессионизм. Автореферат дисс. ... к.ф.н. – Орел, 2005. – 24с.

51. Боснак Д.В. Художественная антропология Ф. Сологуба: лирика и роман «Мелкий бес». Автореферат дисс. ... к.ф.н. – Нижний Новгород, 2006. – 26с.
52. Бугаева Л.Д. Идея безумия и ее языковое воплощение в романе Ф. Сологуба «Мелкий бес». Автореферат дисс. ... к.ф.н. – Санкт-Петербург, 1995. – 18с.
53. Буковский В. Психиатрический ГУЛАГ//[Электронный ресурс]. – Режим доступа:<http://h-v-p.narod.ru/gulag.htm> (дата обращения: 16.09.2015).
54. Булатов М.О. Нравственно-философская концепция романа М.А. Булгакова "Мастер и Маргарита". Автореферат дисс. ... к.ф.н. – Москва, 2000. – 19с.
55. Буркова С.С. Жест в прозе Л.Н. Андреева конца 1890-х – 1900-х годов. Автореферат дисс. ... к.ф.н. – Воронеж, 2013. – 21с.
56. Веселова О.Н. Традиции Ф.М. Достоевского в символистских романах Ф.К. Сологуба «Тяжелые сны» и «Мелкий бес». Автореферат дисс. ... к.ф.н. – Орел, 2011. – 22с.
57. Васильева И.В. Феномен неоромантизма в художественной культуре России XX века. Автореферат дисс. ... к. культурологии. – Москва, 2011. – 24с.
58. Вересаев В. Аполлон и Дионис//[Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.nietzsche.ru/look/century/apollon/> (дата обращения: 05.07.2015).
59. Веницкий И. Духовный карцер: Н.С. Лесков и «Палата №6» А.П. Чехова// Вопросы литературы. – 2006. – №4. – С. 310 – 322.
60. Волков Е.М. Импрессионизм в литературах европейских стран// Русская и зарубежная литература конца XIX – начала XX века: основные течения. – Орел: ГОУ ВПО Орл. гос. унив., 1998. – С. 155 – 163.
61. Гаврилова М. В. Пространство и время в романе М. А. Булгакова "Мастер и Маргарита"// [Электронный ресурс]. – Режим доступа:<http://cheloveknauka.com/prostranstvo-i-vremya-v-romane-m-a-bulgakova-master-i-margarita> (дата обращения: 18.05.2015).

62. Гаджиев М.А. Персонажи второго плана в структуре романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Автореферат дисс. ... к.ф.н. – Махачкала, 2007. – 22с.
63. Гайдамакина Е.В. Развитие психотерапии в России: по материалам медицинских, психиатрических и психотерапевтических съездов//[Электронный ресурс]. – Режим доступа:<http://medical-diss.com/medicina/razvitiepsihoterapii-v-rossii-po-materialammeditsinskih-psihiatricheskih> (дата обращения: 07.08.2014).
64. Ганжара О.А. Игровое пространство в русской литературе первой половины XX века: структура, динамика, функционирование. Автореферат дисс. ... к.ф.н. – Ставрополь, 2002. – 21с.
65. Генералова Н.П. «Мои записки» Леонида Андреева (к вопросу об идейной проблематике повести)// Русская литература. – 1986. – №4. – С. 172 – 185.
66. Глазкова М.М. Роман Владимира Максимова «Семь дней творения»: проблематика, система образов, поэтика. Автореферат дисс. ... к.ф.н. – Тамбов, 2004. – 20с.
67. Грачева А. От «Палаты №6» к «Палате неизлечимых» (Антон Чехов и Михаил Арцыбашев)// Судьбы литературы серебряного века и русского зарубежья. Сборник статей и материалов: (Памяти Л.А. Иезуитовой: К 80-летию со дня рождения). – Санкт-Петербург: Петрополис, 2010. – С. 442 – 451.
68. Грейвс Р. Мифы Древней Греции. – М.: Прогресс, 1992. – 620с.
69. Губин В.Д. Философия. Элементарный курс. Учебное пособие. – М.: Гардарики, 2001. – 331с.
70. Гулыга А.В. и Андреева И.С. Шопенгауэр//[Электронный ресурс]. – Режим доступа:<http://sbiblio.com/biblio/archive/guligashopen/05.aspx> (дата обращения: 21.10.2013).
71. Гуляев Н. А. Теория литературы: Учебное пособие для филол. спец. пед. ин-тов. – М.: Высшая школа, 1985. – 271с.

72. Гумеров А. Вопросы священнику//[Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.pravoslavie.ru/answers/6592.htm> (дата обращения: 05.06.2014).
73. Гурленова Л.В. Художественная натурфилософия А. Грина// А.С. Грин: взгляд из XXI века. К 125-летию А. Грина: сборник статей по материалам Международной научной конференции «Актуальные проблемы современной филологии». – Киров: ВятГГУ, 2005. – С. 74 – 80.
74. Дергунова Н.Г. Мотив сна в русской романтической фантастической повести XIX века// Традиции в русской литературе: Межвузовский сборник научных трудов. – Нижний Новгород: НГПУ, 2000. – С. 35 – 39.
75. Дзиов А.Р. Проза Владимира Максимова//[Электронный ресурс]. – Режим доступа:<http://cheloveknauka.com/proza-vladimira-maksimova> (дата обращения: 23.07.2015).
76. Дилакторская О.Г. Достоевский и Пушкин («Слабое сердце» и «Медный всадник»)// Русская литература. – 1999. – № 2. – С. 181 – 189.
77. Долгова Н.В. Поэтика сатиры М.А. Булгакова 1930-х годов. Автореферат дисс. ... к.ф.н. – Коломна, 2005. – 22с.
78. Долгушев В.Г. О народных приметах в поэзии А.С. Пушкина// Русская речь. – 2005. – №1. – С. 117 – 119.
79. Драгунова Ю.А. Б.К. Зайцев: Художественный мир (в помощь учителю). – Орел: Издательский Дом «Орловская литература и книгоиздательство» («Орлик»), 2005. – 128с.
80. Драгунова Ю.А. Импрессионизм в русской литературе// Русская и зарубежная литература конца XIX – начала XX века: основные течения. – Орел: ОГУ, 1998. – С. 163 – 178.
81. Драгунова Ю.А. История человеческой души в романе В. Максимова «Семь дней творения»// Славянский сборник. Материалы Славянских чтений: «Философские, нравственные, эстетические искания русской литературы, история и современность». Выпуск 2. – Орел: ОГИИК, 2003. – С. 245 – 253.

82. Драгунова Ю.А. Притчевые тенденции в романе В. Максимова «Семь дней творения»// Славянский сборник. Материалы Славянских чтений: «Отечественное духовно-эстетическое наследие и современность». Выпуск 3. – Орел: ОГИИК, 2004. – С. 227 – 231.
83. Древнерусская литература XI – XVII веков// Под ред. В.И. Коровина. – М.: ВЛАДОС, 2003. – 448с.
84. Дудина Е.Ф. Творчество Б.К. Зайцева 1901-1921 годов: своеобразие художественного метода. Автореферат дисс. ... к.ф.н. – Орел, 2007. – 21с.
85. Ермилов. В. А.П. Чехов. Драматургия Чехова. – М.: Советский писатель, 1951. – 509с.
86. Ерофеев В.В. На грани разрыва («Мелкий бес» Ф. Сологуба на фоне русской реалистической традиции)// Вопросы литературы. – 1985. – №2. – С. 140 – 158.
87. Есаулов И.А. Юродство и шутовство в русской литературе// Литературное обозрение. – 1998. – №3. – С.108 – 112.
88. Ефимова Е.С. Священное, древнее, вечное... (Мифологический мир «Лета господня»)// Литература в школе. – 1992. – №3/4. – С. 36 – 41.
89. Ефремова А.Б. Поэтико-аксиологический аспект драматургии В.Е. Максимова//[Электронный ресурс]. – Режим доступа:http://dibase.ru/article/18052013_120539_efremova/1 (дата обращения: 07.02.2015).
90. Жданова В. «Все обращалось к его славе...» (Пушкин в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»)// Наш современник. – 2003. – № 6. – С. 251 – 271.
91. Желватых Т.А. Текстовое представление иронии как интеллектуальной эмоции (на материале драматургии и прозы М.А. Булгакова). Автореферат дисс. ... к.ф.н. – Уфа, 2006. – 25с.
92. Жукова С.А. Ирония в романах М.А. Булгакова («Театральный роман», «Жизнь господина де Мольера», «Мастер и Маргарита»). Автореферат дисс. ... к.ф.н. – Волгоград, 2003. – 22с.

93. Загвоздкина Т.Е. Романтическая мифологизация в рассказе А.С. Грина «Крысолов»// А.С. Грин: взгляд из XXI века. К 125-летию А. Грина: сборник статей по материалам Международной научной конференции «Актуальные проблемы современной филологии». – Киров: ВятГГУ, 2005. – С. 146 – 155.
94. Заманская В.В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий//[Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://fictionbook.ru/author/valentina_viktorovna_zamanskaya/yekzistencialnaya_tradicija_v_russkoyi_l/read_online.html?page=6%20 (дата обращения: 25.07.2014).
95. Звонникова Л. Не дай мне бог сойти с ума... (О «Пиковой даме» Пушкина)// Вопросы литературы. – 1999. – №3 – 4. – С. 110 – 124.
96. Зимина М.А. Дискурс безумия в исторической динамике русской литературы от романтизма к реализму. Автореферат дисс. ... к.ф.н. – Барнаул, 2007. – 21с.
97. Зимнякова В.В. Роль онейросферы в художественной системе М.А. Булгакова. Автореферат дисс. ... к.ф.н. – Иваново, 2007. – 18с.
98. Злочевская А.В. Гуманистический идеал просвещения и образ князя Мышкина в романе В.М. Достоевского «Идиот»// Филологические науки. – 1989. – №2. – С. 18 – 25.
99. Злочевская А.В. «Мастер и Маргарита» Булгакова – оригинальная версия русского метаромана XX в.// Русская словесность. – 2001. – №2. – С. 5 – 10.
100. Злыгостева Н.И. «Странный человек» в русской литературе// Литература в школе. – 1990. – №6. – С. 29 – 35.
101. Золотарев И.Л. Лермонтов и демоническая романтизация реализма// Русская словесность. – 2008. – №2. – С. 6 – 11.
102. Золотусский И. Оборвавшийся звук// Смена. – 1997. – №4. – С. 47 – 60.
103. Золотусский И. Сумасшедший выходит из подполья?// Родина.– 2009. – №3. – С. 34 – 37.
104. Зонова Е.В. Мифопоэтические традиции в рассказе А. Грина «Крысо-

лов» и повести М. Козырева «Ленинград»// А.С. Грин: взгляд из XXI века. К 125-летию А. Грина: сборник статей по материалам Международной научной конференции «Актуальные проблемы современной филологии». – Киров: ВятГГУ, 2005. – С. 221 – 225.

105. Иванов В. Ницше и Дионис//[Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.nietzsche.ru/look/century/nietzsche-dionis/> (дата обращения: 18.09.2015).

106. Иванов Г.В. Повесть Гоголя «Записки сумасшедшего» (Жанр. Сюжет. Помешательство и прозрение героя)// Вестник Ленинградского университета. История. Язык. Литература. – 1979. – №2. – С. 47 – 54.

107. Иванов С. Похабство, буйство и блаженство// Родина. – 1996. – №1. – С. 101 – 105.

108. Иваньшина Е.А. Культурная память и логика текстопорождения в творчестве М.А. Булгакова. Автореферат дисс. ... д.ф.н. – Воронеж, 2010. – 39с.

109. Иезуитова Л.А. Творчество Леонида Андреева (1892-1906). – Ленинград: Издательство Ленинградского университета, 1976. – 239с.

110. Ионин Л.Г. Две реальности «Мастера и Маргариты»// Вопросы философии. – 1990. – №2. – С. 44 – 55.

111. Иоскевич О.А. На пути к «безумному» нарративу (безумие в русской прозе первой половины 19 века). – Гродно: ГрГУ им. Я. Купалы, 2009. – 165с.

112. История в фотографиях. О карательной психиатрии в СССР. Ч.1// [Электронный ресурс]. – Режим доступа:<http://foto-history.livejournal.com/6831378.html> (дата обращения: 07.05.2014).

113. Казак В. Лексикон русской литературы XX века. – М.: РИК «Культура», 1996. – 512с//[Электронный ресурс]. – Режим доступа:<http://books.e-heritage.ru/book/10082583> (дата обращения: 22.02.2016).

114. Казнимые сумасшествием. Сборник документальных материалов о психиатрических преследованиях инакомыслящих в СССР//Под ред. А. Артемовой, Л. Рара, М. Славинского. – Франкфурт-на-Майне: Посев, 1971. – 508с

//[Электронный ресурс]. – Режим доступа:<http://antisoviet.narod.ru/samizdatkaznim.pdf/> (дата обращения: 04.11.2014).

115. Казорина А.В. Концепция творческой личности в прозе М.А. Булгакова. Автореферат дисс. ... к.ф.н. – Иркутск, 2009. – 19с.
116. Казьмина О.А. Драматургический сюжет М.А. Булгакова: пространство и время в пьесах «Зойкина квартира», «Бег», «Блаженство». Автореферат дисс. ... к.ф.н. – Воронеж, 2009. – 23с.
117. Калинин В.М. Своеобразие онимного пространства А.С. Грина (роман «Блистающий мир»)// А.С. Грин: взгляд из XXI века. К 125-летию А. Грина: сборник статей по материалам Международной научной конференции «Актуальные проблемы современной филологии». – Киров: ВятГГУ, 2005. – С. 203 – 209.
118. Канчуков Е. Расслоение Мастера (О героях романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»)// Литературное обозрение. – 1991. – № 5. – С. 75 – 77.
119. Кардаш Е.В. Тайна «танцующих старушек»: «зеркала» и «автоматы» в романтической литературе и «Сорочинская ярмарка» Гоголя// Русская литература. – 2006. – № 3. – С. 19 – 38.
120. Карякина М.В. Феномен игры в творчестве Леонида Андреева. Автореферат дисс. ... к.ф.н. – Екатеринбург, 2004. – 22с.
121. Келдыш В.А. О «Мелком» бесе// Сологуб Ф. К. Мелкий бес: Роман. – М.: Худож. лит., 1988. – С. 3 – 18.
122. Келдыш В.А. Повесть Л. Андреева «Жизнь Василия Фивейского» и духовные искания времени// Русская литература. – 1998. – №1. – С. 35 – 43.
123. Кертис Д. Романтическое видение// Литературное обозрение. – 1991. – № 5. – С. 24 – 28.
124. Ким До Ёб. Художественные и философские принципы композиции романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Автореферат дисс. ... к.ф.н. – Москва, 2003. – 29с.

125. Ключевский В.О. Курс русской истории// Ключевский В.О. Сочинения: В 9 т. – Т. 1. – М.: Мысль, 1987. – С. 84 – 85.
126. Князева О.Г. Религиозно-философские основы художественного творчества Б.К. Зайцева 1900 - 1920-х гг. Автореферат дисс. ... к.ф.н. – Курск, 2007. – 23с.
127. Кобзев Н.А. Некоторые особенности творческого метода А. Грина// Вопросы литературы. – 1969. – №2. – С. 43 – 48.
128. Кобзев Н.А. Символика художественного времени в романе А.С. Грина «Золотая цепь»// А.С. Грин: взгляд из XXI века. К 125-летию А. Грина: сборник статей по материалам Международной научной конференции «Актуальные проблемы современной филологии». – Киров: ВятГГУ, 2005. – С. 186 – 198.
129. Ковальчук Д.А. Художественная концепция личности в русской прозе 20-30-х годов XX века//[Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/hudozhestvennaya-kontsepsiya-lichnosti-v-russkoy-proze-20-30-h-godov-hh-veka#ixzz3rE1GEDrO> (дата обращения: 19.10.2015).
130. Ковский В. Воспитание романтикой// Литература в школе. – 1966. – №1. – С. 6 – 12.
131. Ковский В. Романтический мир А. Грина. – М.: Наука, 1969. – 296с.
132. Ковский В. Фантазия требует строгости// Литературная учёба. – 1980. – №3. – С. 89 – 98.
133. Козлова Е.Ю. Проблемы символаобразования в прозе А.С. Грина (образ острова)// А.С. Грин: взгляд из XXI века. К 125-летию А. Грина: сборник статей по материалам Международной научной конференции «Актуальные проблемы современной филологии». – Киров: ВятГГУ, 2005. – С. 90 – 94.
134. Козьменко М. Комментарии// Сологуб Ф.К. Мелкий бес: Роман. – М.: Художественная литература, 1988. – С. 287 – 302.

135. Колесникова Ж.Р. Роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» и русская религиозная философия начала XX века. Автореферат дисс. ... к.ф.н. – Томск, 2001. – 15с.
136. Колобаева Л.А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX – XX вв. – М.: МГУ, 1990. – 336с.
137. Колышева Е.Ю. Поэтика имени в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Автореферат дисс. ... к.ф.н. – Волгоград, 2005. – 27с.
138. Комовская Е.В. Жанр социологического романа в творчестве А.А. Зиновьева. Автореферат дисс. ... к.ф.н. – Орел, 2013. – 21с.
139. Конышев Е.М. Просветительские и христианские традиции в романе Достоевского «Идиот»// Славянский сборник. Материалы славянских чтений: «Духовные ценности и нравственный опыт русской цивилизации». Выпуск 1. – Орел, 2002. – С. 115 – 125.
140. Кораблев А. Тайнодействие в «Мастере и Маргарите»// Вопросы литературы. – 1991. – № 5. – С. 35 – 54.
141. Королева Л.А. Власть и советское диссидентство: итоги и уроки. // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.irex.ru/press/pub/polemika/11/koroleva/> (дата обращения: 01.10.2014).
142. Кошелев В.А. Вокруг гоголевской «Диканьки»// Литература в школе. – 2009. – №1. – С. 6 – 11.
143. Кошемчук Т.А. Русская литература в православном контексте. – СПб.: Наука, 2009. – 278с.
144. Красильников Р.Л. Трансформация романтических мотивов любви и смерти в прозе Л.Н. Андреева// Творчество Леонида Андреева: современный взгляд. Материалы международной научной конференции, посвященной 135-летию со дня рождения писателя. 28-30 сентября 2006 года. – Орел: ПФ «Картуш», 2006. – С. 67 – 72.
145. Краснов-Левитин А.Э. Родной простор: Демократическое движение: Воспоминания. Ч. IV. Frankfurt/M: Посев, 1981. – 496с//[Электронный ре-

- сурс]. – Режим доступа:http://krotov.info/spravki/history_rus/20_ru/20_ru_1960_escl.htm (дата обращения: 21.08.2014).
146. Красухин Г. При свете совести и во тьме (Трагедия Пушкина «Борис Годунов»)// Вопросы литературы. – 2004. – № 1 – 2. – С. 112 – 143.
147. Крупин В. Небо касается нас (Иван Шмелев как выразитель идеи святой Руси в «Богомолье» и других произведениях)// Труд. – 2002. – 12 февраля. – С.6.
148. Куделько Н.А. И.С. Тургенев и русская литература XX века (Б.К. Зайцев, К.Г. Паустовский, Ю.П. Казаков). – Орел: Издатель Александр Воробьев, 2003. – 270с.
149. Кузьминых Е.О. Пространственно-временная символика раннего М.А. Булгакова в контексте прозы начала 1920-х годов. Автореферат дисс. ... к.ф.н. – Воронеж, 2008. – 23с.
150. Куницын В. Свет и покой Мастера М. Булгакова (попытка философского анализа)// Советская литература. – 1990. – № 6. – С. 92 – 99.
151. Лазарева О.В. И.А. Бунин и И.Г. Прыжов: проблема восприятия юродства (на материале рассказа «Слава»)// Творческое наследие И.А. Бунина: традиции и новаторство. Материалы международной научной конференции, посвященной 135-летию со дня рождения И.А. Бунина. 22-24 сентября 2005 года. – Орел: ПФ Картуш, 2005. – С. 53 – 57.
152. Ланин Б.А. Проза русской эмиграции (третья волна): Пособие для преподавателей литературы. – М.: Новая школа, 1997. – 208с.
153. Лейбин В.М. Психоанализ: учебное пособие//[Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.likebook.ru/books/view/16673/?page=1> (дата обращения: 12.11.2014).
154. Лейдерман Н.Л. «Странный реализм» М. Булгакова// Русская литература. – 1997. – №1 – С. 217 – 219.
155. Лесков Л.В. Что есть истина? (Философское прочтение романа «Мастер и Маргарита»)// Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. –

2002. – №1. – С. 21 – 35.

156. Лесскис Г.А. «Мастер и Маргарита» Булгакова (Манера повествования, жанр, макрокомпозиция)// Изв. АН СССР. Серия литературы и языка Т.38. – 1979. – №1. – С. 52 – 59.

157. Лисицын Ю.П. Общественное здоровье и здравоохранение: учебник /Под ред. Ю.П. Лисицына. – М.: ГЭОТАР-Медиа, 2010. – 512 с // [Электронный ресурс]. – Режим доступа:http://vmede.org/sait/?id=Obsshesyvennoe_3dlisitsin_2010&menu=Obsshesyvennoe_3d_lisitsin_2010&page=4 (дата обращения: 18.07.2014).

158. Литвинов В.И. Максимов Владимир Емельянович// Русские писатели XX века: Биографический словарь/Под ред. П.А. Николаева. – М.: Большая российская энциклопедия; Рандеву – А.М., 2000. – С. 441 – 442.

159. Лицарева К.С. Грин А.С. и постмодернизм// А.С. Грин: взгляд из XXI века. К 125-летию А. Грина: сборник статей по материалам Международной научной конференции «Актуальные проблемы современной филологии». – Киров: ВятГГУ, 2005. – С. 236 – 240.

160. Ломагина М.Ф. К вопросу о позиции автора в «Двойнике» Достоевского// Филологические науки. – 1971. – №5. – С. 3 – 14.

161. Лукпанова Г.Г. О преломлении одного лермонтовского мотива в романах Достоевского// Филологические науки. – 1980. – №6. – С. 22 – 27.

162. Любомудров А.М. Духовный реализм в литературе русского зарубежья: Б.К. Зайцев, И.С. Шмелев. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. – 272с.

163. Макаренко Е. Кто же эта недотыкомка. Слово-символ Ф. Сологуба. // [Электронный ресурс]. – Режим доступа:<http://lit.1september.ru/articlef.php?ID=200102005> (дата обращения: 09.12.2015).

164. Макаров Д.В. Идеальный образ России в романе И.С. Шмелева «Лето Господне»// Литература в школе. – 2008. – №4. – С. 14 – 16.

165. Максимов В.Е. Наше интервью с Владимиром Максимовым// Эхо. – 1979. – №4. – С. 181 – 183//[Электронный ресурс]. – Режим доступа:http://imwerden.de/pdf/echo_08_1979.pdf (дата обращения: 22.01.2016).
166. Малкова Т.Ю. Полигенетичность демонических образов романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Автореферат дисс. ... к.ф.н. – Кострома, 2012. – 19с.
167. Мальцев Ю. Вольная русская литература 1955-1975. – Франкфурт-на-Майне: Посев, 1976//[Электронный ресурс]. – Режим доступа:http://www.vtoraya-literatura.com/pdf/maltsev_volnaya_russkaya_literatura_1976.pdf (дата обращения: 20.12.2015).
168. Мальцев Ю.В. Иван Бунин. 1870-1953. – М: Посев, 1994. – 432с.
169. Манн Ю. Игровые моменты в «Маскараде» Лермонтова// Изв. АН СССР. Сер. литературы и языка Т.36. – 1977. – №1. – С. 27 – 38.
170. Маньковская Е. «Благословенна да будет любовь, которая сильнее смерти!»// Первое сентября: Литература. – 2005. – № 17. – С.43.
171. Маслов В.П. Скрытый лейтмотив М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»// Изв. АН СССР. Серия литературы и языка Т.54. – 1995. – №6 – С. 52 – 55.
172. Матвеева Н. Сила сюжета и паруса романтизма// Литературная учёба. – 1980. – №3. – С. 99 – 105.
173. Медведева Н. Г. Мифологическая образность в романе А. С. Грина «Блистающий мир»// Высшая школа. – 1984. – №2. – С. 24 – 30.
174. Меленберг. А. Карательная психиатрия// Новая газета. – 2003. – № 60. [Электронный ресурс]. – Режим доступа:<http://2003.novayagazeta.ru/nomer/2003/60n/n60n-s24.shtml> (дата обращения: 15.10.2015).
175. Менделеева Д. «Возвращенный ад» А. Грина// Литература. – 2004. – №23. – С. 9 – 24.
176. Мильштейн И. Иноверцы// Огонек. – 1993. – № 19-20. – С. 19.
177. Минералов Ю. О душеполезном и душевредном (О романе М.А. Булга-

- кова «Мастер и Маргарита»// Лит. Россия. – 2003. – №33. – С. 14 – 15.
178. Минералова И.Г. Русская литература серебряного века. Поэтика символизма: Учебное пособие. – М.: Флинта: Наука, 2003. – 272с.
179. Минц З.Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов//[Электронный ресурс]. – Режим доступа:<http://www.ruthenia.ru/mints/papers/neomifologich.html> (дата обращения: 27.11.2015).
180. Михайлов О.Н. О Федоре Сологубе//[Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.fsologub.ru/about/articles/articles_6.html (дата обращения: 14.10.2014).
181. Михайлова Л. Александр Грин. Жизнь, личность, творчество. – М.: Художественная литература, 1972. – 192с.
182. Михеичева Е.А. О психологизме Леонида Андреева. – М.: МПУ, 1994. – 188с.
183. Михеичева Е.А. Работа И.А. Бунина над текстом (четыре варианта рассказа «Аглая»)// Творческое наследие И.А. Бунина и мировой литературный процесс. Материалы международной научной конференции, посвященной 125-летию со дня рождения И.А. Бунина. 18-21 октября 1995 года. – Орел: ОГПУ, 1995. – С. 53 – 56.
184. Михеичева Е.А. Своеобразие реализма на рубеже XIX–XX веков. Неореализм// Русская и зарубежная литература конца XIX – начала XX века: основные течения. – Орел: ОГУ, 1998. – С. 233 – 256.
185. Михеичева Е.А. Творчество Л.Н. Андреева в школе// Литература. – 2004. – №8 – С. 9 – 14, 19 – 24.
186. Михеичева Е.А., Бондарева Н.А. Экспрессионизм в России// Русская и зарубежная литература начала XX века 1900-1920. Основные течения. – Орел: ГОУВПО Орл. гос. унив., 2007. – С. 174 – 199.
187. Михеичева Е.А., Ковалев П.А. Ситуация в русской литературе// Русская и зарубежная литература начала XX века 1900-1920. Основные течения. – Орел: ГОУВПО Орл. гос. унив., 2007. – С. 34 – 51.

188. Можегов В. Метафизика пограничного мыслителя// Литературная газета. – 2012. – №18-19. – С. 4.
189. Монахова И. Страхи и ужасы (О повести Н. Гоголя «Вий»)// Вопросы литературы. – 2009. – №3. – С. 269 – 304.
190. Морозов Н.Г. Традиции святоотеческой духовности в повести И.С. Шмелева «Лето Господне»// Литература в школе. – 2000. –№3. – С. 26 – 31.
191. Московкина И.И. Проза Леонида Андреева. Жанровая система, поэтика, художественный метод. – Харьков: ХГУ, 1994. – 152 с.
192. Мотеюнайте И.В. Восприятие юродства русской литературой XIX - XX вв//[Электронный ресурс]. – Режим доступа:<http://www.dissercat.com/content/vospriyatie-yurodstva-russkoi-literaturoi-xix-xx-vv> (дата обращения: 30.09.2015).
193. Муравьева О.С. «Бесы»//Звезда. – 1999. – №12. – С. 233.
194. Назаров И.А. Художественное воплощение феномена безумия в творчестве Л.Н. Андреева. Автореферат дисс. ... к.ф.н. – Москва, 2013. – 23с.
195. Немзер А. Из тяжести недоброй// Лит. газета. – 1991. –17 апреля. – С. 10.
196. Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм// Ницше Ф. Сочинения: В 2-х т. – Т. 1. – М.: Мысль, 1990. – С. 47 – 157.
197. Новиков Л.А. Диалектика мысли, характера и слова в «Двойнике» Ф.М. Достоевского// Русская речь. – 1981. – №5. – С. 22 – 30.
198. Омори Масако Роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» в контексте религиозно-философских идей В.С. Соловьева и П.А. Флоренского. Автореферат дисс. ... к.ф.н. – Москва, 2006. – 22с.
199. Орлова О.А. Эсхатологические мотивы в творчестве М.А. Булгакова (на материале романов «Белая Гвардия» и «Мастер и Маргарита»). Автореферат дисс. ... к.ф.н. – Москва, 2008. – 29с.
200. О Федоре Сологубе. Критика. Статьи и заметки. – СПб.: Шиповник, 1911. – 306с.
201. Павлова М.М. Федор Сологуб в 1890-е – начале 1900-х годов. Жизнь. Прозаическое творчество. Автореферат дисс. ... д.ф.н. – СПб., 2005. – 35с.

202. Пак Н.И. Традиции древнерусской литературы в творчестве Б.К. Зайцева и И.С. Шмелева. Автореферат дисс. ... д.ф.н. – Москва, 2004. – 45с.
203. Петренко А.Ф. Сатирическая проза М.А. Булгакова 1920-х годов: поэтика комического. Автореферат дисс. ... к.ф.н. – Ставрополь, 2000. – 22с.
204. Петровский М.С. Романс и феерия. О происхождении сюжета «Алых парусов» А.С. Грина// А.С. Грин: взгляд из XXI века. К 125-летию А. Грина: сборник статей по материалам Международной научной конференции «Актуальные проблемы современной филологии». – Киров: ВятГГУ, 2005. – С. 155 – 164.
205. Плаксицкая Н.А. Сатирический модус человека и мира в творчестве М.А. Булгакова (на материале повестей 20-х годов и романа «Мастер и Маргарита»). Автореферат дисс. ... к.ф.н. – Елец, 2004. – 24с.
206. Подрабинек А.П. Карательная медицина. Хроника. Нью-Йорк, 1979//[Электронный ресурс]. – Режим доступа:http://kirkrug.narod.ru/encefalit/Karatelnaya_medicina.html#_Toc164091497 (дата обращения: 08.06.2014).
207. Полякова О.А. Романтические традиции восприятия природы в феерии А.С. Грина «Алые паруса»// А.С. Грин: взгляд из XXI века. К 125-летию А. Грина: сборник статей по материалам Международной научной конференции «Актуальные проблемы современной филологии». – Киров: ВятГГУ, 2005. – С. 165 – 167.
208. Пономарев Е. ТолцYTE – и отверзется... Оправдание Владимира Максимова// Звезда. – 1999. – №9. – С. 217 – 224.
209. Попова И. Другая вера как социальное безумие частного человека («Крик осла» в романе Ф.М. Достоевского «Идиот»)// Вопросы литературы. – 2007. – №1. – С. 149 – 164.
210. Попова И.М. Путь взыскующей совести. Духовный реализм в литературе русского зарубежья: Владимир Максимов: монография. – Тамбов: Тамб. гос. техн. ун-т, 2008. – 276 с//[Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://window.edu.ru/resource/145/64145> (дата обращения: 21.11.2015).

211. Попова Н.А. Становление русской души (По повести И.С. Шмелева «Лето Господне»)// Литература в школе. – 1992. – №3–4. – С. 63 – 66.
212. Прокопов Т. Художник которого мы узнаем... (Борис Зайцев: судьба и творчество)// Дон. – 1989. – №9. – С. 161 – 170.
213. Прохоров Е.И. Александр Грин. – М.: Просвещение, 1970. – 120с.
214. Ребель Г. Кто «виноват во всем этом»? (Мир героев, структура и жанр романа «Идиот»)// Вопросы литературы. – 2007. – №1. – С. 190 – 227.
215. Романов Б. Вальпургиева ночь 30 апреля 1926 года// Наука и религия. – 1998. – №4. – С. 46 – 48.
216. Роскин. А. А.П. Чехов. Статьи и очерки. – М.: Художественная литература, 1959. – 431с.
217. Руднев В. Философия языка и семиотика безумия: Избранные работы. – М.: Территория будущего, 2007. – 527с.
218. Руткевич А.М. Жизнь и воззрения К.Г. Юнга//[Электронный ресурс]. – Режим доступа:<http://www.fidel-kastro.ru/psihology/jung/p27.htm> (дата обращения: 02.10.2013).
219. Рынкova И. Феномен юродства: проявления и особенности// Народное творчество. – 2006. – №4. – С. 12 – 14.
220. Савушкина Н.Н. Роман Владимира Максимова «Прощание из ниоткуда», типология жанра//[Электронный ресурс]. – Режим доступа:<http://cheloveknauka.com/roman-vladimira-maksimova-proschanie-iz-niotkudatipologiya-zhanra> (дата обращения: 12.07.2015).
221. Сахаров В.И. Молодой Гоголь и романтическая традиция// Литературная учёба. – 1982. – №5. – С. 160 – 169.
222. Сахаров В.И. О жизни и творениях В.Ф. Одоевского// Одоевский В.Ф. Соч.: В 2-х т. – Т.1. – М.: Художественная литература, 1981. – С. 5 – 28.
223. Сахаров В.И. Романтики и реалисты// Подъем. – 1984. – №6. – С. 119 – 123.
224. Сацкий П.С. Примечания// Грин А. С. Алые паруса. – М.: Советская

Россия, 1986. – С. 109 – 111.

225. Семанова М.Л. Чехов – художник. – М.: Просвещение, 1976. – 224с.

226. Сенкевич А.В. Жанровое своеобразие романа Владимира Максимова «Семь дней творения»//[Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.tstu.ru/book/elib/pdf/2004/senkevch.pdf> (дата обращения: 11.06.2015).

227. Сенявская Е. Психология войны в XX веке – исторический опыт России//[Электронный ресурс]. – Режим доступа:<http://readr.ru/elena-senyavskaya-psihologiya-voyni-v-xx-veke-istoricheskiy-opitrossii.html?page=32#> (дата обращения: 20.07.2014).

228. Сироткина И.Е. Психопатология и политика: становление идей и практики психогигиены в России// Вопросы истории естествознания и техники. – 2000. – №1//[Электронный ресурс]. – Режим доступа:<http://vivovoco.lbmh.msk.su/VV/JOURNAL/VIET/SIROTK.HTM> (дата обращения: 15.07.2015).

229. Сироткина И.Е. Российские психиатры на первой мировой войне//[Электронный ресурс]. – Режим доступа:<http://histrf.ru/uploads/media/default/0001/08/981319424df62f7f158957d49ca2d0bc77ef4fb7.pdf> (дата обращения: 19.11.2015).

230. Ситникова Л.М. Легендарный цветок Гринландии (роман «Недотрога»)// А.С. Грин: взгляд из XXI века. К 125-летию А. Грина: сборник статей по материалам Международной научной конференции «Актуальные проблемы современной филологии». – Киров: ВятГГУ, 2005. – С. 199 – 202.

231. Скафтымов А.П. О повестях Чехова «Палата №6» и «Моя жизнь»// Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. Статьи и исследования о русских классиках. – М.: 1972. – С. 381 – 403//[Электронный ресурс]. – Режим доступа:<http://chekhoved.ru/index.php/library/articles/167-skaftumov> (дата обращения: 22.06.2014).

232. Скуратовский В.Л. Продвинуть человечество к счастью// А.С. Грин: взгляд из XXI века. К 125-летию А. Грина: сборник статей по материалам Международной научной конференции «Актуальные проблемы современной

- филологии». – Киров: ВятГГУ, 2005. – С. 70 – 74.
233. Славинский М. Мировая печать о новом произведении В. Тарсиса// Посев. – 1965. – № 16 – 17//[Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://yandex.ru/clck/jsredir?from=yandex.ru> (дата обращения: 14.05.2014).
234. Современное русское зарубежье. – М.: Олимп; ООО «Изд-во АСТ, 2000. – 528 с.
235. Соколов Б.В. Булгаков. Энциклопедия. – М.: Алгоритм, 2003. – 608 с.
236. Соколов Б.В. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Очерки творческой истории. – М.: Наука, 1991. – 176с.
237. Солженицын А. Вот как мы живем//[Электронный ресурс]. – Режим доступа:http://bookz.ru/authors/soljenic-in-aleksandr/solzhenicyn_ocherki/page-39-solzhenicyn_ocherki.html (дата обращения: 18.08.2014).
238. Сорокина Т.С. История медицины: В 2-х т. – Т.2//[Электронный ресурс]. – Режим доступа:<http://www.bibliotekar.ru/423/index.htm> (дата обращения: 23.11.2015).
239. Софронова Л.А. Коды зрения и слуха в ранних повестях Гоголя// Известия РАН Серия литературы и языка. – Т.68 – 2009. – №2. – С. 22 – 33.
240. Спасская Е.К. Ключевые слова как отражение русского национального характера (на материале прозы И.С. Шмелева). Автореферат дисс. ... к.ф.н. – Москва, 2005. – 18с.
241. Средняк К.В. Писатели третьей волны эмиграции: проблемы взаимодействия с советской и западной интеллигенцией в 1960 - 1980-е гг. Автореферат дисс. ... к.и.н. – Волгоград, 2010. – 22с.
242. Степанян К. Дон Кихот и князь Мышкин в поисках реальности// Вопросы литературы. – 2009. – №5. – С. 187 – 240.
243. Стойкова Т.А. Речь персонажа в художественной системе произведения (роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»). Автореферат дисс. ... к.ф.н. – Санкт-Петербург, 2000. – 20с.
244. Сухих И. Евангелие от Михаила (1928 – 1940) «Мастер и Маргарита» М.

- Булгакова// Звезда. – 2000. – № 6. – С. 213 – 225.
245. Тарасов Б. Вечное предостережение// Достоевский Ф.М. Бесы: Роман. – Тула: Приокское книжное издательство, 1991. – С. 5 – 22.
246. Татаринов А.В. Леонид Андреев. Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Книга 2. ИМЛИ РАН. – М.: Наследие, 2001. – 768с.
247. Татаринов А.В. Художественная демонология в прозе Леонида Андреева 1900-1903 годов// Эстетика диссонансов (О творчестве Л.Н. Андреева). К 125-летию со дня рождения писателя. Межвузовский сборник научных трудов. 24-27 сентября 1996 года. – Орел: Труд, 1996. – С. 87 – 89.
248. Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. – М.: Просвещение, 1963. – 453с.
249. Турьян М.А. Странная моя судьба (О жизни В.Ф. Одоевского) – М.: Книга, 1991. – 399с.
250. Ульянов Н. Арабеск или апокалипсис?// Юность. – 2000. – № 7 – 8. – С.76 – 81.
251. Урюпин И.Г. Роман М.А. Булгакова "Мастер и Маргарита": мотивы головы и сердца в контексте традиций русского религиозно-философского Ренессанса. Автореферат дисс. ... к.ф.н. – Елец, 2004. – 24с.
252. Федотов О.И. Основы теории литературы: В 2-х ч. – Ч.2. – М.: ВЛАДОС, 2003. – 240с.
253. Философия в вопросах и ответах. Учебное пособие для вузов// Под ред. Е.Е. Несмеянова. – М.: Гардарики, 2004. – 351с.
254. Фотиадис Д. К. Концепция личности в творчестве Л.Н. Андреева и М.А. Булгакова: художественный неомифологизм и проблема амбивалентности характера. Автореферат дисс. ... к.ф.н. – Краснодар, 2008. – 19с.
255. Фрейд З. Введение в психоанализ. Лекции//[Электронный ресурс]. – Режим доступа:<http://tululu.ru/read56987/1/> (дата обращения: 13.05.2015).

256. Фридлиндер К. Несколько аспектов shellshock'a в России. 1914-1916// Россия и Первая мировая война. Материалы международного научного коллоквиума. – СПб, 1999. – С. 315-325//[Электронный ресурс]. – Режим доступа:<http://www.august-1914.ru/fridlander.html/> (дата обращения: 10.08.2014).
257. Харчев В. Художественные принципы романтики А.С. Грина// Филологические науки. – 1966. – № 54. – С. 22 – 50.
258. Химич В.В. «Странный реализм» М. Булгакова. – Екатеринбург: Арго, 1995. – 232с.
259. Хрулёв В.И. Условный и реальный мир в творчестве Александра Грина// Филологические науки. – 1976. – № 6. – С. 3 – 13.
260. Хрулёв В.И. Философско-эстетические и художественные принципы романтизма А.С. Грина// Филологические науки. – 1971. – № 1. – С. 3 – 13.
261. Хунданов Л.Л., Лебедев В.И., Кузнецов О.Н. Достоевский как великий психотерапевт// Наш современник. – 1997. – № 8. – С. 231 – 241.
262. Чеботарева В.А. О гоголевских традициях в прозе М. Булгакова// Русская литература. – 1984. – № 1. – С. 167 – 176.
263. Чудаков А.П. Поэтика Чехова. – М.: Наука, 1971. – 292 с.
264. Чудакова М.О. Жизнеописание Михаила Булгакова. – М.: Книга, 1988. – 495с.
265. Шайкевич М.О. Психопатология и литература. – СПб.: Ц. Крайз, 1910//[Электронный ресурс]. – Режим доступа:<http://www.ushinskiy.ru/jsrui/bitstream/123456789/906/1/scheikevich.pdf> (дата обращения: 24.11.2014).
266. Шершнева Г.Н. «Люди реального мира» в рассказах А. Грина 1920-х – начала 1930-х годов// А.С. Грин: взгляд из XXI века. К 125-летию А. Грина: сборник статей по материалам Международной научной конференции «Актуальные проблемы современной филологии». – Киров: ВятГГУ, 2005. – С. 172 – 180.
267. Шишкина Л.И. Тема безумия в «Красном смехе»// Творчество Леонида Андреева: современный взгляд. Материалы международной научной конфе-

- ренции, посвященной 135-летию со дня рождения писателя. 28-30 сентября 2006 года. – Орел: ПФ «Картуш», 2006. – С.72 – 80.
268. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. – Минск: Современный литератор, 1999. – 1408с.
269. Щеглов М. Любите людей: Статьи. Дневники. Письма. – М.: Советский писатель, 1987. – 512с//[Электронный ресурс]. – Режим доступа:http://bookscafe.net/read/scheglov_mark-lyubite_lyudey-203935.html#p1(дата обращения: 08.10.2014).
270. ЩигOLEв И.И. Ретроспектива психических заболеваний в России// Московский психологический журнал. – №4//[Электронный ресурс]. – Режим доступа:<http://magazine.mospsy.ru/nomer4/shig01.shtml> (дата обращения: 04.11.2015).
271. Яблоков Е.А. Художественный мир Михаила Булгакова. – М: Языки славянской культуры, 2001. – 424с.
272. Яблоков Е.А. «Я – часть той силы...» (Этическая проблематика романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита»)// Русская литература. – 1988. – № 2. – С. 3 – 31.
273. Якубович И.Д. Романы Ф. Сологуба и творчество Достоевского// Достоевский. Материалы и исследования. СПб.: Наука, 1994. Т.11. – С. 188 –203.
274. Яновская Л. Горизонталы и вертикали Ершалаима// Вопросы литературы. – 2002. –№3. – С. 291 – 303.
275. Яновская Л.М. Творческий путь Михаила Булгакова. – М.: Советский писатель, 1983. – 293с.
276. Яров С., Балашов Е, Мусаев В, Рупасов А, Чистиков А. Петроград на переломе эпох. Город и его жители в годы революции и Гражданской войны. – М.: Центрполиграф, 2013. – 543с. // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.istmira.com/razlichnoe/petrograd-na-perelome-epoch/> (дата обращения: 28.04.2015).

277. Greene D. *Insidious intent an interpretation of Fedor Sologub's The Petty Demon.* – USA: Slavica Publishers, Inc, 1986. – 143c.