

**Masarykova univerzita v Brně
Filozofická fakulta**

**Ústav slavistiky
Ruská literatura**

Mgr. Polina Zolina

Феномен страха в русской литературе

Disertační práce

Školitel: prof. PhDr. Ivo Pospíšil, DrSc.

Brno, 2015

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury

Brno

Poděkování:

Především bych chtěla srdečně poděkovat vedoucímu práce prof. PhDr. Ivo Pospíšilovi, DrSc. za velkou inspiraci a všestrannou pomoc, podnětné rady a vždy zajímavé rozpravy nad odbornými tématy. Také mu děkuji za trpělivost, důvěru a tu velkou ochotu, kterou mi vždy věnoval. Velké poděkování také patří doc. PhDr. J. Dohnalovi, CSc. za podnětné filosofické diskuse, vždy včasnou pomoc a rady, a také doc. PhDr. J. Gazdovi, CSc., bez něhož by mé studium v Brně nebylo možné, za tak důležitou podporu v těžkých a světlejších chvílích.

Chtěla bych také poděkovat mé ruské a české rodině a v neposlední řadě mé taneční rodině Swing Wings za jejich trpělivost a lásku.

Věnování:

Tuto disertaci věnuji svému otci Sergejovi Terchanovovi, který mě naučil nebát se a vždy věřit v mé síly, i když dopsání této práce se bohužel nedočkal.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	5
1. К теоретическим размышлениям о феномене страха	10
1.1. Страх в исторической перспективе	
1.1.1. Страх в древние времена.....	10
1.1.2. Страх в Средние века.....	12
1.1.3. Страх в эпоху Просвещения.....	13
1.1.4. Страх в 19 веке и Новейшей истории.....	15
1.2. Страх и «ничто».....	19
1.3. Скрытые проявления страха.....	22
2. Феномен страха в русской литературе	
2.1 Страх в устном народном творчестве и древней литературе.....	25
2.2 Страх в литературе классицизма.....	34
2.3 Страх в литературе сентиментализма.....	41
2.4 Страх и любовный трепет в текстах XVIII-XIX веков.....	50
2.5 О необходимости страха в произведениях Л. Толстого и А. Пушкина.....	57
2.6 Феномен страха в творчестве Н. Гоголя.....	66
2.7 Страх в произведениях М.Е. Салтыкова-Щедрина.....	77
2.8 Страх в литературе конца XIX начала XX века	
2.8.1 А.П. Чехов.....	86
2.8.2 В. Набоков.....	91
2.8.3 Л. Андреев.....	108
2.8.4 ОБЭРИУ.....	117
2.9 Страх в русской неподцензурной поэзии 50-60-х гг.....	144
2.10 Страх в литературе постмодернизма (Ю. Мамлеев, В. Сорокин, В. Пелевин, П. Крусанов).....	155
Заключение	166
Resumé (cz)	168
Resume (eng)	171
Литература	174

Введение

Страх — один из древнейших феноменов человеческой природы и культуры. Понятие страха объёмно, онтологично и крайне важно при осмыслении социально-культурных процессов. Как отмечают авторы книги «Катастрофическое сознание в современном мире в конце XX века»¹: «Каждая культура навязывает свои страхи всем без исключения носителям данной культуры», то есть страх, так или иначе отобразённый художником определённого времени, может не только приблизить понимание специфики работы человеческой психики, но также оказаться весьма точным и многогранным регистратором, демонстрирующим внутренние механизмы функционирования общества на каждом этапе истории, динамику развития социальных и культурных процессов и т.п. Сам страх, обладающий, по сути, нейтральной коннотацией, часто ограниченно смещается в поле негативной семантики, хотя в действительности этот феномен представляет собой гораздо более комплексное и глубокое явление.

Тезис о необходимости страха рассматривается различными гуманитарными и социальными науками и философией. С древнейших времён страх был частью механизма самосохранения и наряду с другими рефлекторными системами служил для охраны человека в опасных для жизни ситуациях (биологический смысл страха). Но в нашем исследовании будут рассмотрены страхи иного рода, связанные, прежде всего, с факторами экзистенциального и метафизического порядка в социальном, психологическом, теологическом и философском ключе.

Страх оказывается неотъемлемой частью нормального функционирования общества. Он организует значительную часть жизни людей, облегчает социальное регулирование и управление общественной системой. Так, например, в древности одним из наиболее сильных инструментов социальной манипуляции был страх отлучения от общества (что могло оказаться равносильным смерти). Недостаток страха в жизни общества, как отмечает социолог В.Шляпентох², вызывает социальную демобилизацию и провоцирует «культурную бедность», тормозит динамику процессов развития и ослабляет защитные механизмы. Напротив, возрастание конкретных массовых страхов может выявить определённые опасности в государстве и указать на активацию латентных тревожных тенденций (технологические, ядерные катастрофы и пр.).

Теоретические размышления о феномене страха имеют свою традицию, однако, как комментирует А.Пятигорский, долгое время «страх вообще не был темой

¹ Шляпентох В., Шубкин В., Ядов В.: *Катастрофическое сознание в современном мире XX века* (по материалам международных исследований). М.: Московский общественный научный фонд, 1999, с. 6.

² Там же.

философского анализа и оставался в лучшем случае названием психического феномена и объектом психологического и психиатрического исследования»³.

Тем не менее, одну из первых попыток осмысления данного вопроса можно обнаружить уже у Аристотеля в его знаменитой «Поэтике», где подчёркивается мысль о значимости страха и его особом месте в художественном процессе. Философ отмечает, что воплощение страха должно осуществляться не в театральном действии, а в самой сути событий (и это и есть суть работы истинного художника). Страх рассматривается Аристотелем как необходимый элемент великого трагического произведения и даже как определённого рода удовольствие⁴ (здесь, вероятно, впервые фиксируется мысль о необходимости страха).

Демокрит одним из первых высказался о феномене страха как почве для возникновения религии, и многие из более поздних духовных и общественных мыслителей (различных вероисповеданий) высказывали подобную точку зрения. Таким образом, соглашаясь с исследователями (А.Беляков, Е.Курганов, Н.Вольский, О.Павлов и др.), мы можем подчеркнуть, что культивирование страха становится необходимым условием для обретения человеком божественного. Высший страх (не животный, а именно метафизический) рассматривается в культуре как спасительный, священный, благодатный.

Согласно Талмуду, страх является особым признаком праведника (страх Божий). Древние каббалисты подчёркивали, что страх не даётся автоматически, что страху нужно учиться, достигать его. Подобное представление было близко, например, и для Ф.М.Достоевского, П.Флоренского и других мыслителей, видевших духовность в этой модели страха.

³ Пятигорский А.Г.: Страх из 2009 года. In: *Неприкосновенный запас* (Дебаты о политике и культуре). Москва: НЛЮ, № 5 (67), 2009 г, с. 16.

⁴ «Ἔστιν μὲν οὖν τὸ φοβερὸν καὶ ἐλεεινὸν ἐκ τῆς ὄψεως γίνεσθαι, ἔστιν δὲ καὶ ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγμάτων, ὅπερ ἐστὶ πρότερον καὶ ποιητοῦ ἀμείνονος. Δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὄραν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον ὥστε τὸν [5] ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων· ἄπερ ἂν πάθοι τις ἀκούων τὸν τοῦ Οἰδίπου μῦθον. Τὸ δὲ διὰ τῆς ὄψεως τοῦτο παρασκευάζειν ἀτεχνότερον καὶ χορηγίας δεόμενόν ἐστιν. Οἱ δὲ μὴ τὸ [9] φοβερὸν διὰ τῆς ὄψεως ἀλλὰ τὸ τερατῶδες μόνον [10] παρασκευάζοντες οὐδὲν τραγῳδίᾳ κοινωνοῦσιν· οὐ γὰρ πᾶσαν δεῖ ζητεῖν ἡδονὴν ἀπὸ τραγῳδίας ἀλλὰ τὴν οἰκείαν. Ἐπεὶ δὲ τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως δεῖ ἡδονὴν παρασκευάζειν τὸν ποιητὴν, φανερόν ὡς τοῦτο ἐν τοῖς πράγμασιν ἐμποητέον».

Перевод М. Гаспарова : «<Как вызывать сострадание и страх...> Ужасное и жалостное может происходить от зрелища, а может и от самого склада событий: это последнее важнее и <свойственно> лучшему поэту. В самом деле, сказание и без поглядения должно быть так сложено, чтобы от одного слушания этих событий можно было испытывать трепет и жалость о происходящем, как испытывает их тот, кто слушает сказание об Эдипе. Достигать этого через зрелище — не дело искусства, а скорее, <забота> постановщика. А достигать через зрелище даже не ужасного, а только чудесного — это совсем не имеет отношения к трагедии: ведь от трагедии нужно ожидать не всякого удовольствия, а лишь свойственного ей. Так, в трагедии поэт должен доставлять удовольствие от сострадания и страха через подражание им, а это ясно <значит>, что эти <чувства> он должен воплощать в событиях». Цитируется по <http://nevmenandr.net/poetica/1453b1.php>. Дата обращения 10.9.2012.

Таким образом, говоря о необходимости страха и его позитивных аспектах, можно заключить, что страх часто проявляет себя как источник культурных возможностей, т.к. связан с проблемой выбора и принятия на себя ответственности.

Более активный интерес к исследованию феномена страха начал появляться относительно недавно – примерно с XIX века – и особо актуализировался в XX веке. Показательно, что даже в рамках одного столетия страх — его структура, характер и значение — может значительно трансформироваться и проходить многочисленными и противоречивыми изменениями. Так, страх в начале и в конце XX века не тождественен самому себе ни в плане содержания, ни в плане выражения. Изменяющееся общество моделирует новые страхи, а новые страхи определяют новые модели поведения в обществе, и эта система бесконечно активизируется. При этом, однако, сохраняется связь с фундаментальными онтологическими закономерностями, которые формулируются философией, антропологией, психологией и т.д. Кроме того, мифологический компонент, присутствующий в феномене страха, обеспечивает некоторые устойчивые реакции, позволяющие нам говорить о дуализме ситуативных страхов (страх чумы, птичьего гриппа и пр.) и страхов «вечных», внеконтекстуальных (как, например, экзистенциальный или эсхатологический). М.Лотман выделяет две основные группы страхов: типологические страхи (постоянные, характерные для определённой культуры на протяжении всего времени) и спорадические страхи (возникающие по случаю социальных или природных катаклизмов)⁵.

Осуществлялось множество попыток классифицировать страх (страхи массовые и элитные, постоянные и циклические, реальные и воображаемые, телесные и духовные и пр.⁶), а также специфицировать его разновидности в рамках одной определённой культуры. Так, например, говоря о специфических русских страхах, М.Лотман выделяет как наиболее типичные и значимые: страх перед немцами-медиками и поляками-заговорщиками, студентами-революционерами и вредителями-кулаками, шпионами и чеченцами, страх женщин, страхи, связанные с пространством и пр. Так или иначе, всё это оказывается частным проявлением единого знаменателя, становящегося фундаментом, на котором будет базироваться наше исследование.

Постепенно страх становится привлекательной темой не только для философии и психологии, но и для самого широкого круга гуманитарных и социологических дисциплин (этнография, фольклористика, лингвистика и пр.). Мысль о междисциплинарном подходе к данному вопросу подчёркивает, например, Ю.М.Лотман в заметке «О семиотике понятий стыд и страх в механизме культуры». В новейшее время тема страха расширяет свою универсальность и подключает новые полюса (медийный, политический, бизнес и пр.). Наше

⁵ Лотман, М.: О семиотике страха в русской культуре. In: *Семиотика страха*. Сборник статей. Составители под ред. Н. Букс и Ф. Конт. Русский институт. М.: Европа. 2005, с.14.

⁶ Подробнее см. статью: Геллер Л.: Страх страшнее страха. Там же, с.309-319.

исследование, однако, будет опираться, прежде всего, на аспекты, связанные с литературным творчеством, которое, в сущности, в словесной форме фиксирует текущую социокультурную ситуацию и основные настроения, являющиеся продуктом конкретного времени (своего рода вербализация «подсознания» эпохи). С нашей точки зрения, осмысление социально-философского аспекта феномена страха выполняет важную практическую функцию. Оно позволяет выявить и проанализировать взаимосвязь избранного феномена со всеми сторонами человеческой культуры и отдельной личности (читателя, писателя) и помочь определить их взаимовлияние. Центральными задачами данной работы является дать общее определение феномена страха, проследить динамику его изменений в диахроническом срезе и установить главные закономерности его метаморфоз в рамках исторической парадигмы на основе материала русской литературы (начиная от старинных фольклорных образцов и классических хрестоматийных произведений вплоть до литературы новейшего времени).

Говоря о значении диахронического подхода при рассмотрении феномена страха и его динамической трансформации, хотелось бы напомнить важное замечание А.Пятигорского о моменте актуализации страха (эпистемологической ситуации): *«В каждой эпистемологической ситуации мы имеем дело с другими страхами, объединяемыми общим названием “страх”, которое в одной эпистемологической ситуации является термином религии, в другой — психологии, в третьей — психиатрии, а в четвертой — вообще отсутствует. Логически же, как одно понятие, страх — бессущностен, ибо в каждом конкретном случае это будет не тот страх, что в каждом другом. Более того, он будет страхом не той же самой “страшной” вещи и, что особенно интересно, страхом не тех же самых людей. Это — первый шаг к социопсихологии страха»*⁷. Таким образом, контекст, в котором возникает, существует и интерпретируется страх крайне важен для понимания его сущности и значения.

О значении социопсихологии страха упоминал Николай Бердяев в «Экзистенциальной диалектике божественного и человеческого», где подчёркивал значительную роль страха в построении и функционировании государства и общества: *«Страх правит миром. Власть по природе своей пользуется страхом. Человеческое общество было построено на страхе. И потому оно было построено на лжи, ибо страх порождает ложь. Есть боязнь, что правда уменьшит страх и*

⁷ Пятигорский А.Г.: Страх из 2009 года. In: *Неприкосновенный запас* (Дебаты о политике и культуре). Москва: НЛЮ, № 5 (67), 2009 г, с.19.

помешает управлять людьми. Чистая правда могла бы привести к падению царств и цивилизаций»⁸.

Таким образом, оказывается очевидным значение исследования феномена страха и актуальность обращения к данной проблематике именно сегодня. Бесспорно, мы встречаемся здесь с проблематично широким масштабом поставленного вопроса, а потому нам кажется необходимым подчеркнуть, что наше исследование ни в коей мере не претендует на полноту и универсальность. В рамках нашей работы не представляется возможным включение в анализ полного корпуса русской литературы, также как невозможным является и рассмотрение всех аспектов феномена страха, в ней отражённых. Тем не менее, в данном исследовании мы постарались максимально чётко и структурировано дать представление о феномене страха вообще и в русской литературе в частности, обозначить конкретные тенденции, проявившиеся в текстах различного времени, и сформулировать некоторые выводы, следующие из проведённого анализа.

Работа имеет традиционную структуру и состоит из введения, основной части, заключения и библиографического списка. Основная часть содержит две большие главы: теоретическую (где описывается сам феномен страха и его трансформация в исторической перспективе, а также рассматриваются основные теоретические размышления, касающиеся данной проблематики) и практическую (в которой осуществляется непосредственный анализ художественных текстов, осмысливается специфика феномена страха в творчестве конкретных авторов и его взаимосвязь с актуальным социокультурным контекстом).

Специфика избранной нами темы (которая действительно очень широка) предполагает обращение сразу к нескольким десяткам художественных, научных, публицистических и пр. текстов, что, безусловно, создаёт в итоге эффект некоторой расчленённости структуры. Но именно из этих многочисленных и необходимых элементов, частных анализов и замечаний индуктивно складывается, наконец, достаточно чёткая логичная форма, на основе которой и делаются заключительные выводы. При этом, конечно, невозможно избежать субъективности при выборе конкретных текстов для анализа из всего корпуса русской литературы. Это также влияет на общий характер решения проблемы, но тем не менее нам кажется, что общий вывод носит более универсальный характер.

Данное исследование является попыткой осмысления феномена страха в русской литературе и предлагает одну из возможных моделей интерпретации его диалектических изменений в диахронической парадигме.

⁸ Бердяев, Н.А.: *Экзистенциальная диалектика божественного и человеческого*. Цитируется по http://odinblago.ru/filosofiya/berdyayev/berdyayev_n_ekzistencialn/ Дата обращения 18.10.2012.

1. К теоретическим размышлениям о феномене страха

В философии, психологии, социологии, литературоведении и других дисциплинах неоднократно осуществлялись попытки классифицировать и специфицировать страх (при этом, если для психологии и социологии наиболее важными оказывались эмпирические закономерности, то для философии и литературы более значимыми были скорее онтологические аспекты). За основополагающий критерий систематизации феномена страха различными авторами принимались самые разные аспекты: генезис страха, пространственные и временные аспекты, характер распространения страха и продолжительность его воздействия, особенности рецепции страха в различных социальных и национальных группах, повторяемость, прогнозируемость и пр.

В разных мировоззренческих философских системах в разные периоды времени выходили на первый план различные страхи, но их глубокое онтологическое значение не утрачивалось ни на одном из этапов.

1.1. Страх в исторической перспективе

1.1.1. Страх в древние времена

С глубокой древности страх, связанный с катастрофическим мышлением (боязнью и ожиданием природных и др. внешних катастроф), был фундаментальным аспектом социального опыта. Потому обращение к религиям, философии и мистическим практикам с самых ранних времён тесно связывалось не только с осознанием смысла жизни и человеческого назначения, но и, в первую очередь, с преодолением экзистенциальных страхов. В.Шляпентох отмечает: *«Почти все религии включают концепцию зла, которое существует как постоянная угроза людям. Эсхатологизм и апокалиптический взгляд на человечество являются важной частью иудаизма и христианства. Вера в неминуемую катастрофу — кредо различных сект, причем многие из них продолжают быть частью социальной жизни в современном мире»*⁹. Подобный способ восприятия мира фиксируется мифологией и фольклором, осмысляется в священных текстах и устной народной традиции. Открытие причин катастроф, выявление закономерностей жизни и достижение хотя бы минимальной предсказуемости грядущих ужасных событий — всё это было одним из основополагающих социальных импульсов и доминирующим элементом при осознании картины мира.

Основой такого рода сознания становится страх перед будущим. Этот древнейший страх обладает культурным содержанием. Так, древние люди (как, например, и

⁹ Шляпентох В., Шубкин В., Ядов В.: *Катастрофическое сознание в современном мире XX века* (по материалам международных исследований). Под ред. В. Э. Шляпентоха, В.Н.Шубкина, В.А.Ядова. М.: Московский общественный научный фонд, 1999, с.42.

маленькие дети) не способны были в полной мере рефлексировать линейность времени, и потому пребывали в подчеркнутой синхроничности, а значит были избавлены от волнений о будущем, и их страх был подчеркнута ситуативен, часто физичен (т.е. не связан с культурным опытом). Таким образом, вне ощущения континуальности времени исключался страх, связанный с рефлексиями прошлого или волнениями о будущем. Страх мог быть связан лишь с конкретной ситуацией в настоящем времени, но в этом случае, возникая, он становился абсолютным и всеобъемлющим, поскольку вне временной континуальности «вечное сейчас» лишало человека надежды на избавление от страха, исключало возможность представления о позитивных переменах и трансформациях состояния.

Для литературы, способной пролонгировать или сокращать время, разбивать его на нелинейные структуры, перемешивать и даже запускать в обратном направлении, описанное выше свойство будет значимо при создании сложных психологических рефлексий. С развивающейся способностью литературы свободно обращаться со временем страх в художественном тексте становится всё более сложным, глубоким и труднопреодолимым. С распространением представления о расчленённом времени (прошлое, настоящее и будущее), мысли о будущем и возвращение к прошлому станут постепенно занимать гораздо более значимое место, чем моменты настоящего, которые окажутся для человеческого сознания осознаваемы парадоксально мало. Страх, нанизанный на временную ось и направляющий внимание, прежде всего, на будущее, превращается в культурную тему. Таким образом, например, ритуал (церковный, социальный, бытовой и др.) как некое предельно повторяемое действие, затверженная формула, оказывается в этом отношении попыткой сохранить стабильность, предсказуемость и зафиксировать значимое, рассчитывая на ожидаемые результаты, отменяя неизвестность будущего.

Важно отметить, что большинство древних страхов было обращено вовне. То есть ожидание катастрофы в первую очередь связывалось с проявлением активности внешнего мира, и чем более неожиданно и непредсказуемо было это проявление – тем более казалось ужасающим. Постепенно с созреванием человеческой цивилизации и с развитием прогнозирующих возможностей страх из внешнего поля всё глубже уходит вовнутрь – сознание, а позднее и подсознание человека. Эта тенденция будет прослеживаться и в литературном контексте.

Так или иначе, на раннем этапе развития человечества, страх носил скорее положительное, нежели отрицательное значение (ранние и средние века). Он не только пробуждал сильнейшие чувства и любовь к божественному, но и помогал мобилизовать духовные и физические силы. То есть страх работал как стимулирующее средство в сфере этического и социокультурного поведения и усиливал значимость самоконтроля индивидуума.

1.1.2. Страх в средние века

С точки зрения современного человека Средние века были ужасающе мрачны в отношении, например, социального поведения и человеческой смертности (эпидемии, катастрофическая детская смертность, жестокие убийства, войны, пытки, инквизиции и пр.), но в синхроническом срезе общий психологический фон был вполне спокойным. То есть смерть была привычна и даже буднична, а страх смерти не занимал особого значительного места в числе главных фобий времени. Гораздо большее значение, однако, здесь имел Священный страх, или Страх божий, который почитался за добродетель и оказывался тем, к чему стоило стремиться и чего следовало достигать, то есть страх приобретал сакральную значимость и указывал на путь праведника.

А что касается «мрачных времён», то здесь нам кажется необходимым упомянуть исследование Карен Хорни¹⁰, которая отмечает показательный факт. Разделяя страхи на нормальные и невротические, она утверждает, что совершенно неважно, какова природа страха: вызван ли он внешними факторами (стихии, войны), культурной ситуацией (табу, Бог), общественным устройством (полиция, конфликты), – если данный страх признаётся в обществе *культурной нормой* (нормальный страх), то человек избавлен от чрезмерного страдания. То есть эмоция по поводу возникшей проблемы оказывается умеренной и соответствующей некоей норме, характерной для данной культуры (*не сильнее, чем неизбежно*). Потому кажущаяся нам сегодня ужасной статистика смертности в Средние века воспринималась современниками совершенно иначе и рассматривалась в рамках культурных стандартов, то есть не вызывала страха и особых болезненных рефлексий по этому поводу. Напротив, страх Божий и вера в Божий промысел помогали смиряться с трагизмом жизни и вселяли надежду на приближение Царствия небесного.

Другим значимым фактором, определяющим общий культурный фон, было то, что люди средневековья испытывали глубокое равнодушие ко времени. С технической точки зрения, определение времени было дорогостоящим процессом, потому вполне достаточно было ориентации по солнцу. Многим важнее, однако, оказывалось различение дней недели, что было связано с соблюдением ритуалов и религиозных предписаний. Хронологическая точность была настолько факультативна, что даже многие значимые события (летописные или исторические документы) оставались не датированы, так как это не входило в категорию значимой информации.

Представление о цикличности истории приносило некоторую размеренность (снимался фактор тотальной непредсказуемости, а с ней и ряд психических комплексов), историю заканчивал Страшный Суд (описанный, главным образом, в Откровении святого Иоанна Богослова), а счастливый Золотой век был уже в

¹⁰ Хорни, К.: *Собрание сочинений в 3-х томах*. М.: Смысл, 1997.

прошлом. То есть текущий момент не заключал в себе особой ценности, и потому не казалось страшным с ним расстаться.

Схожая концепция понимания времени возродится в литературной традиции XX века в текстах, главным образом, метареалистов (в российском контексте, прежде всего, у Петербургских фундаменталистов и некоторых постмодернистов), где будут преобладать апокалиптические настроения, ориентация на цикличность истории и размышления об утраченном Золотом веке.

1.1.3. Страх в эпоху Просвещения

Со временем значение страха стало переоцениваться. Несмотря на то, что была взята ориентация на эволюционизм, позитивизм и прогресс, на первый план стала выходить негативная сторона массовых и персональных страхов. Эпоха Просвещения, так восхищавшаяся достижениями разума, переоценила роль страха в сфере человеческой жизни.

Во-первых, страх в это время сдвигается в поле негативной семантики. С возрастанием тенденции разделения мира на дихотомические пары (высокого и низкого, добродетельного и злого, чёрного и белого и т.п.) доблесть, мораль и высший разум оказались в одной плоскости (и являлись, как правило, характеристиками героев высшего сословия), а страх и покорность – в другой (распространялось, в первую очередь, на низшие сословия). Кстати, в восприятии низшего (непросвещённого) сословия страх как раз не оценивался так однозначно и догматично. Достаточно вспомнить, например, антагонизм комического, почти абсурдного бесстрашия Дона Кихота и расчётливой осмотрительности и даже трусоватости Санчо Пансы.

Так или иначе, в это время включаются новые оценки в интерпретации феномена страха. В.Шляпентох подчёркивает: *«Страх стал связываться с пессимизмом, а их оппозицией стали отвага, т.е. осмотрительная храбрость, и оптимизм. Новые представления исходили из того, что сигнальная функция страха не может компенсировать тот вред, который приносит пессимизм как его результат»*¹¹.

Во-вторых, и это может показаться весьма любопытным фактом, эпоха Возрождения и Просвещения (XIV — XVIII вв.) оказываются далеко не менее страшными, чем «мрачное Средневековье». А.Делюмо в своей книге *«La Peur en Occident»*¹² («Страх на Западе»), доказывает, что именно в этот период (а не во

¹¹ Шляпентох В., Шубкин В., Ядов В.: *Катастрофическое сознание в современном мире XX века* (по материалам международных исследований). Под ред. В. Э. Шляпентоха, В.Н.Шубкина, В.А.Ядова. М.: Московский общественный научный фонд, 1999, 14 с.

¹² *La Peur en Occident (XIV^e-XVIII^e siècles). Une cité assiégée.* Česky: *Strach na Západě ve 14.-18. století: Obležená obec.: I. díl, Strach doléhající na většinu, Praha, Argo 1997; II. díl. Vládnoucí kultura a strach, Praha, Argo 1999.*

времена тёмного Средневековья) разворачивались жесточайшие погромы и охоты на ведьм, и что именно тогда началась сильнейшая волна паники в ожидании конца света. Век Разума, являясь строго декларативной антагонистической системой, интенсивно показал и свою обратную сторону.

Просвещённый разум, систематизируя знания и устанавливая логические взаимосвязи мироустройства, вместо того, чтобы обнулять страх, форсировал его распространение и истерию с ним связанную. Как замечает французский учёный, обычный крестьянин не заботился о течении времени и не задумывался о решении глобальных и эсхатологических проблем, занимаясь своим бытом и соблюдая привычные ритуалы, тогда как образованные господа сопоставляли факты открытия Америки и некоторые исторические предсказания, составляли графики и на полном основании говорили о приближении момента Страшного Суда, распространяя страх и панику. Как отмечает Д.Харитонович в статье «Страх и ужас»¹³, необразованный крестьянин всегда побаивался чёрта, но был с ним, тем не менее, как бы в простых вполне житейских отношениях, иногда обманывал чёрта, оставлял его в дураках с помощью простых суеверных ритуалов. Крестьянин верил в чертей, но не считал и не классифицировал их. Просвещённые люди подошли к этому вопросу более научно: *«Лишь в XVI веке, с распространением математики, один ученый богослов точно установил, что существует 7 409 127 демонов ада, подчиненных 79 князьям тьмы, которые в свою очередь подвластны Люциферу»*¹⁴, и потому *«с XIV века, а особенно в XVI — первой половине XVII века Сатана в глазах людей просвещенных оказывается грозной силой, охватившей весь мир»*.

Именно этот просвещённый период оказывается абсурдно кровавым и полным вирусом страха. Учёные и исследователи дают объяснение, почему именно XVI — XVIII века, и этот ответ лежит на поверхности: это время глобальных перемен, а любая серьёзная перемена связана со стрессом и вспышкой сильного страха (в первую очередь, страх неизвестного и неизбежного будущего). В это время происходили крушение и перестройка старого привычного мира и болезненное становление нового. Реформация, расширение географических и космических горизонтов, размывание сословных перегородок, новые болезни, новые государственные законы и системы и пр. – всё это провоцировало возникновение ситуации выбора (а значит и ответственности, а значит и страха) нестабильности и неизвестности, и это раскачивание привычной «уютной» устойчивости мироустройства было благодатной почвой для процветания страхов, особенно на континуальной осе времени.

¹³ Харитонович, Д.: Страх и ужас. In: *Новый мир*. № 10 Москва, 1995, с.112.

¹⁴ Там же.

1.1.4. Страх в XIX веке и в Новейшей истории

И в XIX и XX веках пессимизм как доминирующий принцип рецепции картины мира в дальнейшем только усиливается, становясь одной из генеральных стратегий философствования (Артур Шопенгауэр, Эдуард фон Гартманн, Серен Кьеркегор, Фридрих Ницше, Мартин Хайдеггер, Карл Ясперс, Жан Поль и др.).

Вектор катастрофизма смещается от страха, направленного вовне (природные катаклизмы, общество, Бог), к страху человека перед самим собой, скрытыми внутренними процессами (часто разрушительными) и новым пониманием личности. Это смещение подкрепляется возникновением таких психофилософских направлений, как фрейдизм, экзистенциализм и пр. Природные катаклизмы и эпидемии всё более подвластны человечеству, но всё менее ему подвластен сам человек.

Для экзистенциализма страх становится одним из фундаментальных понятий. С.Кьеркегор будет одним из первых серьёзных теоретиков и исследователей феномена страха, чьи идеи серьёзно повлияют на всю дальнейшую философию и станут основой для любого исследования, связанного с феноменом страха. Датский философ выделяет два принципиально различных вида страха: эмпирический страх-боязнь — Furcht (это страх чего-то конкретного, данный вид страха возможен, например, и у животных) и страх-тоска — Angst (возможен лишь для человека, осознавшего свою смертность, конечность, то есть это беспредметный страх). Именно этот последний страх тесно связывается с представлением о будущем времени и понятии неизвестности, он мистичен и оказывается культурным феноменом, ставшим основой не только для множества художественных (литературных и не только) произведений, но, в сущности, и для развития всей человеческой цивилизации. Именно вторая разновидность страха — Angst, страх-тоска — главным образом будет интересовать художников и мыслителей последних двух столетий.

Линию размышлений Кьеркегора относительно экзистенциального страха подхватил и развил М.Хайдеггер, назвав экзистенциальным пределом смерть. Согласно немецкому философу, готовность к смерти может быть ответом на мучительный страх перед неопределённым будущим. Осознание времени — одной из центральных характеристик бытия — оказывается необходимым для личностного самоопределения, таким образом осознание своей конечности, временности позволяет человеку ощущать себя живым (страх смерти как необходимое условие для ощущения жизни). Здесь мы снова сталкиваемся с представлением о необходимости страха, без которого оказывается невозможным адекватное самоощущение индивида в бытии. Эта тонкая грань восприятия времени/временности и связанного с этим страха оказывается той принципиальной чертой, которая отграничивает человека от животного, от не способного к рефлексии существа, пребывающего во власти привычек и инстинктов.

Позднее А.Пятигорский расширит данное понимание экзистенциального предела, отметив, что не всякая смерть бывает равной самой себе, то есть не всякий страх смерти равен иному страху смерти: *«Даже мы с вами понимаем, пускай худо-бедно, что страх умереть от рака или туберкулеза – это не просто и не только страх умереть, и что страх погибнуть в концлагере совсем не равен страху погибнуть в траншеях. Да и вообще, как показывает опыт войн и революций XX века, страх коллективной смерти совсем не тот же, что страх смерти личной, индивидуальной»*¹⁵. Философ подчёркивает, что страх перед индивидуальной смертью гораздо сильнее, чем страх перед смертью коллективной, и что в ситуации выбора смерти от рака или от ядерного взрыва в среднестатистическом случае «предпочтительнее» оказывается второе. Причиной этого сам Г.М.Пятигорский называет *«закрытость страха рака, его неосвобожденность, подавление его выражения в человеке нашей культуры. Страх болезни, конечно, сильнее любого макростраха не потому, что он подавлен во фрейдистском смысле этого слова, а потому что он, в отличие от “освобожденного желания” (по Николасу Луману), остается табуированным в личном поведении и речи, иногда даже в разговоре с самим собой, и является лишь формально публичным, так сказать»*¹⁶.

Ж.-П.Сартр смещает плоскость понимания страха глубже внутрь человеческого сознания и связывает феномен страха с понятием свободы. Французский философ показывает страх как феномен освоенный и подвластный человеку. Экзистенциальный страх рождается здесь из страха человека перед самим собой, перед собственной свободой и связанной с ней ситуацией выбора: *«Страх возникает не оттого, что я могу упасть в пропасть, а оттого, что я могу в неё броситься»*.¹⁷ Безграничность экзистенциальных возможностей – это и есть предельно стрессовая ситуация. Но покориться страху тоже оказывается человеческим выбором. Таким образом, освобождение от страха приходит через непосредственное субъективное решение самого человека. Выбор свободы освобождает человека от страха перед обстоятельствами, будущим и любыми прочими потенциальными воздействиями.

Другими важными именами в области исследования феномена страха в Новейшее время станут Вяч. Иванов (концепция деканонизирующего квазиритуального страха), Л. Шестов (теория о смене философских парадигм в XX-м веке, где философия удивления сменяется философией отчаяния, страха), Сл. Жижек (размышления о монструозности реальности), Ж. Деррида (пафос о монструозности самого индивида), Л. Липавский (страх в философии абсурда – страх неконцентрированности жизни), А. А. Хансен-Лёве (мысли о доисторической основе «древнего ужаса», тематизированного в искусстве символистов),

¹⁵ Пятигорский А.Г.: Страх из 2009 года. In: *Неприкосновенный запас* (Дебаты о политике и культуре). Москва: НЛЮ, № 5 (67), 2009 г, с.8.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Sartre, J.P.: *L'être et le néant*. P., 1943, p.66.

исследования социологов, писателей и философов, таких как Роже Кайуа, Жорж Батай и др.

Одним из крупнейших направлений в философии и психологии, значительно повлиявших на весь XX век, станет фрейдизм, который во многих своих теориях опирается на понятие феномена страха. Во фрейдистской концепции, подобно некоторым уже рассмотренным нами выше, можно встретить дихотомическое разделение страха на страх перед внешней опасностью и страх беспредметный, подсознательный. Однако, в отличие, например, от концепций Кьеркегора и Сартра, во фрейдистской теории глубинный страх связывается с бессознательными разрушительными силами, которые практически неподконтрольны человеческому сознанию. Свобода же в данном случае здесь, напротив, оказывается фактором негативным: она не связывается ни с моральной, ни с социальной ответственностью, а является проводником к бессознательным безднам, к реализации подавленных желаний и несёт в себе катастрофический потенциал. При этом, однако, отказываться от страха в полной мере здесь также не стоит (вновь мы сталкиваемся с позитивным аспектом феномена страха), поскольку анализ страхов может привести к более глубинному осмыслению личности и проникновению в механизмы работы подсознания. Искусство и литература XX века будут активно применять данную концепцию в попытках более глубокого проникновения в сложные психологические процессы, происходящие в подсознании как отдельной личности, так и всего человечества в переломный и трагический период современной истории.

Последователи З.Фрейда (Э.Фромм, К.Хорни, Г.Салливен и др.) переместили психоаналитическую теорию в культурологический и социологический контексты. То есть вектор внимания был сдвинут в сторону осмысления взаимоотношений между индивидуумом и социумом. Э.Фромм определяет страх как чувство, которое оказывается решающим при формировании социального характера. Причём социальное, зачастую, может оказаться значительнее индивидуальных черт личности. Совпадение с социальными нормами приводит к спокойствию, но оказывается разрушительным для уникальной личностной идентификации. (Ср. К.Хорни и её теорию «нормальных страхов», лежащих в плоскости культурных и социальных норм.)

Социализация (и крайнее её проявление – массовизация) приводят к тому, что личность легко оказывается подверженной массовым страхам. Массовые страхи, подобно вирусной болезни, ведут себя крайне подвижно и остаются, как правило, на достаточно длительный период (что иногда может искусственно поддерживаться государством или определёнными заинтересованными структурами в целях массовой манипуляции). Кроме того, как утверждается в уже

упомянутом выше исследовании В.Э. Шляпентоха и его коллег¹⁸, сама культурная память способна сохранять на длительное время страх, источник которого уже утратил актуальность. Так, в качестве иллюстрации авторы приводят пример страха перед немцами, которые в сознании многих советских и даже российских граждан ещё долгое время связывались с фашистами, и это происходило даже спустя много десятилетий после окончания Второй мировой войны.

Важно отметить, что механизм формирования массовых страхов может базироваться на рациональных фактах (реальная физическая угроза или латентная опасность), но также может апеллировать и к эмоциональным, иррациональным факторам, провоцирующим конкретные ожидаемые человеческие реакции (по сути, манипуляции с Angst). Массовые страхи не являются изобретением XX века, но именно в этот период они начинают так интенсивно распространяться и приобретать глобальные масштабы, что, безусловно, связано с развитием технологий и расширением возможностей мгновенной передачи информации предельно широкой аудитории.

В России советского периода для феномена страха был характерен следующий парадокс: в то время как индивидуальный страх осуждался и носил крайне негативные коннотации («трус» = «предатель» = «враг»), сама государственная система (как и любая тоталитарная система вообще) была построена на страхе, то есть массовый страх имманентно присутствовал практически во всех сферах жизни и служил мощным инструментом государственных манипуляций. Изменение содержания и способа рефлексии феномена страха в XX веке в советской России (по сравнению, например, с XIX веком) подтверждается и лингвистическим фактором. Так, в статье «Страх страшнее страха»¹⁹ Леонид Геллер сравнивает словарное определение понятия «страх» по словарю Даля и по словарю Академии наук (1981г.). За это время словарное значение данного слова претерпело серьёзные сокращения и редуцировало свой смысловой потенциал, игнорируя специфику причин, вызывающих данное явление. То есть страх теперь начинает определяться более конкретно и связывается в сознании с определённым набором коннотаций.

XX век, избрав своим главным инструментом манипуляции массовый страх, открыл возможность для ведения войны без прямых военных действий (ситуация «холодной войны») и сделал практически естественным процессом распространение и поддержание макрострахов (т.е. ситуации, при которой субъектом страха оказывается социум – планета, человечество и т.д.), где

¹⁸ Шляпентох В., Шубкин В., Ядов В.: *Катастрофическое сознание в современном мире XX века* (по материалам международных исследований). Под ред. В. Э. Шляпентоха, В.Н.Шубкина, В.А.Ядова. М.: Московский общественный научный фонд, 1999, 346 с.

¹⁹ Геллер, Л.: Страх страшнее страха. In: *Семиотика страха*. Сборник статей. Составители Н. Букс и Ф. Конт. Русский институт. М.: Европа. 2005, с. 310.

неизменно ведутся разговоры об экологических и террористических угрозах, разжигается атомная истерика и т.п.

Зачастую человек/социум, находящийся под влиянием макростраха, даже не имеет полного представления об объекте своего страха, т.е. не знает, чего именно он боится, что конкретно включает в себя предмет страха и в чём его главная угроза (например, понятие «терроризм»). Таким образом, объект страха отнологизируется сознанием и превращается в фантом, становясь скорее субъективной ментальной структурой, эйдосом. Тем более комплексным и патологическим оказывается подобный страх, когда он растворён в сознании и не направлен на конкретный объект, а существует в абстрактной плоскости.

1.2 Страх и «ничто»

Абстрактный объект страха, концепт, ненаполненный конкретными смыслами, но призванный вызывать ужас, опасен тем, что человеческое сознание, ожидая опасности, заполняет смысловые лакуны собственными субъективными представлениями о «страшном», заменяя «неизвестное», «праздное» своими значениями и своими сокровенными кошмарами, пришедшими из подсознания.

Таким образом, можно утверждать, что явление «ничто» становится одним из ключевых понятий, связанных с феноменом страха. Этот факт подчёркивают в своих работах и многие писатели, мыслители и учёные.

Так, например, Горвард Ф. Лавкрафт – американский классик жанра ужасов и мистики – начинает своё теоретическое эссе «Сверхъестественный ужас в литературе» со слов: «*Страх – самое древнее и сильное из человеческих чувств, а самый древний и самый сильный страх – страх неведомого*»²⁰. Таким образом, вынося эту фразу в начало своей работы, писатель особым образом подчёркивает мысль о роли неизвестного в теории страха, а также, конечно, в своих художественных текстах неоднократно подтверждает эту мысль на практике.

О древности страха неизвестного свидетельствует и цитата из буддийских сутр Палийского Канона, которую приводит в своей статье А.Пятигорский²¹: «*Знающий не знает страха, он бесстрашен*». То есть с самых древних времён бытует представление о знании как об оружии против страха, и потому, заполнив поле неизвестного, можно погасить источник страха. Сам Пятигорский связывает вызывающее тревогу незнание, в первую очередь, с понятием будущего, то есть

²⁰ Лавкрафт, Г.Ф.: *Сверхъестественный ужас в литературе*. Цитируется по http://lib.ru/INOFANT/LAWKRAFT/sverhestestvennyj_uzhas_v_literature.txt_with-big-pictures.html Дата обращения 6.12.2012 .

²¹ Пятигорский А.Г.: Страх из 2009 года. In: *Неприкосновенный запас* (Дебаты о политике и культуре). Москва: НЛЮ, № 5 (67), 2009 г, с.6.

грядущего неизвестного, а спасение от этого страха философ видит в настоящем моменте, в ситуации абсолютного присутствия: *«И пока низовое мышление человека остается перспективным и не обращенным к настоящему моменту мышления (и жизни) индивида, страх будет присутствовать как постоянная угроза сбива, искажения твоего мышления».*

Е.Романова в своей диссертационной работе «Основные смыслы категории "страх" в аспекте феноменологического и социально-философского анализа» основной причиной страха называет ситуацию попадания в состояние неопределённости, экзистенциального тупика: *«Подлинный страх возникает тогда, когда само существование для человека становится проблемой, когда человеческое самосознание открывает человеку его межмиральность»²²*. Теряя однозначность опоры, утрачивая чёткие ориентиры и привычные дефиниции, человек попадает в ситуацию неопределённости, что мгновенно делает его уязвимым для воздействия настроений тревоги и страха.

На страх неизвестного как на генетически заложенный механизм человеческого сознания обращает внимание советско-американский социолог и историк В.Шляпентох в уже упомянутой выше книге, посвящённой катастрофическому сознанию и феномену страха в XX веке: *«Тревога перед неизвестным и необъясненным глубоко внедрена в человеческое мышление, вероятно, на генетическом уровне. Неудивительно, что некоторые мыслители полагали этот аспект человеческого существования одним из наиболее важных в человеческой жизни»²³*. Именно страх неизвестного, страх «ничто» будет назван автором как *«первострах»*, как некая фундаментальная категория.

«Ничто» станет благодатной почвой для появления различного рода страхов, и эту связь страха и неизвестного будут комментировать многие мыслители и учёные, интерпретируя значение и соотношение этой связи каждый по-своему.

Кьеркегор транслирует «ничто» как чистую потенциальность, провозглашая её «обузданной свободой», реализованной в работе Духа (*«Понятие страха»*).

Для Хайдеггера это понятие коррелируется с категорией неопределённости (*«нет ни здесь и ни там»*), и потому страх представляется философу как *«бытие-в-мире-самом по себе»* – отдельное существование в чуждом, враждебном мире (*«Бытие и время»*).

²² Романова, Е.: *Основные смыслы категории «страх» в аспекте феноменологического и социально-философского анализа*. Цитируется по <http://www.dissercat.com/content/osnovnye-smysly-kategorii-strakh-v-aspekte-fenomenologicheskogo-i-sotsialno-filosofskogo-ana>. Дата обращения: 16.9.2012.

²³ Шляпентох В., Шубкин В., Ядов В.: *Катастрофическое сознание в современном мире XX века* (по материалам международных исследований). Под ред. В. Э. Шляпентоха, В.Н.Шубкина, В.А.Ядова. М.: Московский общественный научный фонд, 1999, с. 146.

Леонид Липавский упоминает *horror vacui*, описывая абсолютную аффективную катаlepsию времени, тотальную остановку, «ничто», проникнувшее в парадигматику времени (*«Исследование ужаса»*).

Страх «ничто» (как и большинство страхов вообще) также оказывается многозначной категорией. Пустота может быть заполнена любым спасительным содержанием. Потому, кстати, так по-разному интерпретируется «ничто» в философском дискурсе в попытке наделить абсолютную пустоту некоторой конкретной характеристикой – у Кьеркегора – это возможность, у Хайдеггера – неопределённость, у Липавского – пространственность. В.Шляпентох, напротив, говорит об автологичности «ничто» и именно в невозможности субституировать данное понятие видит источник страшного: *«Вопреки философским дефинициям, ничто, строго говоря, никак не перефразируемо, автологично: из него не поступает информации, оно не поддается понятийному субституированию и именно поэтому страшно — как катастрофическое прекращение интеллектуальных операций (которые нам хотелось бы продолжить во что бы то ни стало)»*²⁴.

Лев Шестов связывает понятие «ничто» с неорганизованной материей, хаосом. Хаос, однако, по его мнению (*«На весах Иова»*), есть нечто, чего не следует бояться, поскольку в хаосе растворяется любая ограниченность жизни. Сам страх при этом может оказываться своего рода культурным наследием, подобно наследию в области искусства и философии, которое будет передаваться из поколения в поколение (автор приводит здесь пример с Фалесом, когда *«его ужас и его, выросшие из ужаса, убеждения преемственно сообщались его ученикам и ученикам его учеников»*²⁵).

Таким образом, «ничто», или нечто неназванное, намеренная пустота тесно связываются с понятием страха, и как инструмент для воплощения категории страшного будут использоваться в русской литературе писателями на протяжении многих столетий (достаточно вспомнить рассказ Н.Карамзина «Островом Борнгольм», пугающие немые сцены в текстах Н.Гоголя, апокалиптическое «оно» у М.Салтыкова-Щедрина, лакунные тексты постмодернистов или, например, роман В.Рекшана *«Ужас и страх»*, где описывается война с Ужасом, который там полностью реален, опасен, но так и не описан в тексте, и пр.).

²⁴ Там же.

²⁵ Шестов, Л.: *На весах Иова*.

Цитируется по <http://www.magister.msk.ru/library/philos/shestov/shest16.htm> Дата обращения: 9.9.2012

1.3 Скрытые проявления страха

Опираясь на исторический опыт и личные наблюдения, а также апеллируя к теоретическим выводам исследования Н.Вольского о превращении форм страха²⁶, можно констатировать следующий немаловажный факт. Страх перед каким-либо абстрактным явлением, понятием, свойством зачастую может являться свидетельством имманентного присутствия данного свойства в самом субъекте страха. Например, болезненная гомофобия может являться выразительным признаком латентной или намеренно скрываемой предрасположенности к гомосексуализму. И чем выше степень внутренне подавляемого/скрываемого (от окружающих или самого себя) свойства, тем выше страх перед непосредственными носителями данного свойства, и тем активнее может проявляться ненависть к соответствующей группе людей. Н.Вольский на примере антисемитизма рассматривает парадокс, согласно которому *«наибольшую ненависть антисемитов вызывает не ортодоксальная часть еврейства, а как раз те, кто в значительной мере ассимилировался и чьи особенности поведения не выходят за рамки индивидуальных особенностей поведения различных категорий “русских”». Более того, с особым параноидальным усердием антисемиты разоблачают тех, кого они считают “замаскировавшимися евреями”, тех, кто носит русские фамилии и внешне ничем от “нас” не отличается, но имеет глубоко запрятанные “еврейские корни”²⁷». Из этого высказывания следует, что транслируемый антисемитами страх может разжигаться не только антисемитами, но и самими евреями, отказывающимися по каким-либо причинам афишировать своё происхождение. Вывод этот весьма парадоксален, но непротиворечив и продуктивен. Именно эта стратегия распространения страха в литературе будет наиболее реализована в русском постмодернизме (*«самом жутком и мрачном»*, как охарактеризует его И.Скоропанова²⁸), в котором авторы, обращаясь к ужасному, будут постепенно вытеснять страх из текста, интерактивно смещая его в сторону читателя, и провоцируя тем самым активность его внутренних комплексов и вызывая к жизни его подсознательные скрытые или скрываемые страхи.*

Таким образом, вполне логичным оказывается вывод Н.Вольского о невозможности простого рационального воздействия на подобный механизм страха: *«никакие просветительные мероприятия и никакие исторические, научные, теологические и прочие имеющие рациональную основу аргументы не могут оказать существенного влияния на уже сформировавшихся антисемитов и на тех, кто является ими в потенции. Просто потому, что эта аргументация не имеет в антисемитской среде никакой аудитории, ее никто не воспринимает.²⁹»*

²⁶ Вольский Н.: Превращение форм страха. In: *Звезда*, 2007, №12, 2008, №10.

Цитируется по <http://magazines.russ.ru/zvezda/2008/10/vo14.html> Дата обращения 7.9.2012.

²⁷ Там же.

²⁸ Скоропанова И.: *Русская постмодернистская литературы: Новая философия, новый язык*. Спб.: Невский проспект, 2002, 415 с.

²⁹ Вольский Н.: Превращение форм страха. In: *Звезда*, 2007, №12, 2008, №10.

Другой важный механизм, о котором упоминают различные исследователи феномена страха, и о котором также пишет Н.Вольский, – это способность страха в своей предельной точке переходить «болевым порог» и переставать быть осязаемым для субъекта переживания. То есть пока страх ещё психически переносим субъектом и пока есть ещё возможность его воспринимать – он доступен рефлексии, но на пике своей интенсивности, переходя границу психико-эмоциональных возможностей субъекта переживания, страх выходит из поля возможности восприятия, и как бы исчезает, вызывая часто состояние парадоксального и безосновательного спокойствия.

Учёный приводит простую формулу: *«чем больше мой страх, тем меньше я боюсь»*. При этом это не является притворством или игрой: *«Испуганный, но сохраняющий способность скрывать свой страх человек просто еще не испугался до такой степени, которая привела бы его в состояние “двоемыслия”*. Но как только эта степень достигнута, происходит “расщепление” чувства: в глубине психики чувство продолжает существовать и может быть при этом весьма интенсивным, определяя важнейшие параметры поведения, но в светлом поле сознания оно практически не появляется (или присутствует лишь в очень ослабленном, не травмирующем человека виде) и замещается реактивными психическими образованиями — другими чувствами, которые позволяют согласовать возникающие эмоциональные реакции с общей структурой психики субъекта»³⁰. Таким образом срабатывает защитный механизм психики человека при столкновении со страшным, и XX век – век ужасов – неоднократно продемонстрирует примеры реального действия этого механизма, что будет отражено и в литературе.

Когда «страшное» удаляется из сознания, теряются и все способности рефлексировать и даже «зафиксировать» предмет – в литературном тексте – это разрушение речи. Размывается членораздельное восприятие и воспроизведение действительности, и происходит полная деконструкция текста, смыслов и значений. Речь теряет связь с любой предметностью (не случайно, это явление особенно характерно для литературы XX века).

Может произойти и другое замещение, когда исчезает не предмет страха, а сам страх. В критической фазе происходит психологическая трансформация, и страх оборачивается в другую сильнейшую эмоцию – любовь.

Многие учёные и мыслители говорят о современном мире как о пространстве, построенном на катастрофическом сознании (Н.Вольский), массовых страхах и крайнем психозе (В.Шляпентох, В.Шубкин, В.Ядов, А.Пятигорский и др.). Это может показаться почти парадоксальным, поскольку большинство реальных опасностей, которые угрожали человеку на протяжении всей истории, к концу XX

Цитируется по <http://magazines.russ.ru/zvezda/2008/10/vo14.html> Дата обращения 7.9.2012.

³⁰ Там же.

века практически исчезли или значительно редуцировались (эпидемии, непредсказуемость стихий, угроза голода и пр.). Но при этом уровень страха и тревожности в современном обществе не только не уменьшился, но даже, можно сказать, значительно поднялся, и цивилизация оказалась глубоко погружена в состояние страха.

Глобальные манипулятивные механизмы, построенные на использовании возможностей феномена страха, весьма многочисленны: и это не только про- и антиполитические теории заговора, фармакологические сговоры с превентивной продажей лекарств от «страшных» болезней, истерика вокруг террористической, ядерной угрозы и т.д., но это и сама структура общества, современный способ общественной организации. Человек сегодня полностью зависим от государственных структур, и находится в ситуации, когда невозможно решение ни одного вопроса без сложной схемы посредников и многоуровневой цепочки бюрократических институтов. Решение простейших задач – от получения документа об удостоверении личности до починки газовой трубы в доме – собственными усилиями оказывается невозможным. Контроль над большинством необходимых сфер жизни человека и зависимость его от совершенно незнакомых людей, которые не испытывают никакой заинтересованности в благополучном разрешении поставленного вопроса, приводят к распространению чувства страха среди широкой массы людей и разрастанию тревожного и даже панического состояний. Об этом пишет и Н.Вольский, подчёркивая значение массовых страхов и вспоминая, кстати, французского социолога и психолога Г. Лебона, занимавшегося психологией масс и говорившего, кроме прочего, об интеллектуальной и волевой неразвитости толпы и её низком уровне критичности и ответственности: *«Специалисты по психологии толп не без оснований утверждают, что проявления массовых психозов, иногда охватывающих миллионы и десятки миллионов людей, стали характерной чертой XX века и что сила создателей тоталитарных режимов в немалой степени заключалась в том, что они умели целенаправленно приводить массы в такого рода состояния, используя в своих целях эмоции, разбуженные в глубинах подсознания индивидов, и чрезвычайную податливость больших скоплений людей к внушению. При этом указывается, что и Муссолини, и Сталин, и Гитлер были знакомы с книгами Г. Ле Бона и, вероятно, даже специально их изучали.³¹»*

³¹ Там же.

2. Феномен страха в русской литературной традиции

2.1. Страх в устном народном творчестве и древнерусской литературе

Поскольку любое творчество на каждом этапе человеческой истории является своего рода фиксацией актуального знания человека об окружающем мире и о самом себе, то особую роль здесь играет устное народное творчество, отражающее коллективное представление о структуре мира и закономерностях ему присущих. Фольклорные произведения являются продуктом коллективной памяти, и не только воспроизводят общие представления о мире, но и демонстрируют способы познания человеком мира, а также некоторые адаптационные механизмы, позволяющие приспособлять этот мир и делать его более приемлемым для жизни и взаимодействия.

Страхи Древней Руси (если мы говорим о литературной традиции в широком смысле) отражены, прежде всего, в материалах устного народного творчества и тесно связаны с мифологией и пантеистическими представлениями человека о мире. Этот мир, сохранившийся в произведениях фольклора, был полон хтонических, часто антропоморфных, существ, которые в более поздней (христианской) традиции стали носить зачастую демонические коннотации. Русский фольклор богат обилием персонажей, и каталог мифических существ весьма обширен и разнообразен (как правило он зависит от региона страны). Часто в их облике смешиваются одновременно языческие и православные традиции, пантеистическое и христианское представление об устройстве мира. Многочисленность разнообразных духов, отвечающих за определённую часть устройства природы или быта, объясняющие те или иные явления жизни – типичная демонстрация пантеистического мышления, но часто средства, которые используются для «противостояния» духам носят форму христианских ритуалов (крестное знамение, заклинание молитвой и пр.).

Кроме традиционных лесных и домашних духов (таких как лешие, русалки, домовые и пр.) в повседневной жизни «присутствовало» и множество других специфических существ, обладающих особой функцией. Например, Шуликуны (шиликуны, шулюкуны, шишкуны) – небольшие демоны размером с кулак, с заострённой головой и без пят, которые во время Святков своей острой головой пробивали лёд и выбирались из-под воды, чтобы вредить людям до времени Крещения. Считалось, что они перемещались группами, извергая изо рта огонь или держа в руках сковородку с горящими углями, а человека, который не перекрестился при выходе из дома, могли затащить в ледяную воду. Потому чаще всего их можно было встретить на перекрёстках, у проруби или под окнами, в которые они заглядывали. (На этом примере хорошо видно смешение христианских и пантеистических представлений, выразившихся в особенностях иконографии существа: здесь сочетаются химерические внешние черты, поведение типичного мифологического существа низшего пантеона, но при этом также

очевидны атрибуты христианского представления об аде (угли, сковорода), особый период активности духа – особое время православного календаря (Святки, Крещение), крестное знамение как способ избежать столкновения с духом и пр.). Можно было бы вспомнить и множество других персонажей подобного рода, например, Гуменник, который описывается как мохнатое существо с горящими глазами, жившее в гумнах и в святочный период помогавшее девушкам при гаданиях, или Кикимора – страшная злая старуха, жившая за печкой, в подполе или курятнике, считалось, что она запутывала пряжу, будила маленьких детей, портила домашнюю утварь и тоже появлялись только в Святки.

Писатель, знаток уральской мифологии Алексей Иванов упоминает о следующих персонажах: *«Есть еще такие существа — Жердяи. Они очень тощие и высокие, выше крыши. Жердяи не страшные, а невыносимо жалкие. Ночами они илятся по деревне, стонут под окнами, греют руки над печными трубами. Есть игоши — младенцы, которые родились без рук и без ног, но выжили. Они живут в долинах ручьев под лесным мусором. В кабаках живут злые карлики — карбыши. По ночам они катаются на пьяницах верхом, к утру уматывая алкашей до полусмерти. В человека может залезть икотка. Икотка говорит из живота человека и умеет читать мысли и будущее. В деревнях к бабам-икоткам ходили, как ныне ходят к экстрасенсам»³².*

Таким образом, в древней русской традиции (как это было характерно и для иных древних культур) страх был направлен на внешний мир и рефлексировал, главным образом, происходящее вокруг, причём не меньше природных катастроф людей волновало и бытоустройство (страх испортить имущество, разбудить спящего младенца и т.п.). Пантеистическое восприятие мира и личное, почти «будничное» взаимодействие с демонами делали страхи более «домашними», «прирученными», тем более, что существовали конкретные инструкции как бороться с опасными существами (заговоры, крестные знамения и др.). Более того, многие мифические существа из низшего пантеона зачастую вообще были не столько страшны, сколько зловредны, а иногда и жалки (см примеры выше).

Таким образом, настроения страха не были тогда распространены по-настоящему широко, а сам феномен страха не имел строго отрицательного значения. Многие демонические фольклорные образы были призваны внушать не столько страх, сколько трепет и уважение, «священный ужас» (имеющий особую природу и предполагающий особую реакцию). Так, например, каноническое древнее изображение Бабы Яги – это образ бабы с огромной грудью: одну свою грудь она забрасывала через плечо, другую укладывала на колени. Это типичный пример иконографии кормилицы рода (отсылающий к концепции матриархата), где Баба Яга как Мать рода, иногда как тотемное божество, призвана была оберегать жизнь

³² Иванов, А.: Русские ведьмаки в сто раз страшнее Фредди Крюгера. Интервью. In: *Комсомольская правда* (<http://www.kp.ru/daily/23720.3/53634/>) Дата обращения 24.02.12.

рода, и заботится о его продолжении. Страх перед ней был скорее священным ужасом перед главой рода, обеспечивающим покровительство, без которого продолжение жизни могло быть подвергнуто опасности, и не включал в себя прямо негативных коннотаций, которые можно было бы считать более поздним наслоением³³. В.Я.Пропп выделял три характера Бабы Яги³⁴ – дарительница (помощник, одаривающий волшебными предметами), похитительница детей (здесь важна непрерывность связи с детьми) и воительница (помогающая в обряде инициации), – что в полной мере соответствует образу строгого и всесильного защитника/карателя, вызывающего священный ужас. То есть иррациональность фигуры Бабы Яги не делает её намеренно страшной (по крайней мере, изначально, в рамках древнейшей традиции), и такое отношение часто распространялось и на других тотемных существ и богов славянской мифологии, сочетавших в себе функции сурового карателя и всемогущего защитника.

Важно, однако, отметить, что русский фольклор в соответствующих разновидностях и жанровых ответвлениях не столько страшен, сколько жесток. Если обратиться к аутентичным сюжетам русских сказок, то здесь можно встретить не столько мистический мир, полный химер и демонов, сколько мир, отражающий представления о бытовых отношениях и жизни в целом. Это свет, в котором на равных функционируют люди, химеры или животные, и где часто можно обнаружить связь с традицией изображения тотемных животных/божеств. При этом, однако, стоит выделить такую особенность, что древние сказочные сюжеты часто оказываются крайне жестоки и бескомпромиссны. Жестокость в этих сказках, однако, не связывается с понятием страха, поскольку описываемые «ужасы» оказываются «нормальными страхами», в терминологии К.Хорни, то есть в синхроническом ключе не расцениваются как проявление страшного.

³³ Другая возможность объяснять страх перед Бабой Ягой может быть связана с уральской традицией и освоением русскими этих пространств. В интервью о русском страхе писатель А.Иванов комментирует: *«Одна из версий происхождения Бабы Яги — уральская. Конечно, невозможно где-нибудь поставить памятник: «На этом месте в 1458 году родилась Баба Яга...» В русском фольклоре Баба Яга появилась в XV веке — когда русские добрались до уральских чащоб. У местных племен был священный идол — Золотая Баба. Любому русскому, который ее увидит, грозила смерть. Причина понятна: один скажет другому, другой — третьему, а третий пойдет и сопрет — она же из золота. Атмосфера вокруг этого идола была мрачноватая. Кроме того, русские застали у местных жителей и своеобразную обрядовую практику. Святилище располагалось на тайной поляне в лесу. Поляну ограждал частокол; на кольях висели черепа принесенных в жертву животных. На поляне стоял священный амбарчик — «сомьях», или порусски — чамья. Его поднимали на столбы из высоких пней. До сих пор охотники на своих таежных заимках ставят амбарчики точно так же. Амбарчик был размером с письменный стол. Окон и дверей в нем не было — к чему они? Внутри лежала деревянная резная кукла «иттарма» — вместилище души умершего, предка или бога. Кукла была одета в национальную одежду — например, в шубу-ягу. И в сознании русских первопроходцев обрядовая практика местных жителей слилась воедино с представлением о Золотой Бабе. Так и получилась Баба Яга, которая живет в дремучем лесу в избушке на курьих ножках и несет русским смерть».* Там же.

³⁴ Пропп, В.Я.: *Исторические корни волшебной сказки*. Л.: ГЛУ, 1986, 364 с.

В знаменитом выдающемся сборнике русских народных сказок А.Н.Афанасьева³⁵ практически в каждой сказке можно было обнаружить соответствующие эпизоды. Например, безусловно положительный главный герой сказки **«Алёша Попович»** подробно говорит о предстоящем жестоком убийстве противника, а выиграв бой легко играет с отрубленной головой Тугарина-богатыря: *«Говорит Алёша таково слово: «Спасибо тебе, Змеевич Тугарин-богатырь, подал ты мне булатный нож; распорю я тебе груди белые, застелю я тебе очи ясные, засмотрю я твоего ретива сердца». <...> Отрубил ему Алёша буйну голову, и повёз он буйну голову князю ко Владимиру; едет да головушкой поигрывает, высоко головушку выметывает, на востро копьё головушку подхватывает»*³⁶.

Пример жестоких сцен, которые также не предполагают намеренной апелляции к феномену страха (оставаясь в поле «нормальных страхов») мы наблюдаем, например, и в сказках **«Звери в яме»**: *««Что ты, кума, кушаешь? Дай-ка мне». — «Эх, свинья! Ведь я свои кишочки таскаю; разорви и ты свое брюхо, таскай кишочки и закусывай». Свинья то и сделала, разорвала свое брюхо и досталась лисе на обед»*³⁷; **«Косоручка»**: *«На третий день опять идёт муж в лавки, прощается и говорит сестре: «Смотри, пожаласта, за хозяйкой, чтоб она сама над собой что не сделала али над младенцем, паре чаяния она родит». Она как родила младенца, взяла и голову срубилa. Сидит и плачет над младенцем. Вот приходит это муж. «Вот какая твоя сестрица! Не успела я родить младенца, она взяла и саблей ему голову снесла». Вот муж ничего не сказал, залился слезьми и пошёл от них проч. <...> Вот она встала с дрожжек, стала отцепливать [дрожечки], братец ей по локоть ручки отрубил, сам вдарил по лошади и уехал от неё»*³⁸.

Часто в сказках возникают сцены каннибализма, детского насилия, жестоких убийств и самоубийств: **«Баба Яга»**: *«...Яга пришла, рассердилась. В другой раз опять то же; Яга изломала её, да косточки в короб склала. Вот мать посылает мужа за дочерью. Приехал отец и повёз одни косточки»*³⁹;

«Баба Яга и жихарька»: *«А жихарь ей в ответ: «Покатайся, поваляйся на дочерниных косточках». <...> Баба Яга спохватилась, посмотрела: дочь её изжарена.», или «Прошло не больше как часа два-три, Филюшка учуял, что запахло жареным, отслонил хаслонку и вынул дочь Яги-бурой и изжаренную, помазал её маслом, прикрыл на сковороде полотенцем и положил в коник... <...> Вот перед вечером приходит Яга-бура, прямо сунулась в коник и вытащила*

³⁵ Сборник А.Афанасьева вышел во второй половине XIX века (1855-1863гг.), но мы обращаемся к нему как к источнику, отразившему гораздо более архаичную традицию устного народного творчества.

³⁶ Алёша Попович. In: *Народные русские сказки А.Н.Афанасьева*: В 3-х томах. М.: Наука, 1984-1985, Т.2 1985, с.362.

³⁷ Звери в яме. Там же, Т.1, с. 30.

³⁸ Косоручка. Там же, Т.2, с.280.

³⁹ Баба Яга. Там же, с.103.

жаркое; поела всё, собрала все кости и разложила их на земле рядом и начала по ним кататься... <...> Вот Яга, каючись, приговаривает: «Любезная моя дочь! Выйди к мне и покатайся со мною на Филюшкиных косточках!» А Филюшка с потолка кричит: «Покатайся, мать, поваляйся, мать, на дочерниных косточках!»⁴⁰;

«Куручка»: *«Мышка шла, хвостиком трянула, полочка упала, яичко разбилось. Старик плачет, старуха возрыдает, в печи пылает, верх на избе шатается, девочка-внучка с гор удавилась.»⁴¹;*

«Арысь-поле»: *«Арысь-поле приняла прежний вид и рассказала все своему мужу. Тотчас собрались люди, схватили ведьму и сожгли её вместе с её дочерью»⁴² и др.*

Подобные мотивы в русских народных сказках встречаются очень часто. В.Я.Пропп в своей знаменитой монографии «Морфология <волшебной> сказки»⁴³ осуществляет комплексный анализ структуры волшебной сказки и её героев и, в том числе, затрагивает вопрос о композиции, сюжете и их вариантах. На основе анализа сотни сказок из того же сборника А.Н.Афанасьева, учёный выделяет (давая специальные буквенные и числовые обозначения) повторяемые сюжетобразующие мотивы, среди которых находятся: вредительство, похищение человека, насильственное отнятие помощника, хищения в иных формах, членовредительство, ослепление, увод, убиение, заточение, угроза насильственного супружества, то же между родственниками, каннибализм или его угроза, то же между родственниками, вампиризм и др.

В качестве примеров приводятся сюжеты, в которых, например, служанка вырезает глаза своей госпожи, царевна отрубает ноги дядьке Катоме, – интересно, что здесь морфологически этот мотив представляет собой хищение (морфологически функция «похищенного предмета»); *«мачеха велит лакею во время прогулки зарезать падчерицу. Царевна приказывает слугам отвезти мужа в лес и убить. Обычно в этих случаях требуется представление печени и сердца убитого»⁴⁴* (здесь убийство несёт морфологически значение усиленного изгнания); возникает угроза насильственного супружества – *«то же между родственниками: брат требует в жены сестру»⁴⁵*; угроза каннибализма – *«Змей пожрал всех людей в деревне, та же участь угрожает последнему оставшемуся в живых мужику. То же между родственниками: сестра стремится съесть брата»⁴⁶*; мучения –

⁴⁰ Баба Яга и жихарька. Там же, с. 107.

⁴¹ Куручка. Там же, с.84.

⁴² Арысь-поле. Т.2. с.266.

⁴³ Пропп, В.Я.: *Морфология <волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки.* (Собрание трудов В. Я. Проппа.) М.: Лабиринт, 1998, 512 с.

⁴⁴ Там же, с. 213.

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ Там же.

«Змей, черт мучает царевну по ночам. Ведьма прилетает к девице, сосет ее грудь»⁴⁷ и др.

Все эти многочисленные эпизоды, однако, не связаны напрямую с феноменом страха, поскольку, во-первых, морфологически сцены насилия зачастую носят абсолютно иное значение, и, во-вторых, как уже было сказано, здесь вступает в силу то, что К.Хорни назвала «нормальные» страхи, то есть специфика функционирования общества определённого времени и способ восприятия людьми явления смерти и различных проявлений жестокости определяют рецептивную стратегию и практически исключают интерпретацию текстов через призму феномена страха.

То, что эпизоды сказок, включающие в себя крайне жестокое поведение героев, не связаны напрямую с феноменом страха и не призваны провоцировать страх, доказывает, например, и тот факт, что субъектом подобных действий часто оказываются центральные положительные персонажи (ср. Алёша Попович, Жихарька/Филюшка, братец, батрак и др.), и их поведение описывается как положительная характеристика героя, предполагающая позитивную оценку слушателя/читателя (*«Стали Алёшу кормить-поить: у кого недельный, он денный такой; у новый годовой, Алёша недельный такой. Стал Алёша <...> с малыши ребятками поигрывать: кого возьмёт за ручку – ручка прочь, кого за ножку – ножка прочь; <...> Кого за середку возьмёт – живота лишит»⁴⁸*).

Другим важным свидетельством несвязанности жестоких эпизодов повествования с категорией страшного являются счастливые финалы, сочетающие в себе сцены страшных мученических смертей и оптимистические настроения со всеобщим весельем (в том числе и главных положительных героев и даже самого рассказчика): **«Косоручка»:** *«Вот брат взял из конюшни самую что ни лучшую кобылицу, привязал к хвосту жену свою и пустил ее по чистой полю. Потель она ее мыкала, покель принесла одну косу ее, а самой растрепала по полю. Тогда запрягли тройку лошадей и поехали домой к отцу, к матери; стали жить да поживать, добра наживать; я там была и мед-вино пила, по усам текло и в рот не попало»⁴⁹*;

«Баба Яга»: *«Где ты была? – спрашивает отец. «Ах, батюшка! – говорит она. – Так и так – меня матушка посылала к тётке попросить иголочку с ниточкой – мне рубашку сшить, а тётка, баба Яга, меня съест хотела». <...> Он как узнал всё это, рассердился на жену и расстрелил её, а сам с дочкою стал жить поживать и добра наживать, и я там был, мёд-пиво пил: по усам текло, в рот не попало»⁵⁰*;

⁴⁷ Там же.

⁴⁸ Алёша Попович. In: *Народные русские сказки А.Н.Афанасьева*: В 3 т. М.: Наука, 1984-1985. Т.2 1985, с.362.

⁴⁹ Косоручка. Там же, Т.2., с.280.

⁵⁰ Баба Яга. Там же, Т.1, с.103.

«Дочь и падчерица»: *«Наутро шлёт баба старика в лес: «Ступай! Моя дочь два воза привезёт, два табуна пригонит». Мужик уеха, а баба за воротами ждёт. Вот собачка: «Тяф, тяф, тяф! Хазяйкина дочь едет – в кузове костьми гремит, а старик в пустом возу сидит.» – «Врёшь ты, шавчонка! Моя дочь стада гонит и возы везёт». Глядь – старик у ворот жене кузов подаёт; баба кузовок открыла. Глянула на косточки и завывла, да так разозлилась, что с горя и злости на другой же день умерла; в старик с дочкою хорошо свой век доживал и знатного зятя к себе в дом примал»⁵¹; и т.д.*

Коммуникация с тёмными инфернальными силами (прежде всего чертями и бесами) в сказках чаще всего также носит формальный характер, и, как было упомянуто выше, эти демонические силы могут быть легко обмануты и побеждены, то есть они также напрямую не связаны с феноменом страха и легко могут быть повергнуты:

«Батрак»: *«Вдруг выпрыгнул бес: «Батрак! Что ты делаешь?» – «Чай сам видишь: верёвку вью». – «На что тебе верёвка?» – «Хочу вас, чертей, таскать да на солнышке сушить; а то вы, окаянные, совсем перемокли!» «Что ты, что ты, батрак! Мы тебе ничего худого не сделали». – «А зачем моему хозяину долгов не платите? Занимать небось умели!» <...> Чёрт нырнул в воду, рассказал про всё старшому; жаль стало старому с деньгами расставаться, а делать нечего, пришлось раскошелиться»⁵²;*

«Беглый солдат и чёрт»: *«Ах, братец, – стал просить нечистый, – нельзя ли и мне выправить пальцы? А то до сей поры не умею на скрипке играть». – «Отчего нельзя? Клади сюда пальцы». Чёрт вложил обе руки в клеици; солдат прижал их, стиснул, потом схватил прутья и давай его потчевать; <...> А он знай себе бичует. Прыгал-прыгал чёрт, вертелся-вертелся, насилу вырвался...»⁵³ и др.*

Таким образом, на основе приведённого материала можно сделать заключение, что здесь феномен страха не играл такой важной роли, мог проявляться в виде «священного страха» – сакральный ужас перед защитником-карателем – и не оценивался резко негативно. Часто встречающиеся в фольклорных текстах эпизоды насилия, смерти, членовредительства, каннибализма или появление химерических персонажей не связываются напрямую с феноменом страха, но лишь отражают актуальную для того времени картину отношения человека с миром (реальным и потусторонним), с природой и обществом.

В древних памятниках русской письменности также можно встретить примеры проявления священного ужаса (страха-уважения) перед человеком или природным явлением (например, затмение солнца), которые могут быть фатальны и

⁵¹ Дочь и падчерица. Там же, с. 97.

⁵² Батрак. Там же, с.150.

⁵³ Беглый солдат и чёрт. Там же, с. 154.

протекционистичны одновременно. Особенно значительный характер это стало носить с распространением христианского сознания, поскольку пафос исторических и священных текстов коррелировал в некоторых принципиальных моментах. Важным элементом русского средневекового сознания являлась соотносимость событий священной истории и новой истории. А.Песков, говоря о соотношении христианских прообразов с историческими личностями, которые дублировались в сознании людей, приводит следующие параллели: «*Владимир, крестивший Русь, — это новый Константин, Святополк, посягнувший на братьев, — новый Каин; Москва — новый Иерусалим.*»⁵⁴ Б.А. Успенский отмечает, что «*происходящие события воспринимались как значимые, поскольку они соотносились с сакральными образцами*»⁵⁵. Потому сакральный божественный страх вместе со страхом реальным — перед государством и правителем — всё глубже проникал в сознание людей, так как для этого находились более древние основания. Страх этот можно соотнести со священным ужасом перед тотемным защитником-карателем (см. Баба Яга), но здесь уже принципиально смещается объект страха: мифологическое существо вытесняется реальным (великий князь, царь) и соотносится с высшими божественными силами (боговенчанье правители).

Во многом традиция священного страха в русской культуре и литературе подкреплена также идеями древних еврейских религиозных текстов. Е.Курганов в статье «О необходимости страха», анализируя данный феномен в талмудическом и каббалистическом контекстах, говорит о продуктивности феномена страха: «*В этом смысле страх совершенно необходим. Он есть противодействие против гордости и довольства собою. <...> Страх продуктивен и перспективен: он основан на высокой внутренней ответственности индивидуума — он избирается, а не навязывается*»⁵⁶; «*В Талмуде и Каббале одержимость страхом — всегда удел тех, кто является надеждой рода людского, его шансом на выживание*»⁵⁷. Из каббалистического трактата «Бахир» автор приводит следующее высказывание: «*Страх Божий — это высший страх. Он — в ладони Бога. И он является его силой. Эта ладонь называется чашей достоинств, потому что она склоняет мир к чаше достоинств*»⁵⁸. Страх Божий как высших страх будет прямо описан в многочисленной агиографической древнерусской литературе, где, как правило, святой проходит путь, полный страданий и лишений, которых, однако, не убоится, потому что в сердце хранит Страх Божий. Например, в «Житии Димитрия Солунского» (XIV.) можно вспомнить эпизод бесстрашного боя Нестора,

⁵⁴ Песков, А.: Памятник Петру Первому работы Фальконе. In: *Семиотика страха*. Сборник статей. Составители Н. Букс и Ф. Конт. Русский институт. М.: Европа. 2005, с. 51.

⁵⁵ Успенский, Б.А.: *Борис и Глеб: Восприятие истории в Древней Руси*. М., 2000, с. 5.

⁵⁶ Курганов Е.: О необходимости страха. In: *Семиотика страха*. М.: Европа, 2005, с. 41.

⁵⁷ Там же, с.42.

⁵⁸ Первоисточники Каббалы. Бахир (Сияние). М., 2002, с.124.

Цитируется по книге: *Семиотика страха*. Сборник статей. М.: Европа, 2005, с. 41.

подкреплённого божьим благословением, и убийство непобедимого Луя, или момент, когда сам Димитрий Солунский не обращается в бегство перед арестом, но выбирает молитву и мученическую смерть («*И схватили блаженного Димитрия, не обратившимся в бегство был он схвачен, а когда служил обычную службу богу со своими единоверьцами*»⁵⁹). «Житие Сергия Радонежского» (XIV в.), где в традициях плетения словес уже во вступлении автор подробно описывает свой священный трепет, испытываемый от одной возможности только говорить о жизни святого старца («*Но на множество трудов старца и великих дел его взирая, я был как бы безгласен и безделен, находясь в недоумении от ужаса, не находя слов нужных и достойных деяний его*»⁶⁰), священный трепет вызывают и божественные чудеса, происходящие с самого младенчества святого, и даже с его пренатальных дней, («*...как начали петь херувимскую песнь, то есть «Иже херувимы», внезапно младенец начал вторично громко кричать в утробе, громче, чем в первый раз, так что по всей церкви разнёсся голос его, так что и сама мать его в ужасе стояла <...> Когда же иерей возгласил: «Вонмем, святая святым!» – младенец снова, в третий раз, громко закричал. Мать же его чуть на землю не упала от сильного страха и, ужаснувшись, в великом трепете, начала тихо плакать. <...> Женщины же сказали ей: «Как может быть дарован голос до рождения младенцу. Ещё находящемуся в утробе?» Она же ответила: «Я тоже и сама удивляюсь, вся объята страхом, трепещу, не понимая случившегося». И женщины, вздыхая и бия себя в грудь, возвращались каждая на своё место <...> Мужчины же в церкви, всё это слышавшие и видевшие, в ужасе стояли молча, пока иерей совершил святую литургию, снял ризы свои и отпустил людей. И разошлись все восвояси; и страшно было всем слышавшим это»⁶¹); и т.д.*

Присутствие божественного страха широко распространено и в иных жанрах древнерусской литературы, например, в сказаниях, поучениях, посланиях, повестях и пр. В качестве характерного образца здесь мы можем привести, например, «Сказание о битве новгородцев с суздальцами. Слово о знамении Святой Богородицы в год 6677 (1169)» (текст XIV века), где описывается эпизод, когда суздальский князь Андрей разгневался на Новгород за проигранную на Белоозере битву, случившуюся из-за сбора даней, и решил собрать войска против Новгорода. Город подвергся нападению огромного суздальского войска, подкреплённого войсками 72-х соседних княжеств. Новгородцы, однако, узнав об ожидаемом нападении, в этот момент испытали не чувство страха, как пишется в тексте, но «*охватила их печаль и скорбь великая*»⁶². Упоминание о страхе возникает в иных

⁵⁹ *Житие Димитрия Солунского*. Цитируется по электронному архиву древнерусской литературы: <http://old-ru.ru/02-9.html> Дата обращения 15.7.2013.

⁶⁰ *Житие Сергия Радонежского*. Цитируется по электронному архиву древнерусской литературы: <http://old-ru.ru/05-22.html> Дата обращения 15.7.2013.

⁶¹ Там же.

⁶² *Сказание о битве новгородцев с суздальцами. Слово о знамении Святой Богородицы в год 6677 (1169)*. Цитируется по электронному архиву древнерусской литературы: <http://old-ru.ru/05-13.html> Дата обращения 15.7.2013.

эпизодах, когда говорится о вмешательстве божественного: когда икона Богородицы, которой молились новгородцы о защите, замироточила: «*О, великое, внушающее трепет чудо!*»; а также эпизод, когда Бог вступился за жителей Новгорода и обрушил свой гнев на захватчиков – тогда вновь прямо говорится об ужасе и страхе: «*Тогда господь бог наш умилосердился над городом нашим по молитвам святой богородицы: обрушил гнев свой на все полки, и покрыла их тьма, как было при Моисее, когда провёл бог израильтян сквозь Красное море, а фараона потопил. Так и на сих напал трепет и ужас, и ослепли все, и начали биться меж собой*»⁶³. Показательно, что здесь мы также видим пример сопоставления реального исторического эпизода с ветхозаветной историей, что подчёркивает представление о связи исторических времён и значимости трактовки события.

В литературе более позднего времени сакральный страх будет перенесён и на помазанников божьих. По-настоящему широкое распространение идея божественного происхождения власти правителя получит в начале XVI века с расширением деятельности Иосифа Волоцкого, и на долгое время этот страх станет неотделим от представлений о светском мире.

2.2 Страх в литературе классицизма

С XVIII века с распространением в России классицизма (опиравшегося в значительной мере на французский образец) расширяется установка на философский рационализм и представления о разумных закономерностях мироустройства, подчиняющихся своей возвышенной гармонии все страсти. Строгая логичность и ясность мысли, высокая нравственность и чёткая иерархичность – всё это было далеко от рефлексий относительно феномена страха, а любые эмоции вообще (страх, смех и пр.) в значительной мере подчинялись строгому разделению литературы по жанрам. В классическую эпоху, апеллирующую в первую очередь к разуму, изображение эмоциональности становится схематичным, и усиливается условность художественного образа. Рациональность и практицизм выходят на первый план. Уже со времён Петра I в литературных сочинениях большинство явлений начинает рассматриваться с точки зрения полезности, и затем произведениях авторов-классицистов этот принцип становится основополагающим:

*«Главню воспитания в том состоит дело,
Чтоб сердце, страсти изгнав, младенчье зрело
В добрых нравах утвердить, чтоб чрез то полезен
Сын твой был отечеству, меж людьми любезен и всегда желателен.»⁶⁴*

⁶³ Там же.

⁶⁴ Кантемир, А.: *Сатира VII О воспитании к князю Никите Юрьевичу Трубецкому*. Цитируется по источнику <http://scanpoetry.ru/poetry/11181> Дата обращения 29.4.14

Любой выбор в жизни должен был быть продиктован с точки зрения полезности, приносимой обществу и государству («*Правдин: Но разве дворянину не позволяется взять отставки ни в каком уже случае? Стародум: В одном только: когда он внутренне удостоверен, что служба его отечеству прямой пользы не приносит*»⁶⁵).

Потому вполне естественно, что какие-либо глубокие размышления по поводу феномена страха, не приносящего практической пользы, не попадают в поле внимания классицистов. Однако, само просвещение становится главной добродетелью и оружием, способным утвердить бесстрашие, то есть если и возникает ситуация страха, то она может быть преодолена с помощью разума, знания:

*«Бесстрашно того жите, хоть и тяжело мнится,
Кто в тихом своем углу молчалив таится;
Коли что дала ти знать мудрость всеблагая,
Весели тайно себя, в себе рассуждая
Пользу наук; не ищи, изъясняя тую,
Вместо похвал, что ты ждешь, достать хулу злую»*⁶⁶.

В классический период большое значение приобретает служение во имя прославления государственности и государя. Как известно, с начала XVIII века политическим содержанием начинают наполняться и духовные тексты: типичным примером здесь будут сочинения Феофана Прокоповича⁶⁷ и «школьные драмы», создаваемые под сводами духовных учебных учреждений. При этом здесь обнаруживается уже известная нам с более ранних времён тенденция соотнесения современной авторам истории с древними священными событиями. Например, в одной из школьных драм («*Божие уничижителей гордых уничижение*» (1710 г.)) изображается Пётр I, победивший в Полтавской битве, и сравнивается с Давидом, убившим Голиафа, что буквально подчеркивает библейско-мифологический масштаб восприятия личности императора. Таким образом, страх в текстах классицизма часто возникает именно как сакральный страх перед монархом-покровителем (дарителем-карателем), страх-любовь, страх-благоговение. Выше уже упоминалось о способности страха в моменты своей наивысшей интенсивности трансформироваться в иные формы эмоциональных проявлений, самым типичным из которых является любовь – защитный психологический механизм. Однако священный страх перед монархом в классицистских текстах сохраняет свою дуалистичность – здесь мы находим не замещение, но комбинацию этих двух эмоций – страха и любви одновременно (тогда как, например, в произведениях советской литературы страх, имманентно присутствующий в самой

⁶⁵ Фонвизин, Д.И.: *Недоросль. Пьесы*. М.: Моск. рабочий, 1980, с.86.

⁶⁶ Кантемир, А.: *Сатира I. На хулящих учение. К уму своему* Цитируется по источнику <http://www.infolib.info/rlit/kantemir/kantemir1.html> Дата обращения 29.4.14

⁶⁷ "Духовный регламент" (1721г) и "Правда воли монаршей" (1722г).

природе текста, может быть полностью растворён и вытеснен из него, и как результат особой защитной психологической реакции заменён любовью). В классических одах дуалистичность и взаимосвязанность страха и любви проявляется, главным образом, при описании правителя (правительницы). При этом выделяются две основные формы присутствия страха: страх-любовь (благоговение) со стороны всего живого по отношению к правителю и страх-ужас со стороны врагов к империи и императору.

Например, наиболее типичными примерами могут служить панегирические тексты Петру Первому. Вся «Петрида» Антиоха Кантемира наполнена страхом-любовью к императору Петру:

*«Тут рукой трудился Петр и умом острейшим;
Обонпол искусные древоделов руки
Производят сильные врагам нашим муки,
Растут суды всех родов, и флот, уже страшный
Многим, творят что дневно наипаче ужасный».*
<...> *«Уже царства бремя
Сорало было лицо морщинами прекрасно,
Блистало величество, однак, в очах ясно,
И страшно было зрети вид мужа предивна,
Хоть приятству ни одна черта в нем противна»⁶⁸.*

О Петре Первом с подобным же пафосом пишет М.Ломоносов, сравнивая императора с фигурой божественного («Он бог, он бог твой был, Россия»; «Не верили, что он един из смертных был, Но в жизнь его уже ца бога почитали»⁶⁹).

Так, в оде М.В.Ломоносова «На рождение великого государя Иоанна третияго»⁷⁰ описывается страх-любовь по отношению к новорождённому наследнику – императорскому сыну, который уже в младенческом возрасте вызывает (в соответствии с законами жанра) священный ужас, причём не только со стороны людей, но и со стороны сил самой природы, так, что одно движение его юного державного пальца готово привести в движение народы.

*«Целую ручки, что к державе
Природа мудра в свет дала,
Которы будут в громкой славе
Мечем страшить и гнать врага.
От теплых уж берегов азийских*

⁶⁸ Кантемир, А.: Петриада. Цитируется по материалам Русской виртуальной библиотеки: <http://rvb.ru/18vek/kantemir/01text/01text/06petrida/39.htm> Дата обращения 29.4.13.

⁶⁹ Ломоносов, М.: К статуе Петра Великого. Надпись 4. *Избранные произведения*. М.; 1965, с. 208.

⁷⁰ Ломоносов, М.: Ода, которую в торжественный праздник высокого рождения великого государя Иоанна третияго, императора и самодержца всероссийского, 1741 года августа 12 дня веселящаяся Россия произносит. Цитируется по источнику <http://lomonosov300.ru/8977.htm> Дата обращения 30.4.13.

*Вселенной часть до вод Балтийских
В объятии вашем вся лежит.
Лишь только перстник ваш погнется,
Народ бесчислен вдруг сберется,
Готов идти куда велит.*

<...>

*Холмов верьхи полных белы,
Откуда веет холодной дух,
В любви со страхом тихо тайте,
Покой моей надежде дайте.
Вздержите быстрой реки ток,
Тихонько вниз теча, молчите,
Под мой лишь низкой стих журчите.
Умолкни запад, север, восток.⁷¹»*

Даже природа покорена величию фигуры государя, заставляющего стихию трепетать и ликовать при его появлении:

*«Кругом Его из облаков
Гремящие перуны блещут,
И, чувствуя приход Петров,
Дубравы и поля трепещут.⁷²»*

Второй вид страха, появляющийся в этой литературе, – это страх-ужас в описании врагов. Здесь внушение страха вражеским силам со стороны Российской империи оказывается самоцелью, то есть способность вызывать страх расценивается как желанная привилегия, самоцель:

*«Герою молвил тут Герой:
"Не тщетно я с тобой трудился,
Не тщетен подвиг мой и твой,
Чтоб Россю целый свет страшился⁷³».*

или

«Любовь России, страх врагов,

⁷¹ Ломоносов, М.: Ода, которую в торжественный праздник высокого рождения всепресветлейшего державнейшего великого государя Иоанна Третьего, императора и самодержавца всероссийского, 1741 года августа 12 дня веселящаяся Россия произносит. Цитируется по материалам Русской виртуальной библиотеки: http://rvb.ru/18vek/lomonosov/01text/01text/01ody_t/002.htm Дата обращения 29.4.13.

⁷² Ломоносов, М.: Ода блаженной памяти Государыне Императрице Анне Иоанновне на победу над Турками и Татарами и на взятие Хотина 1739 год. In: Ломоносов, М.Ю. *Избранное*. М.: Детская литература, 1976, с.32.

⁷³ Там же.

*Страны полночной Героиня,
Седми пространных морь берегов
Надежда, радость и Богиня,
Велика Анна, Ты доброт
Сияешь светом и щедрот...»⁷⁴*

В текстах всех штилей (и особенно высокого) часто подробно описывается страх врагов перед лицом имперского могущества и самого императора, что должно создать и подчеркнуть образ великого непобедимого и всеильного государства:

*«Шумит с ручьями бор и дол:
"Победа, Росская победа!"
Но враг, что от меча ушел,
Боится собственного следа.
Тогда увидев бег своих,
Луна стыдилась сраму их
И в мрак лице зардевшись скрыла.
Летает слава в тьме ночной,
Звучит во всех землях трубой,
Коль Росская ужасна сила⁷⁵»;*

*«Таков был Петр врагам ужасен,
Своим отец, везде велик»⁷⁶.*

Кроме того, существуют такие тексты, где предлагается особая трансформация страха-ужаса в страх-любовь (при этом компонент страха остаётся неизменным условием). Страх, трансформированный в любовь, может оказаться спасительным для побеждённого врага: например, в следующем тексте звучит призыв во имя спасения целовать ноги и руки той, кто повелевает кровавому мечу и обещает «казнь и милость»; при этом эпитет «грозный» при описании взгляда императрицы Анны Иоановны несёт здесь очевидно позитивную коннотацию:

*«Целуйте ногу ту в слезах,
Что вас, Агаряне, попрала,
Целуйте руку, что вам страх
Мечем кровавым показала.
Великой Анны грозный взор
Отраду дать просящим скор;
По страшной туче воссияет,*

⁷⁴ Там же, стр. 37.

⁷⁵ Там же, стр. 33.

⁷⁶ Ломоносов М.: Ода на день восшествия на всероссийский престол её величества государыни императрицы Елисаветы Петровны Самодержицы всероссийския 1746 года. Цитируется по источнику электронной библиотеки: http://rvb.ru/18vek/lomonosov/01text/01text/01ody_t/008.htm Дата обращения 29.4.13.

*К себе повинность вашу зря,
К своим любовью горя,
Вам казнь и милость обещает⁷⁷».*

Страх со стороны врагов в классических одах возвеличивает того, кто является его причиной (чаще всего правитель или империя). В отношении же самих подданных Российской империи, «сынов отечества», ситуация страха может иметь духоподъёмное значение и помогать укреплять чувство любви к отечеству:

*«Крепит отечества любовь
Сынов Российских дух и руку;
Желает всяк пролить всю кровь,
От грозного бодрится звуку.»⁷⁸*

Подобное выражение феномена страха можно наблюдать и в произведениях иных классических жанров и стилей. Например, в классицистской комедии «Недоросль» Д.И. Фонвизина император хотя и не появляется прямо на сцене, но всё же косвенно присутствует в действии в упоминаниях других героев пьесы. Так государь предстаёт, с одной стороны, как справедливый заступник обездоленных, и, с другой, – как строгий каратель для обидчиков, то есть здесь также проявляется описанный выше характерный дуалистический принцип, лежащий в основе сакрального страха:

*«Стародум. Слушай, друг мой! Великий государь есть государь премудрый. Его дело показать людям прямое их благо. Слава премудрости его та, чтоб править людьми, потому что управляться с истуканами нет премудрости <...>
Правдин. Несчастиям людским, конечно, причиною собственное их развращение; но способы сделать людей добрыми...
Стародум. Они в руках государя. <...>
Правдин. Справедливо. Великий государь дает...
Стародум. Милость и дружбу тем, кому изволит; места и чины тем, кто достоин»⁷⁹.*

Здесь же появляется типичный пример представлений о слиянии светского и духовного через уравнивание фигур Бога и государя как высших мерил совести и главных источников божественного страха: «Мой грех. Виноват богу и государю»⁸⁰.

Если речь идёт об ином виде страха, не имеющем сакрального значения и вызываемом конкретной внешней причиной («страх-ужас», «Furcht»), то чаще

⁷⁷ Ломоносов, М.: Ода блаженной памяти Государыне Императрице Анне Иоанновне на победу над Турками и Татарами и на взятие Хотина 1739 год. In: Ломоносов, М.Ю. *Избранное*. М.: Детская литература, 1976, с.30.

⁷⁸ Там же.

⁷⁹ Фонвизин, Д.И.: *Недоросль. Пьесы*. М.: Моск. рабочий, 1980, с.76.

⁸⁰ Там же, с. 70

всего он становится отличительной характеристикой отрицательных персонажей: Простакова многократно проявляет свой испуг⁸¹, Митрофанушка⁸² пугается при драке с дядей, Кутейкин – «убояхся учения» – демонстрирует страх перед просвещением⁸³, Простаков приходит в ужас от появления в деревне солдат⁸⁴ и т.д. Бесстрашие, напротив, становится маркером положительного героя – Стародум не боится войны и рад возможности проявить свою храбрость и преданность отечеству⁸⁵, Милон горячо рассуждает о бесстрашии как о настоящей добродетели⁸⁶.

В последующих эпохах такое однозначное отношение к страху будет меняться и усложняться (уже начиная с литературы сентиментализма, где страх оказывается знаком настоящей чувственности и способности героя к проявлению эмоциональности); а наиболее близким к классицистскому пониманию страха будет страх, описанный в официальной советской литературе, где трусость

⁸¹ «Г-жа Простакова (обробев и струся). Как! это ты! ты, батюшка! Гость наш бесценный! Ах, я дура бессчетная! Да так ли бы надобно было встретить отца родного, на которого вся надежда, который у нас один, как порох в глазе. Батюшка! Прости меня. Я дура. Образумиться не могу. Где муж! где сын! Как в пустой дом приехал! Наказание божие! Все обезумели. Девка! Девка! Палашка! Девка!» Там же, с.82.

⁸² «Митрофан. Мамушка! заслони меня.» Там же, с.108.

⁸³ «Кутейкин. Из ученых, ваше высокородие! Семинарии здеишня епархии. Ходил до риторики, да богу изволишу, назад воротился. Подал в консисторию челобитье, в котором прописал: "Такой-то-де семинарист, из церковничьих детей, убоясь бездны премудрости, просит от нее об увольнении". На что и милостивая резолюция вскоре воспоследовала, с отметкою: "Такого-то-де семинариста от всякого учения уволить: писано бо есть, не мечите бисера пред свиньями, да не попрут его ногами".» Там же, с.111.

⁸⁴ «Слуга (к Простакову, запыхавшись). Барин, барин! Солдаты пришли, остановились в нашей деревне.

Простаков. Какая беда! Ну! разорят нас до конца.

Правдин. Чего вы испугались?

Простаков. Ах ты, отец родной! Мы уж видали виды. Я к ним и появиться не смею.

Правдин. Не бойтесь. Их, конечно, ведет офицер, который не допустит ни до какой наглости.

Пойдем к нему со мною. Я уверен, что вы робеете напрасно».

Там же, с.68.

⁸⁵ «В самое то время, когда взаимная наша дружба утверждалась, услышали мы нечаянно, что объявлена война. Я бросился обнимать его с радостью. "Любезный граф! вот случай нам отличить себя. Пойдем тотчас в армию и сделаемся достойными звания дворянина, которое нам дала порода". "Друг мой граф сильно наморщился и, обняв меня, сухо: "Счастливей тебе путь", - сказал мне: - а я ласкаюсь, что батюшка не захочет со мною расстаться". Ни с чем нельзя сравнить презрения, которое ощутил я к нему в ту же минуту. Тут увидел я, что между людьми случайными и людьми почтенными бывает иногда неизмеримая разница, что в большом свете водятся премелкие души, что с великим просвещением можно быть великому скареду».

Там же, с.76.

⁸⁶ «Стародум. Я крайне любопытен знать, в чем же полагаете вы прямую неустрашимость?

Милон. Если позволите мне сказать мысль мою, я полагаю истинную неустрашимость в душе, а не в сердце. У кого она в душе, у того, без всякого сомнения, и храброе сердце. В нашем военном ремесле храбр должен быть воин, неустрашим военачальник. Он с холодной кровью усматривает все степени опасности, принимает нужные меры, славу свою предпочитает жизни: но что всего более - он для пользы отечества не устрашается забыть свою собственную славу. Неустрашимость его состоит, следовательно, не в том, чтоб презирать жизнь свою. Он ее никогда и не отваживается. Он умеет ею жертвовать».

становится характерным маркером врага и предателя, а смелость и отвага – признаком настоящего героя.

2.3 Страх в литературе сентиментализма

Значительную трансформацию феномен страха в литературном тексте претерпевает в сентиментализме, выводящем на передний план рефлексивность и эмоциональность, культ природы и естественности и провозглашающем «критику чистого разума». Чувства (часто доведённые до крайности в своём выражении) начинают выходить из-под строгого подчинения разуму, а дихотомия страха и бесстрашия как аксиологических антиподов постепенно теряет свою остроту.

В классических текстах страх, как правило, появляется номинативно, описательно: автор либо констатирует, называет чувство или эмоцию, переживаемую персонажем (например, в драматических произведениях), либо страх может быть рекомендован как наиболее приличествующая на данный случай реакция или поведение (например, в момент появления Императрицы необходимо испытывать трепет). В сентименталистских текстах расширяются тематические узлы, оттенки становятся тоньше, отражается больше нюансов, а сама эмоция хотя иногда и не называется прямо, но проявляться через косвенные признаки (дрожь, описание природы и др.).

Расширяя тематические границы, сентиментализм обращает внимание на пейзаж, и так открывает страх, связанный с пространством. Вопрос пространства и страха сам по себе крайне важен, особенно в Российском контексте. *«Россия очень пространное государство»* – характеризует страну воображаемый статный советник в VIII-й главе *«Мёртвых душ»* Н.Гоголя, *«Россия – это в первую очередь земля, причём даже не почва, сколько пространство»*⁸⁷, – пишет М.Лотман в статье *«О семиотике страха в русской культуре»*. И не случайно именно агорафобия как специфический российский страх пройдёт через всю русскую литературу (начиная от средневековых текстов, таких как, например, *«Послание архиепископа Новгородского Василия к владыке Тверскому Федору»*, хождений, вплоть до Радищева, Пушкина, Гоголя, Чаадаева, Чехова, Пастернака, Ерофеева, Крусанова и пр.).

Более ранние тексты уже «замечают» и регистрируют окружающий мир, и даже выражают испуг по отношению к экстраординарным событиям (как, например, затмению солнца в *«Слове о полку Игореве»*). Но чаще всего это внимание к миру природы.

⁸⁷ Лотман, М.: О семиотике страха в русской культуре. In: *Семиотика страха*. Сборник статей. Составители Н. Букс и Ф. Конт. Русский институт. М.: Европа, 2005, с.16.

Ж.Брейар⁸⁸ замечает, что именно в текстах Н.Карамзина впервые в качестве объекта страха выступает город, пространство как «пугающий персонаж». В «Бедной Лизе» появляется «ужасная громада», «алчная Москва» – город, которым автор хотя и любит (издалека!), но который, однако, вызывает ужас и оказывается, в итоге, пространством жестоких и даже трагических игр (в этом смысле обращает на себя внимание слово «амфитеатр»): «*Стоя на сей горе, видишь на правой стороне почти всю Москву, сию ужасную громаду домов и церквей, которая представляется глазам в образе величественного амфитеатра... <...> Внизу <...> течет светлая река, волнуемая легкими веслами рыбачьих лодок или шумящая под рулем грузных стругов, которые плывут от плодоноснейших стран Российской империи и наделяют алчную Москву хлебом.*»⁸⁹ Этот страх перед городом подчёркивает руссоистское представление об оппозиции естественной цивилизации и культуры, и делает город значимым объектом повествования (не только пейзажной кулисой). Ж.Брейар отмечает любопытный факт, что в русском сентиментализме городу противопоставляется не утопическая девственная природа, а городская окраина, предместье мегаполиса – куда ходит, например, в «Бедной Лизе» сам рассказчик прогуливаться и «горевать вместе с природою». То есть идиллическое пространство пригорода, оставаясь ещё в границах чистой природы, сохраняет и преимущества близости города. Таким образом не происходит полного отделения этого идеального пространства, оно не изолировано, но открыто для проникновения гостей и новостей.

Другой губительный город у Н.Карамзина – Париж («Письма русского путешественника»). Образы Парижа и Лондона в «Письмах» неразрывно связаны антагонистской парадигмой (с лояльностью в пользу Лондона). Путешествие Н.Карамзина приходится как раз на время событий Великой французской революции – событий трагических и судьбоносных, и хотя о самом революционном Париже в «Письмах» прямо сказано немного, но эзотеричность текста, на которую подробно указывает Ю.Лотман в книге «Сотворение Карамзина»⁹⁰, позволяет считать в тексте имплицитный авторский комментарий. На этот же аспект многозначной недосказанности обращает внимание и Жан Брейар в статье «Париж, город страха»⁹¹. Исследователь внимательно анализирует «Письма», комментируя специфику лексики текста, сопоставляя реальные факты и различные контексты (в том числе и масонский) и выделяя главные концепты, которые характеризуют Париж Н.Карамзина. В его восприятии – это город пугающий, неприятный и полный опасности. Таковыми семантическими концептами, согласно Ж.Брейару, становятся *Теснота* (sic!), *Темнота*, *Шум*, *Грязь*, *Вонь*, *Кровь*, *Искусственность* и

⁸⁸ Брейар, Ж.: *Париж, город страха*. In: *Семиотика страха*. Сборник статей. Составители Н. Букс и Ф. Конт. Русский институт. М.: Европа. 2005, с.65.

⁸⁹ Карамзин, Н. М.: *Бедная Лиза*. In: Н.М.Карамзин. *Записки старого московского жителя: Избранная проза*. М.: Московский рабочий, 1986, с. 41.

⁹⁰ Лотман, Ю.М. *Сотворение Карамзина*. М.: Книга, 1987.

⁹¹ Брейар, Ж.: *Париж, город страха*. In: *Семиотика страха*. М.: Европа. 2005, с.65-80.

Обман, Вихрь, Вертикальность: подъём и падение. Сами письма из Парижа – светлы и жизнерадостны, и было бы несправедливо говорить о нарочито мрачной контрастной интонации, но, тем не менее, страх, даже не будучи назван в тексте прямо, глубоко проникает в его структуру и, проявляясь в целостной системе знаков, семантически растворён в повествовании: *«Скоро въехали мы в предместье святого Антония; но что же увидели? Узкие, нечистые, грязные улицы, худые дома и людей в раздранных рубищах. "И это Париж, – думал я, – город, который издали казался столь великолепным?" – ... «Сей неописуемый шум, сие чудное разнообразно предметов, сие чрезвычайное многолюдство, сия необыкновенная живость в народе привели меня в некоторое изумление. – Мне казалось, что я, как маленькая песчинка, попал в ужасную пучину и кружусь в водном вихре»; «...около месяца не видал я сумерек. Как они хороши весною, даже и в шумном, немилловидном Париже.»⁹²»*

Уже по этим кратким отрывкам можно судить о том, как автор относится к городу и каким образом включает в текст имманентные оценки, утверждая тем самым те семантические концепты страха, о которых писал Ж.Брейар («грязь», «шум», «вихрь» и пр.): предложение с нейтральной и даже позитивной интонацией (*«Как хороши они <сумерки> весною»*) расширяется эпитетом, который очевидно контрастирует с общим гармоничным тоном и нарушает гладкость идиллической картины (*«в шумном, немилловидном Париже»*).

Обращает на себя внимание и тот факт, что уже при первом появлении Парижа в «Письмах» характеристика этого города перекликается с первым же описанием Москвы в «Бедной Лизе»: *«Жадные взоры наши устремились на сию необозримую громаду зданий – и терялись в ее густых тенях»⁹³* – ср.: *«Стоя на сей горе, видишь на правой стороне почти всю Москву, сию ужасную громаду домов и церквей»⁹⁴.*

Сентименталистская дихотомия, проявляющаяся в противопоставлении города/негорода, приводит к ситуации проникновения в текст особой лексики, попадающей в семантическое поле, связанное с понятием страха, главными объектами которого становятся «необозримые громады зданий/ужасные громады домов».

Другой характерной для текстов Карамзина чертой можно назвать отсутствие страха смерти. Смерть здесь не мыслится эсхатологично или inferнально, но даётся как счастливое избавление или даже искупление: в последнем предложении повести «Бедная Лиза» автор высказывает предположение, что именно в загробном мире главные герои нашли покой и примирение (*«Теперь, может быть, они уже примирились!»⁹⁵*); или при встрече автора со старухой в «Записках русского путешественника» мысль о смерти из её уст звучит буднично и оценивается очень

⁹² Карамзин, Н.М.: *Письма русского путешественника. Повести.* М.: Правда, 1980, с.307, 310.

⁹³ Там же, с.306.

⁹⁴ Карамзин, Н. М.: *Бедная Лиза.* In: Н.М.Карамзин. *Записки старого московского жителя:* Избранная проза. М.: Московский рабочий, 1986, с. 41.

⁹⁵ Там же, с.55.

спокойно, как «не-событие»: «"И тебе здесь не страшно?" – "Страшно? Нет, я уже давно перестала бояться". – "Что же будет с тобой, добрая старушка, когда ты занеможеешь, когда ноги твои от старости..." – "Что будет? Я умру – меня погребут, и все дело с концом". – Мы замолчали...»⁹⁶.

Однако то, что для автора-монархиста оказывается действительным источником ужаса – это стихия революции (на что также обращает внимание Ж.Брейар). Не комментируя революционные события подробно (прежде всего по цензурным соображениям), в тех немногих пассажах, посвящённых данной теме, можно встретить ностальгически-печальную интонацию по поводу ухода «золотого века» – имперского прошлого, особой характеристикой которой будет являться контрастное сочетание прошедшего и настоящего времени, а также активное использование семантических концептов, связанных со страхом: «грозная туча», «ужасы революции», «горестное лицо», «умирающая заря вечера», «чужие земли», «гром революции» и пр.: «Париж ныне не то, что он был. Грозная туча носится над его башнями и помрачает блеск сего некогда пышного города. Златая роскошь, которая прежде царствовала в нем, как в своей любезной столице, – златая роскошь, опустив черное покрывало на горестное лицо свое, поднялась на воздух и скрылась за облаками; остался один бледный луч ее сияния, который едва сверкает на горизонте, подобно умирающей заре вечера. Ужасы революции выгнали из Парижа самых богатейших жителей; знатнейшее дворянство удалилось в чужие земли, а те, которые здесь остались, живут по большей части в тесном круге своих друзей и родственников», или «...и я не знаю, к чему бы мы наконец должны были прибегнуть от скуки, если бы вдруг не грянул над нами гром революции»⁹⁷.

Таким образом, можно сказать, что страх, связанный с представлениями о светской жизни, политикой и гражданственностью, в классических текстах, прежде всего, проявлялся через священный ужас перед монаршей особой, карающей и благословляющей, и перед самой империей. То есть враги и любая внешняя опасность в то время в литературных текстах не оценивалась как реальный источник страха, потому что вера в ужасную силу правителя была непоколебима. В текстах Карамзина на основе некоторых авторских оценок революционных событий во Франции можно проследить возникновение чувства страха перед угрозой разрушения монархии, её целостности и неуязвимости, а также перед угрозой самому правителю. То есть революция здесь видится как явление, способное разрушить установленный порядок и гармонию. Революция меняет облик огромного города, делая его пугающим и отталкивающим местом, которое покидают успешные люди. И именно природа становится для руссоистского мышления тем утешением и зеркалом чувств, которое ещё может поддерживать мироздание в гармонии.

⁹⁶ Карамзин, Н.М.: *Письма русского путешественника. Повести*. М.: Правда, 1980, с. 341.

⁹⁷ Там же, с. 317-318.

Зато ещё в те *счастливые дореволюционные времена*, как представляет их автор «Писем», страх является также особым видом развлечения, которым тешили себя французы, проводя таким образом досуг и даже доводя друг друга до обмороков: *«...тут по четвергам у графини А* собирались глубокомысленные политики обоего пола, сравнивали Мабли с Жан-Жаком и сочиняли планы для новой Утопии, – там по субботам у баронессы Ф* читал М* примечания свои на "Книгу бытия", изъясняя любопытным женщинам свойство древнего хаоса и представляя его в таком ужасном виде, что слушательницы падали в обморок от великого страха. Вы опоздали приехать в Париж; счастливые времена исчезли; приятные ужины кончились; хорошее общество (la bonne compagnie) рассеялось по всем концам земли»*⁹⁸.

Страх как развлекательный фактор и главный сюжетобразующий элемент появляется у Карамзина в повести «Остров Борнгольм». Здесь уже нет классицистского представления о страхе как об отрицательном феномене, но напротив, страх здесь есть нечто, что влечёт главного героя: страх ведёт его, подогревает любопытство, приближает к раскрытию тайны, и герой не пытается убежать или избежать страха: *«Я обошел вокруг замка — ворота были заперты, мосты подняты. Проводник мой боялся, сам не зная чего, и просил меня идти назад к хижинам, но мог ли любопытный человек уважить такую просьбу?»*⁹⁹ Страх становится особым рода наслаждением, которое предшествует раскрытию страшной тайны: *«Все сие сделало в сердце моем странное впечатление, смешанное отчасти с ужасом, отчасти с тайным неизъяснимым удовольствием или, лучше сказать, с приятным ожиданием чего-то чрезвычайного»*,¹⁰⁰ или *«Сильные ветры волновали и крутили воздух, багряные молнии вились на черном небе или бледная луна над седыми облаками восходила. — Эльвира любила ужасы природы: они возвеличивали, восхищали, питали ее душу.»*¹⁰¹

Немаловажно, что с середины 60-х годов XVIII века и почти всё последующее столетие в Европе (прежде всего в Англии) в литературе набирает популярность готический роман, где центральным жанрообразующим художественным принципом становится создание атмосферы страха и ужаса. Карамзин в своём творчестве испытывал сильное влияние не только философских, но и эстетических веяний Англии и Франции, потому проникновение черт жанра готического романа в тексты автора столь же естественны, как и, например, руссоистические. В.Э.Вацуру в книге «Готический роман в России»¹⁰² говорит об «Острове Борнгольме» Карамзина как о первой попытке адаптации жанра готического

⁹⁸ Там же, с.318.

⁹⁹ Карамзин, М.Н.: Остров Борнгольм. In: Н.М. Карамзин. *Записки старого московского жителя*: Избранная проза. М.: Московский рабочий, 1986, с.129.

¹⁰⁰ Там же.

¹⁰¹ Карамзин, М.Н.: Сиерра-Морена. Там же, с.137.

¹⁰² Вацуру, В. Э.: *Готический роман в России*. М.: Новое лит. обозрение, 2002, с. 62.

романа в России¹⁰³, при этом Карамзин даже во многом предваряет классиков готического романа: *«К моменту появления повести (1794) русская литература, как мы видели, уже была знакома с крупнейшими произведениями раннего периода развития готического романа — но классические образцы жанра еще не были созданы или не могли быть известны Карамзину. <...> В каком-то отношении Карамзин даже превосходил традицию классической готической литературы или, во всяком случае, шел ей параллельно...<...> Показательно, что Карамзин, вернувшись из путешествия, словно намеренно выбирает для перевода и интерпретации во вновь организованном «Московском журнале» либо непосредственные источники произведений готического жанра, либо близкие их аналоги; так, он печатает «Корделию (Из Виландова журнала)» — новеллу с преромантическим, даже «готическим» реквизитом — развалинами, пророческим сном, с мотивом «превращенной графини» — духа преступницы, «уединенно носящегося в пустынном замке» — и с реальным, даже ироническим объяснением таинственных событий. <...> в творческом сознании Карамзина присутствовали и другие ассоциации и модели, во многом обусловившие стилистическое своеобразие «Острова Борнгольма»¹⁰⁴.*

Таким образом, можно утверждать, что «Остров Борнгольм» содержит все формальные признаки жанра готического романа – построение сюжета вокруг таинственной истории, гнетущее настроение, загадочный и пугающий замок, тёмные кошмары и сны, странные встречи, блуждания в закрытых пространствах, насильственное удерживание девушки в темнице, мотив инцеста и др. Особую роль (как и в других текстах Карамзина) играют пейзажные зарисовки, по-готически мрачные и величественные. Примечательно, что пейзажи здесь – не просто формальная декорация, дублирующая и усугубляющая меланхоличные тёмные настроения. Образ «хладной и безмолвной вечности» и творческого могущества, *«перед которым всё смертное трепетать должно»*, обращают к экзистенциальным вопросам: природа в этих пейзажах оказывается не просто аллегорией психологического состояния героев, но импульсом для философствования на тему смерти. Одним из значимых приёмов, способствующих суггестии и распространению атмосферы страха в произведении, В.Э.Вацуро называет растворение предметности описания, надличностная интонация и ощущение ожидания: *«Ничего, кроме страшного, не представлялось на седых утесах. С ужасом видел я там образ хладной, безмолвной вечности, образ неумолимой смерти...»*.¹⁰⁵

¹⁰³ «Если до сих пор речь шла главным образом о пассивном восприятии готической литературы: чтении, переводах, — то в первой половине 1790-х годов мы уже можем говорить о рецепции. По-видимому, первым случаем ее активного усвоения была повесть Н.М.Карамзина «Остров Борнгольм», получившая в русских читательских кругах необыкновенную популярность, сравнимую разве что с популярностью «Бедной Лизы»». Там же, с.78.

¹⁰⁴ Там же, 84 с.

¹⁰⁵ Карамзин, М.Н.: Остров Борнгольм. In: Н.М.Карамзин. *Записки старого московского жителя*: Избранная проза. М.: Московский рабочий, 1986, с. 128.

Преодоление иррациональности и интерес к непостижимости человеческого существования выводит феномен страха в новую плоскость. Не происходит разрешения, освобождения от страха (например, страшная тайна героев «Острова Бернгольм» так и остаётся для читателя нераскрытой), но в этом и есть главный приём, позволяющий спровоцировать и вызвать страх неизвестного. Ужас, рождаемый из ощущения присутствия тайны, из описания пейзажа, объектов вокруг и реакций персонажей, выбор абстрактной лексики при их описании – всё это и составляет главную художественную константу.

Кроме того, повесть «Остров Борнгольм» сближается с готическим романом и в том, что сюжетно-композиционным центром здесь становится замок («материализованный символ преступлений и грехов его прежних владельцев, совершавшихся здесь трагедий, «готических», средневековых суеверий и нравов»¹⁰⁶, семантически связанный также с образом могилы). Как и в «Бедной Лизе», где при описании монастыря вместо сентиментальной меланхоличности появляются готические устрашающие тона («Страшно воют ветры в стенах опустевшего монастыря, между гробов, заросших высокою травой, и в темных переходах келий»¹⁰⁷), так и здесь при описании приморских пейзажей и замка автором нагнетается мрачный колорит, присутствие тайны места и тёмные настроения, а также тревожный пророческий сон тесно связаны с пространством замка. Таким образом, можно говорить о влиянии готических романов в связи с феноменом страха в произведениях Карамзина:

а) страх здесь тесно связан с понятием особого герметичного хронотопа: в готической литературе это закрытое пространство (замок, монастырь, остров), хранящее, как правило, мрачную тайну и аккумулирующее трагические события и настроения (реализованное в образе замка просветительское представление о мрачном средневековье);

б) имплицитный страх и нагнетание состояния тоски и тревоги в тексте как авторское намерение и эстетическая задача, соответствующая как сентименталистской поэтике, так и поэтике «готического» романа;

в) достижение атмосферы страха в тексте посредством создания ситуации неизвестности: отложенной развязки, ожидания разрешения события и предчувствия; этот страх, связанный с неизвестным (ничто), усиливает психологизацию и знаменует собой переход от страха, исходящего из внешних обстоятельств, к страху, исходящему изнутри – из глубин сознания и подсознания;

¹⁰⁶ Вацуру, В.Э.: *Готический роман в России*. М.: Новое лит. обозрение, 2002, с.82.

¹⁰⁷ Карамзин, Н.М.: *Бедная Лиза*. In: Н.М.Карамзин. *Записки старого московского жителя*: Избранная проза. М.: Московский рабочий, 1986, с. 42.

г) молчание, неговoreние как особое проявление страха неизвестного – отложенное высказывание, волнующая тишина, подпитываемая картинами подсознания¹⁰⁸;

д) характерной приметой взаимосвязи подсознания, тайны и страха является особая роль сна с его акцентирующей задачей (этот приём будет многократно использован и во всей последующей русской и мировой литературе¹⁰⁹);

е) специфика пейзажа, служащего здесь не просто фоновой декорацией, но выходом к абстрактным экзистенциальным размышлениям и страхам;

ж) особое значение образа заключённой в подземелье узницы – классический образ готической литературы, знаменующий, также и выходы к аллегорическим значениям иного уровня.

Поскольку аффектация и эмоциональность – в частности проявление страха – в сентименталистских текстах является поэтико-стилистической основой, то феномен страха, как уже было сказано, не маркируется отрицательным значением, и, более того, может намеренно достигаться. При этом, если смыслом достижения Сакрального ужаса в более ранних текстах было приближение к Богу, то достижение сентименталистского страха – это и есть самоцель: стремление прожить сильную эмоцию и тем самым почувствовать саму жизнь. Например, рассказчик в повести «Бедная Лиза» приходит в мрачные дни бродить между гробов, горевать, прислушиваясь как трепещет сердце, и будет делать это каждый год, каждую весну: *«Часто прихожу на сие место и почти всегда встречаю там весну; туда же прихожу и в мрачные дни осени горевать вместе с природою. Страшно воют ветры в стенах опустевшего монастыря, между гробов, заросших высокою травою, и в темных переходах келий. Там, опершись на развалинах гробных камней, внимаю глухому стону времен, бездною минувшего поглощенных, – стону, от которого сердце мое содрогается и трепещет. Иногда вхожу в келий и представляю себе тех, которые в них жили, – печальные картины!»*¹¹⁰; или можно вспомнить благоговение и возбуждение, которые приносят рассказчику щекочущие сердце эмоции в «Острове Борнгольме»: *«Сердце все еще билось у меня от страшных сновидений, и кровь моя не переставала волноваться. Я вступил в*

¹⁰⁸ «Везде было мрачно и пусто. В первой зале, окруженной внутри готическою колоннадою, висела лампада и едва-едва изливала бледный свет на ряды позлащенных столпов, которые от древности начинали разрушаться; в одном месте лежали части карниза, в другом отломки пиластров, в третьем целые упавшие колонны. Путеводитель мой несколько раз взглядывал на меня пронизательными глазами, но не говорил ни слова.»

Карамзин, М.Н.: Остров Борнгольм. In: Н.М.Карамзин. *Записки старого московского жителя*: Избранная проза. М.: Московский рабочий, 1986, с. 130.

¹⁰⁹ «С развитием техники намеков и тайн возникает символика сна, не расшифровываемого непосредственно, но содержащего в себе темное указание на грядущие события. Мотив вещего сна — один из наиболее распространенных; мы встречаем его в позднем трансформированном готическом романе и в романтической прозе.»

Вацуру, В. Э.: *Готический роман в России*. М.: Новое лит. обозрение, 2002, с.87.

¹¹⁰ Карамзин, Н. М.: Бедная Лиза. In: Н.М.Карамзин. *Записки старого московского жителя*: Избранная проза. М.: Московский рабочий, 1986, с. 42.

темную аллею, под кров шумящих дубов и с некоторым благоговением углублялся во мрак ее. Мысль о друидах возбудилась в душе моей — и мне казалось, что я приближаюсь к тому святилищу, где хранятся все таинства и все ужасы их богослужения¹¹¹», или готический замок, который не столько пугает автора «Писем русского путешественника», сколько очаровывает, и он стремится видеть его ближе и подробнее: «Часов шесть бродил я по окрестностям Парижа в самом грустном расположении духа; пришел в Булонский лес и увидел перед собою готический замок "Мадрит", построенный в XVI веке, окруженный глубокими рвами и темными аркадами. Террасы его заросли высокою травой. Где Франциск I наслаждался всеми приятностями любви и роскоши; <...> Вокруг меня бегали олени: солнце катилось к западу; ветер шумел в густоте леса. Я хотел видеть внутренность замка...»¹¹².

Можно отметить, что несмотря на руссоистические настроения, растворение человека в природе, потребность в долгих одиноких прогулках по лесам и полям (см. примеры выше), герой-рассказчик Карамзина остаётся, всё же, городским жителем, человеком, приходящим на природу за отдыхом лишь на время, но постоянно живущим в большом городе; да и сама природа здесь – это не дикие леса, но ближайшие городские окрестности. Ж.Брейар отмечает, что *«русский сентиментализм, как известно, избрал пространство пригорода: предместье или окраину»*.¹¹³ (Кроме текстов Карамзина характерным примером для подтверждения последнего тезиса может служить повесть «Обитель предместья» (1790г.) Михаила Муравьёва и др.).

2.4 Страх и любовный трепет в текстах XVIII-XIX веков (Данная глава вдохновлена статьёй Мишеля Никё¹¹⁴)

Иная грань сентименталистского страха связана с оппозицией цивилизации и природы и представлением о невозможности достижения на земле райской (платонической) идиллии. Как известно, в начале повести «Бедная Лиза» главная героине не знакомо чувство страха, и случайная встреча с незнакомым мужчиной, купившим у неё цветы, не пугает её. Мишель Никё в своей статье замечает, что невинность и связь героини с природой подчёркивается также, и тем, что у героини нет отца – что она, как бы, невинное дитя самой природы. И потому так обращает на себя внимание реакция героини на прибытие к ней Эраста в лодке: *«все жилки в ней забились, и, конечно, не от страха. Она встала, хотела идти, но не могла»*.¹¹⁵

¹¹¹ Карамзин, М.Н.: Остров Борнгольм. In: Н.М.Карамзин. *Записки старого московского жителя*: Избранная проза. М.: Московский рабочий, 1986, с. 132.

¹¹² Карамзин, Н.М.: *Письма русского путешественника. Повести*. М.: Правда, 1980, с.341.

¹¹³ Брейар, Ж.: Париж, город страха. In: *Семиотика страха*. Сборник статей. Составители Н. Букс и Ф. Конг. Русский институт. М.: Европа. 2005, с.65-80.

¹¹⁴ Никё, М.: Страх и желание в русском романе. Там же, с. 159-167.

¹¹⁵ Карамзин, Н. М.: Бедная Лиза. In: Н.М.Карамзин. *Записки старого московского жителя*: Избранная проза. М.: Московский рабочий, 1986, с. 47.

Страх, парализованность ужасом и любовное возбуждение могут проявляться в схожих симптомах: «А, Лиза, Лиза стояла с потупленным взором с огненными щеками, с трепещущим сердцем – не могла отнять у него руки, не могла отворотиться, когда он приближался к ней с розовыми губами своими... Ах! Он поцеловал ее, поцеловал с таким жаром, что вся вселенная показалась ей в огне горящую!»¹¹⁶; и пока девушка чиста – страха нет: она «ничего не знала, ничего не подозревала, ничего не боялась – мрак вечера питал её желания»¹¹⁷. Пересечение запретной границы меняет это состояние, и страх захватывает сердце героини: «Ах, я боюсь, – говорила Лиза, – боюсь того, что случилось с нами!...»¹¹⁸, или «...прежде я не так боялась потерять любовь твою!»¹¹⁹ – утрата невинности открывает дорогу страхам, лишает гармоничного спокойствия, природного равновесия: «Символическая гроза соотносит его (рассказ) с мифом об Адаме и Еве, о потерянном рае...»¹²⁰.

Таким образом, здесь, с одной стороны, появляются характерные для сентиментализма размышления по поводу идиллической утопии с апелляцией к ветхозаветным мотивам (познание плодов запретного дерева и последующее изгнание из рая, как говорит об этом М.Никё), с другой – открывается путь к новому виду страха, связанному с желанием. Этот особый страх, или точнее – этот дуализм страха и желания – будет часто возникать во многих классических произведениях русских авторов.

В первую очередь, этот вид страха свойственен пушкинским героиням, неоднократно проходящим через сюжетные перипетии, разворачивающиеся на границе страха и страсти. Однако, в сравнении с предшествующими текстами можно отметить, что у А.Пушкина эта парадигматическая связь страха и желания постепенно усложняется: здесь страх и желание уже не взаимозаменяют друг друга, но сосуществуют одновременно или трансформируются в страх самого желания.

Если обратиться к третьей главе романа «Евгений Онегин» (которую также упоминает в своей статье французский славист), то можно обнаружить, что описание состояния Татьяны, ожидающей встречи с объектом своей страсти, может служить типичным примером дуалистичности при описании симптомов страха и возбуждения: «Ждала Татьяна с нетерпеньем,/Чтоб трепет сердца в ней затих,/Чтобы прошло ланит пыланье./Но в персях то же трепетанье,/И не проходит жар ланит,/Но ярче, ярче лишь горит...»¹²¹ (выделено нами – П.З.). Пушкин здесь намеренно использует клише классической литературы, тем самым форсируя мелодраматичность описания, но снимая с помощью этой иронии напряжённость ситуации. Кстати, в подобных же выражениях А.Пушкин описывает и возбуждение Руслана, нетерпеливо ожидающего свадебной ночи: «Но,

¹¹⁶ Там же, с. 48.

¹¹⁷ Там же, с.50

¹¹⁸ Там же.

¹¹⁹ Там же, с.51.

¹²⁰ Никё, М.: *Страх и желание в русском романе*. In: *Семиотика страха*. М.: Европа, 2005, с. 159.

¹²¹ Пушкин, А.С.: *Евгений Онегин*. (3, XL) In: А.С. Пушкин. *Собрание сочинений в десяти томах*. Том 4. М.: Художественная литература, 1962, с. 64.

страстью **пылкой** утомленный,/Не ест, не пьет Руслан влюбленный;/На друга милого глядит,/ **Вздыхает, сердится, горит/ И, щипля ус от нетерпенья,/ Считает каждые мгновенья»**¹²². Сам автор в «Опровержении на критики» (1930) подчёркивал, что «молодые писатели вообще не умеют изображать физические движения страстей. Их герои всегда содрогаются, хохочут дико, скрежещут зубами и проч. Все это смешно, как мелодрама.¹²³». Потому автор очевидно намеренно иронизирует и прибегает к литературным клише, которые, однако, в сущности своей дуалистичны и игривы. В качестве другого примера подобного слияния страха и страсти можно привести фрагмент, где описывается состояние Лизы («Барышня-крестьянка»), когда героиня ждёт своего Алексея в лесу: «Сердце её сильно билось, само не зная, почему, но боязнь, сопровождающая молодые наши проказы, составляет и главную их прелесть»¹²⁴. В известной мере то же испытывает и Маша, испуганно лёжа в постели в своей комнате («Арап Петра Великого») – девушка больше боится арапа, чем смерти.

Страх, желание и страх самого желания обнаруживается в сцене сна Татьяны Лариной («Евгений Онегин»)¹²⁵, представляющей собой синтез различных жанров от романтической поэмы (демонический образ главного героя), баллады, народной сказки и песни до обрядового фольклора (святочного и свадебного) – то есть, в первую очередь, обнаруживается апелляция к старинным народным жанрам (с характерным для него принципом реализации феномена страха, расширенного романтической традицией). Для этой сцены характерны атрибуты фольклора с соответствующим значением: весь эпизод наполнен свадебной символикой – белый девственный заснеженный лес (чистота), переход через ручей (переход в замужество¹²⁶), медведь (как пособник на свадьбах¹²⁷), свадебно-похоронный пир (перевёрнутый, оппозиционно переосмысленный ритуал¹²⁸), жених и его подмена

¹²² Пушкин, А.С.: Руслан и Людмила. Там же, Т.3, с. 49.

¹²³ Пушкин, А.С.: Опровержении на критики. Там же, Т.2, с. 278.

¹²⁴ Пушкин, А.С.: Барышня-крестьянка. Там же, Т.5, с.112.

¹²⁵ Данный эпизод сна Татьяны занимает особо важное место в романе и потому часто комментируется многими исследователями, например, Р. Мэтлоу, В. Несауле, В. Маркович, Н. Тамарченко, А. Тархов, Р. Грэгг, Р. Пиччио, М. Кац, С. Сендерович, Т. Николаева и др.

¹²⁶ Более подробно см. Потебня, А.: Переправа через реку как представление брака. In: Потебня А. А. Слово и миф. М.: Правда, 1989, с. 564.

¹²⁷ «Медведя видеть во сне предвещает женитьбу или замужество». Балов, А.: Сон и сновидения в народных верованиях. Из этнографических материалов, собранных в Ярославской губернии). In: Живая старина, 1891, Вып. IV, с. 210.

Цитируется по http://www.ipages.ru/index.php?ref_item_id=43300&ref_dl=1 Дата обращения 2.9.2013.

¹²⁸ «Это дьявольская свадьба, и поэтому весь обряд совершается «навыорот». Во сне Татьяны все происходит противоположным образом: прибывает в дом невеста (дом этот не обычный, а «лесной», то есть «антидом», противоположность дому), войдя, она также застаёт сидящих вдоль стен на лавках, но это не «гости милосердые», а лесная нечисть».

Лотман, Ю.М.: Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий: Пособие для учителя. СПб: Искусство-СПБ, 1995, с. 479-480.

мертвецом/чёртом (типично для святочных гаданий) и др. При этом Татьяна, убегающая от «*большого, взъерошенного*» медведя всё же даёт ему руку, чтобы тот помог ей «*боязливыми шагами*» перейти через ручей, хотя убегая от него героиня испытывает страх и стыд (и здесь это чувство может быть ключевым при обнаружении связи страха и желания): «*Медведя слышит за собой,/ И даже трепетной рукой/ Одежды край поднять стыдится;/ Она бежит, он всё вослед:/ И сил уже бежать ей нет*» (5, XIV). Здесь уместно процитировать замечание из книги Ю.Н.Чумакова о том, что «*«большой взъерошенный медведь», напрямую выступающий как сказочно-волшебный пособник героя, скрыто мог быть самим Онегиным, обернувшись медведем, чтобы, преследуя Татьяну, догнать ее, схватить и примчать в свое обиталище. Как во всяком сне, допускающем отождествление, склеивание, гибридизацию, неочевидное двуличие персонажей, Онегин одновременно может быть и медведем, и самим собой*»¹²⁹.

При разговоре о дуализме страха и желания важно не упустить из виду тот авторский комментарий, что девушка «*тайну прелесть находила/И в самом ужасе...*» (5, VII, 1-2). Страх для Татьяны привлекателен, особенно тот страх, который вырастает из любовных мечтаний и связан с любовной тайной. Во сне чудовища на страшном пиру, замечая героиню, хотят овладеть ей, но Онегин (тот кто «*мил и страшен ей*») «увлекает» девушку, заявляя о своём праве на неё. Когда Онегин во сне приближается к Татьяне, ей и страшно, и хочется кричать, бежать, но «*нельзя никак*», в конце сна проливается кровь – и всё это, согласно Мишель Никё¹³⁰, символизирует переходный ритуал расставания с невинностью, и именно этот буквально панический страх испытывает героиня романа.

В этом эпизоде раскрываются и другие характерные для русской литературы аспекты страха, касающиеся, например, хронотопа: это мотив, связанный с границей и её особыми оберегающими свойствами, а также мотив времени. Татьяна перед гаданием снимает с себя шёлковый пояс, и Ю.Лотман отмечает, что это «*не простое описание раздевания девушки, готовящейся ко сну, а магический акт, равнозначный снятию креста*»¹³¹. В работе Н.А.Никитиной мы найдём более подробный комментарий: «*Существуют и особые средства борьбы с чарами*

¹²⁹ Чумаков, Ю.Н.: *Пушкин. Тютчев: Опыт имманентных рассматриваний*. М.: Языки славянской культуры, 2008. с. 114

Здесь же автор указывает на параллели, доказывающие отождествление Онегина с медведем: «*Можно указать на несколько параллельных мест внутри и вне сна, из которых следует как минимум неполное отождествление Онегина с медведем: «И лапу с острыми когтями / Ей протянул; она скрепясь / Дрожащей ручкой оперлась...» (5, XII); «Он подал руку ей. Печально / (Как говорить, машинально) / Татьяна, молча, оперлась» (4, XVII). «Татьяна в лес; медведь за нею» (5, XIV); «За ней он гонится как тень» (8, XXX). «То выронит она платок» (5, XIV); «Или платок подымет ей» (8, XXX). «И в сени прямо он идет, / И на порог ее кладет» (5, XV); «Онегин тихо увлекает / Татьяну в угол и слагает / Ее на шаткую скамью» (5, XX; курсив мой. – Ю. Ч.). «И сил уже бежать ей нет. // Упала в снег...» (5, XIV–XV); «И, задыхаясь, на скамью // Упала...» (3, XXXVIII–XXXIX; курсив мой. – Ю. Ч.).»*

¹³⁰ Никё, М.: Страх и желание в русском романе. In: *Семиотика страха*. М.: Европа. 2005, с.160.

¹³¹ Лотман, Ю.М.: *Роман А.С.Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий: Пособие для учителя*. СПб: Искусство-СПБ, 1995, с.491.

колдуна. Это прежде всего меры профилактические — обереги. Таковым является постоянное ношение пояса. Великоруссы носят пояс на голом теле и не снимают его даже в бане¹³²». Таким образом, подобно кругу, начерченному Хомой Брутом (Н.Гоголь), пояс выполняет функцию оберега, а героиня здесь сама добровольно отказывается от спасительных границ, чтобы испытать желанное ощущение страха. Другой важный аспект в этом фрагменте связан с понятием времени — провидческий ужас, страх подсмотренного будущего. Как уже говорилось выше, страх неизвестного, страх перед неясным будущим (в котором неизбежна смерть) — один из сильнейших онтологических страхов, и это ужасное приближение к будущему путём магического «подсматривания» также свидетельствует о сильной связи желания и страха, где желание выступает на этот раз как катализатор приближения к страшному. Сама Татьяна отчасти начинает принимать на себя свойства тёмных сил, продуцировать страшное, потому что, как отмечает Т.М.Николаева «парадоксальным образом тьма наступает в хижине именно с приходом Татьяны»¹³³.

О поведенческом дуализме — заигрывании с девушкой и одновременно её запугивании — пишет Ю.Лотман, комментируя строки романа «Мне стало страшно — так и быть.../ С Татьяной нам не ворожить» (5 глава, X), где учёный подчёркивает, что «Во время святочных гаданий роль девушек и парней различна: девушки, являющиеся главными действующими лицами, гадают серьезно, стремясь получить сведения о будущих женихах. Парням же отведена ритуальная роль насмешников, вносящих в гадание игру. Они подстерегают гадающих, пугают их, забравшись в баню или овин, подают оттуда голоса, когда девушки приходят «слушать», выдают себя за нечистую силу, попутно — и это тоже входит в ритуал — заигрывая с девушками»¹³⁴.

Таким образом, можно подтвердить предположение об особой роли страха, связанного в различных аспектах с желанием, в произведениях А.С.Пушкина.

М.Никё указывает также на страх и желание, сомкнувшиеся в романе «Обломов» И.Гончарова, где сильная и самоуверенная Ольга, оказавшись с главным героем вдвоём вечером в парке, вдруг испытывает «тревожное состояние», «какой-то лунатизм любви», ей душно, у неё дрожат пальцы и она, прижавшись к Обломову, восклицает: «Мне страшно!», а на последовавшее разумное утешение любимого поясняет: «Мне страшно и тебя. <...> Но как-то хорошо страшно!»¹³⁵. Страх и страсть переплетаются в героине, её сердце сильно бьётся, она горячо дышит ему на щеку, говорит томно, чуть слышно и дрожит. Эта сцена напряжена и драматична

¹³² Никитина, Н. А.: К вопросу о русских колдунах. In: *Сб. Музея антропологии и этнографии*. Л., 1928. Вып. VII, с. 319—320.

¹³³ Николаева, Т. М.: «Сны» пушкинских героев и сон Святослава Всеволодовича. In: *Лотмановский сборник*, 1. М.: ИЦ-Гарант, 1995, с. 402.

¹³⁴ Лотман, Ю.М.: *Роман А.С.Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий: Пособие для учителя*. СПб: Искусство-СПБ, 1995, с. 492.

¹³⁵ Гончаров, И.А.: *Обломов: Роман в четырёх частях*. М.: Сов.Россия, 1982, с. 270.

в своём противоречивом контрасте, где доминирующая, даже деспотичная девушка вдруг испытывает страх перед своим желанием и перед объектом своего желания.

В романе «Обрыв» Вера признаётся в страхе к Райскому в письме (которое девушка, вымарав некоторые строки, сама ему и вручает): *«Теперь он ищет моей дружбы, но я и дружбы его боюсь, боюсь всего от него, боюсь... (тут было зачеркнуто целых три строки). Ах, если б он уехал отсюда! Страшно и подумать, если он когда-нибудь... (опять зачеркнуто несколько слов). А мне одно нужно: покой!»*¹³⁶. Покой – именно то, что выбирают герои Гончарова, убегая от страхов и страстей, которые в мире его романов описываются через призму отрицательной оценки, а мудрость покоя и тишины, таким образом, становится здесь убежищем от страхов.

Этим эпизодам отчасти соответствуют также и знаменитая сцена признания Базарова («Отцы и дети» И.Тургенев), где самоуверенный и, по сути, антиромантический герой оказывается сломлен страстью, и эта страсть настолько сильна, что пугает даже холодную, уверенную в себе Одинцову:

*«– Так знайте же, что я люблю вас, глупо, безумно... Вот чего вы добились. Одинцова протянула вперед обе руки, а Базаров уперся лбом в стекло окна. Он задыхался; все тело его, видимо, трепетало. Но это было не трепетание юношеской робости, не сладкий ужас первого признания овладел им; это страсть в нем билась, сильная и тяжёлая – страсть, похожая на злобу и, быть может, сродни ей... Одинцовой стало страшно и жалко его»*¹³⁷.

Важно отметить, что для тургеневских героев, и особенно его «лишних людей» страх перед любовью весьма характерен, причём тургеневские девушки оказываются гораздо более отважны, и именно мужчины в произведениях Тургенева чаще всего подвержены страху, который, как правило, герой не преодолевает, но которому поддаётся, выбирая бегство (Рудин, герой повести «Ася», Инсаров и др.), и, например, Елена («Накануне») прямо констатирует: *«Вы как будто боитесь меня. А я храбрее вас, – прибавила она с внезапной лёгкой дрожью во всём теле»*¹³⁸. (Мысль о сбегающих тургеневских героях более подробно рассматривается в книге В.Курицына «Набоков без Лолиты», где также подчёркивается свойственность такого поведения и для самого классика).

В текстах Л.Толстого страх желания и страх вообще связан, в первую очередь, с этическим критерием, и потому парадигма страсть и страх присуща и для его произведений. М.Никё в качестве типичного примера приводит ситуацию страха, который испытывает Пьер перед Элен в романе «Война и мир». Страх Пьера этического свойства, бесстрашие возможно только когда герой ощущает себя достаточно чистым, а желание делает эту чистоту, а значит и бесстрашие, невозможными: *«Пьер знал, что все ждут только того, чтобы он, наконец, сказал одно слово, переступил через известную черту, и он знал, что он рано или поздно переступит через нее; но какой-то непонятный ужас охватывал его при одной*

¹³⁶ Гончаров, И.А.: *Обрыв*: роман. М.: Современник, 1982, с. 127.

¹³⁷ Тургенев, И.С.: *Отцы и дети. Сочинения: В 2-х т. Т.1.* М.: Художественная литература, 1980, с. 406.

¹³⁸ Тургенев, И.С.: *Накануне.* Там же, с. 296.

мысли об этом страшном шаге. Тысячу раз в продолжение этого полутора месяца, во время которого он чувствовал себя всё дальше и дальше втягиваемым в ту страшившую его пропасть, Пьер говорил себе: «Да что ж это? Нужна решимость! Разве нет у меня ее?» Он хотел решиться, но с ужасом чувствовал, что не было у него в этом случае той решимости, которую он знал в себе и которая действительно была в нем. Пьер принадлежал к числу тех людей, которые сильны только тогда, когда они чувствуют себя вполне чистыми. А с того дня, как им владело то чувство желания, которое он испытал над табакеркой у Анны Павловны, неосознанное чувство виноватости этого стремления педализировало его решимость.¹³⁹»

Таким образом, Толстой прямо называет причину тревоги и неуверенности Пьера – желание, страсть открывает путь страхам и слабости, переход за грань этического, даже в помыслах, уже приравнивается здесь к совершению греха и вызывает чувство вины и самоосуждение. Любимые герои Толстого наделяются способностью к подобной саморефлексии и потому проходят через этот страх: Наташа Ростова в опере, замечая на себе взгляд Анатоля, *«со страхом чувствовала, что между им и ею совсем нет преграды стыдливости, которую она чувствовала между собой и другими мужчинами. <...> Только приехав домой, Наташа могла ясно обдумать все то, что с ней было, и вдруг вспомнив князя Андрея, она ужаснулась, и при всех за чаем, за который все сели после театра, громко ахнула и раскрасневшись выбежала из комнаты. <...> Все казалось ей темно, неясно и страшно. – "Что это такое? Что такое этот страх, который я испытывала к нему? Что такое эти угрызения совести, которые я испытываю теперь?" – думала она»¹⁴⁰*. Описываемые здесь переживания подобны тем чувствам, которые испытывал Пьер по отношению к Элен, – это страх, выросший из желания, разрушающий чистоту и потому (как и у Карамзина) отменяющий бесстрашие и идиллическую гармонию.

При этом волнения сердца, удерживаемые в рамках этически допустимого, хотя и рождают определённый страх, однако, могут также сочетаться с ощущением счастья, могут наполнять энергией, возбуждать и будоражить. Анна Каренина («Анна Каренина»), столкнувшись ночью в поезде с Вронским, выслушав его и оборвав его признания, чувствовала, *«что этот минутный разговор страшно сблизил их; и она была испугана и счастлива этим. <...> Она не спала всю ночь. Но в том напряжении и тех грезах, которые наполняли ее воображение, не было ничего неприятного и мрачного; напротив, было что-то радостное, жгучее и возбуждающее»¹⁴¹*. То есть в ситуации, пока не переступлены границы морально допустимого, и гармоническое начало не нарушено, нет ещё тёмного осадка, и страх не парализует, не обессиливает и не убивает.

В сцене же, когда героиня переходит за эту черту, утратив свою невинность, страх уже теряет все светлые краски и энергию возбуждения: *«она опускала свою когда-то гордую, весёлую, теперь же постыдную голову, и <...> вся сгибалась и падала*

¹³⁹ Толстой, Л.Н.: *Война и мир*. В 2-х тт. Т.1, ч.2. М.: Художественная литература, 1970, с. 495.

¹⁴⁰ Там же, Т. 2, ч.5, с.666.

¹⁴¹ Толстой, Л.Н.: *Анна Каренина*: Роман в 8-ми частях. М.: Художественная литература, 1985, с. 218.

с дивана, на котором сидела, на пол, к его ногам...<...>Она чувствовала себя столь преступною и виноватою, что ей оставалось только унижаться и просить прощения¹⁴²»; Вронский же после первой близости с Анной испытывает вдруг страх, подобный страху убийцы перед мёртвым телом, которое предстоит расчленивать и скрыть: «Он же чувствовал то, что должен чувствовать убийца, когда видит тело, лишённое им жизни. Было что-то ужасное и отвратительное в воспоминаниях о том, за что было заплачено этою страшною ценою стыда»¹⁴³. Появляется здесь и тема страшных снов и болезненной работы подсознания: Анне снится сон, в котором они все трое (муж, любовник и она сама) вместе и счастливы, «но это сновидение, как кошмар, давило её, и она просыпалась с ужасом»¹⁴⁴. Подсознание героини само начинает запускать механизмы ужасного, и этическое здесь играет роль того, что спускает этот курок.

М. Никё¹⁴⁵ обращает внимание на страх совсем другого рода, который испытывают Левин и Кити: «чувство радостного страха перед тем неизвестным, в которое они вступали¹⁴⁶», и этот страх связывается с радостью – страх-робость, «радостный страх», как назовёт это сам автор. Здесь связь влюблённых остаётся в пределах моральных законов, и потому страх не приобретает формы кошмаров и не вызывает страданий.

Вообще страх для Л.Толстого становится своеобразной мерой нравственности: только тот герой, который способен испытать истинный страх может по-настоящему преобразиться. Выше в теоретической части мы упоминали о проблеме необходимости страха и его положительном, глубоко духовном значении. Как правило лишь импонирующим и любимым персонажам Л.Толстого присуще чувство страха, и именно потому им доступны преобразование и дорога к новой жизни (знаменитая «диалектика души», по определению Чернышевского), как, например, для Пьера Безухова («Война и мир») – приговорённого к смертной казни и счастливо помилованного. Однако, толстовские персонажи, которые пренебрегают страхом, недооценивая его значение и игнорируя опасность, занимаясь позёрством, лишены возможности преобразиться, и потому такие персонажи, как правило, оцениваются критично, а их судьба оказывается трагичной: например, судьба Анатоля Курагина.

Мишель Окутюрье, размышляя о страхе как о критерии подлинности в текстах Л.Толстого, подчёркивает, что «цель вымысла и художественного изображения состоит в том, чтобы поставить героя в такое положение, в котором будет разоблачена ложь и раскроется его подлинная суть. Подлинность – критерий в

¹⁴² Там же, с. 158.

¹⁴³ Там же, с.159.

¹⁴⁴ Там же.

¹⁴⁵ Никё, М.: Страх и желание в русском романе. In: *Семиотика страха*. М.: Европа. 2005, с. 165.

¹⁴⁶ Толстой, Л.Н.: *Анна Каренина*: Роман в 8-ми частях. М.: Худ. литература, 1985, с. 378.

котором сливаются эстетическая и этическая оценки»¹⁴⁷, то есть крещение страхом и прохождение через критические ситуации показывают человека в истинном свете без притворства и прикрас и оказываются той необходимой лакмусовой бумажкой, которая может служить критерием моральной и художественной оценки. В поэтике Ф.М.Достоевского прослеживается такое понимание страха, где этот феномен напрямую связывается с понятием ответственности и проблемой выбора, принятия решения, что делает его новым источником культурных возможностей.

2.5 О необходимости страха в произведениях Л. Толстого и А. Пушкина

Вопрос необходимости страха актуален для творчества Л.Толстого. Его философия страха, которую мы уже продемонстрировали на примере романа-эпопеи «Война и мир», обнаруживается и в ранних рассказах из кавказского цикла (вторая из опубликованных работ автора). Тексты о войне практически всегда неизбежно будут связаны с проблемой страха (не экзистенциального страха «вообще», но страха смерти, конкретной опасности). Например, в рассказе «Набег» (который упоминает в своей статье французский славист М.Окутюрье¹⁴⁸) прослеживается уже знакомый нам антагонизм: страх, испытываемый героями, расценивается положительно как проявление естественного поведения, и игнорирование страха, расценивается негативно как глупость и безрассудство. Если обратиться к тексту, то в самом начале рассказа можно найти эпизод, где появляется *«неслужащий какой-то, из испанцев»*, который погибает после второго похода – *«таки ухлопали молодца»*. На вопрос был ли этот человек храбрый звучит ответ: *«— А бог его знает: все, бывало, впереди ездит; где перестрелка, там и он. — Так, стало быть, храбрый, — сказал я. — Нет, это не значит храбрый, что суется туда, где его не спрашивают...»*¹⁴⁹

Таким образом, смерть под пулями на передовой не рассматривается здесь как подвиг и героизм, но лишь как наивное безрассудство. Бессмысленным позёрством также выглядит в другом кавказском рассказе «Рубка леса» стремление рассказчика побороть свой страх звука пушечного выстрела и *«не нагнуться, а улыбаться в то время, как будет пролетать ядро.»*¹⁵⁰

В «Набеге» главный герой капитан Павел Хлопов – эталон храбрости в рассказе, замечает, что *«храбрый тот, который ведет себя как следует»*, и рассказчик соглашается, подхватывая и развивая мысль о том, что *«храбр тот, кто*

¹⁴⁷ Окутюрье, М.: Страх как критерий подлинности в военных рассказах Льва Толстого. In: *Семиотика страха*. М.: Европа. 2005, с. 144.

¹⁴⁸ Там же.

¹⁴⁹ Толстой, Л.Н.: Набег. Рассказ волонтера. In: Л.Н.Толстой. *Собрание сочинений в 12 томах*. М.: Правда, 1984, Т.1, с. 372.

¹⁵⁰ Толстой, Л.Н.: Рубка леса. Там же, с. 413.

боится только того, чего следует бояться, а не того, чего не нужно бояться»¹⁵¹. То есть страх в философской системе Л.Толстого не только этичен и допустим, но и необходим, потому что именно наличие страха показывает, что персонаж умеет понимать ценность жизни, её дар.

Характерным здесь оказывается и второстепенный герой рассказа – молодой поручик К. полка, который вызвал своим поведением недоумение у рассказчика. Интересен контраст его внешности – это был человек, *«отличавшийся своей почти женской кротостью и робостью»¹⁵²*, и его поведения – он *«пришел к адъютанту изливать свою досаду и негодование на людей, которые будто интриговали против него, чтобы его не назначили в предстоящее дело. Он говорил, что это гадость так поступать, что это не по-товарищески, что он будет это помнить ему и т. д. <...> он был глубоко возмущен и огорчен, что ему не позволили идти стрелять в черкесов и находиться под их выстрелами; он был так огорчен, как бывает огорчен ребенок, которого только что несправедливо высекли...»¹⁵³* Молодой поручик, сравниваемый то с женщиной, то с ребёнком, проявляет настоящее мужество и хочет выступить в бой, он возмущён, что его не пускают сражаться, рисковать собой, но вместо уважения за свою готовность отдать жизнь, он вызывает у рассказчика недоумение и непонимание: *«Я совершенно ничего не понимал»¹⁵⁴*. На протяжении всего рассказа делается акцент на растерянность рассказчика и неспособность его понять, как возможно то спокойствие солдат, какое он наблюдает перед неизбежным и смертоносным военным столкновением: *«Я с любопытством вслушивался в разговоры солдат и офицеров и внимательно, всматривался в выражения их физиономий; но решительно ни в ком я не мог заметить и тени того беспокойства, которое испытывал сам: шуточки, смехи, рассказы выражали общую беззаботность и равнодушие к предстоящей опасности. Как будто нельзя и предположить, что некоторым уже не суждено вернуться по этой дороге!»¹⁵⁵*, он удивляется поведению генерала накануне боя: *«Вот еще человек, — думал я, возвращаясь домой, — имеющий все, чего только добиваются русские люди: чин, богатство, знатность, — и этот человек перед боем, который бог один знает чем кончится, шутит с хорошенькой женщиной и обещает пить у нее чай на другой день, точно так же, как будто он встретился с нею на бале!»¹⁵⁶* Эти герои вызывают явное непонимание и даже неодобрение рассказчика, который удивлён отсутствием чувства страха накануне страшного боя; военные же предпочитают не заниматься будущим временем, они максимально погружены в настоящее (в собственные рассказы, в отношения с дамой и пр.) и не рефлексируют по поводу предстоящей битвы и возможной их кончины или кончины их друзей. Но в тексте не даётся прямого объяснения, является ли это простым легкомыслием или, что вероятнее, проявлением того невыразимого страха, о котором не говорится, который игнорируется, чтобы смертельный бой был вообще возможен (трансформационные защитные свойства психики против страха).

¹⁵¹ Толстой, Л.Н.: Набег. Рассказ волонтера. Там же, с. 373.

¹⁵² Там же, с. 390.

¹⁵³ Там же.

¹⁵⁴ Там же, с. 392.

¹⁵⁵ Там же.

¹⁵⁶ Там же, с. 394.

И, разумеется, показательна фигура «хорошенького прапорщика», у которого «были прекрасные черные глаза, тонкий носик и едва пробивавшиеся усики» (акцент на его молодость!), и который тоже мечтал о первом героическом бое. Вместо картинного и воинственного наступления, которое, очевидно, рисовалось в воображении прапорщика, автор даёт весьма унылую и неприглядную картину наступления: «*послышалось недружное и негромкое «ура». Оглянувшись на этот крик, я увидел человек тридцать солдат, которые с ружьями в руках и мешками на плечах насили-насили бежали по вспаханному полю. Они спотыкались, но всё подвигались вперед и кричали. Впереди их, выхватив шапку, скакал молодой прапорщик. Через несколько минут гиканья и трескотни из лесу выбежала испуганная лошадь, и в опушке показали солдаты, выносившие убитых и раненых; в числе последних был молодой прапорщик*¹⁵⁷». И здесь смертельно раненый отважный герой лишь получает осуждение старого солдата: «*Ничего не боится: как же этак можно! — прибавил он, пристально глядя на раненого. — Глуп еще — вот и поплатился. — А ты разве боишься? — спросил я. — А то нет!*¹⁵⁸»

Именно старый капитан Хлопов становится для рассказчика в тексте, да и самого автора произведения, мерилom храбрости: страх нормален, его отсутствие – противоестественно, и судьба жестоко наказывает безрассудных. Но храбрость как таковая оказывается трудновыразима и непередаваема через внешние атрибуты: «*В фигуре капитана было очень мало воинственного; но зато в ней было столько истины и простоты, что она необыкновенно поразила меня. «Вот кто истинно храбр», — сказалось мне невольно*¹⁵⁹». Храбрость не может быть выражена просто словами, картинными фразами, которые только придают пошлости моменту и искажают значимость ситуации, потому что истинная храбрость невыразима вербально, и именно это, по мнению автора, составляет главную разницу между французскими и русскими воинами: «*французские герои, которые говорили достопамятные изречения, были храбры и действительно говорили достопамятные изречения; но между их храбростью и храбростью капитана есть та разница, что если бы великое слово, в каком бы то ни было случае, даже шевелилось в душе моего героя, я уверен, он не сказал бы его: во-первых, потому, что, сказав великое слово, он боялся бы этим самым испортить великое дело, а во-вторых, потому, что, когда человек чувствует в себе силы сделать великое дело, какое бы то ни было слово не нужно. Это, по моему мнению, особенная и высокая черта русской храбрости; и как же после этого не болеть русскому сердцу, когда между нашими молодыми воинами слышишь французские пошлые фразы, имеющие претензию на подражание устарелому французскому рыцарству?..*¹⁶⁰» Таким образом, Л.Толстой противопоставляет русских и французских героев, сопоставляя их поведение в страшных ситуациях войны, где человеку необходимо проявить отвагу при свершении великого дела. В «Рубке леса» есть также есть контрастное сопоставление храбрости русских и нерусских (южных) воинов: спокойной храбрости русских солдат, их «*скромности, простоте и способности видеть в опасности совсем другое, чем опасность*¹⁶¹» противопоставляется

¹⁵⁷ Там же, с. 395.

¹⁵⁸ Там же.

¹⁵⁹ Там же, с. 388.

¹⁶⁰ Там же.

¹⁶¹ Толстой, Л.Н.: Рубка леса. Там же, с. 415.

храбрость южных племён, основанной на *«скоро воспламеняемом и остываемом энтузиазме»*¹⁶².

Обращает на себя внимание и вечный конфликт молодости и опытности, особенно в отношении вопросов жизни и смерти и проблемы страха как таковой. Старый капитан, служащий уже 18 лет и четырежды раненный в боях, знает, что такое страх и не отрицает его, в этом персонаже нет внешнего героизма и нет позёрства, но в нём есть спокойствие и простота: *«у него была одна из тех простых спокойных русских физиономий, которым приятно и легко смотреть прямо в глаза»*¹⁶³. Контрастом этому образу выступает молоденький прапорщик (с едва пробившимися усиками), смертельно раненный уже в первом бою, как и упомянутый в начале рассказа испанский «молодец», не переживший второго боя, — оба с горячим рвением стремились на передовую; но также молод и поручик Розенкранц, который в полку слыл за *«отчаянного храбреца и такого человека, который хоть кому правду в глаза отрежет»*¹⁶⁴. Этот герой отважен: он то спасает из горящего дома двух голубей (избыточный риск), то провоцирует противников, получая ранение пониже спины, но всё это поведение — фальшиво и не присуще на самом деле молодому поручику, но является лишь прекрасной позой, списанной с героев Лермонтова и Бестужева-Марлинского. Кавказ для этого героя — романтические декорации, и его способ одеваться и манеры себя вести, говорить — это его представления о том, как должен выглядеть русский герой «нашего времени».

В тексте есть и прямая реплика старого капитана Хлопова, комментирующего радость молодого прапорщика, мечтающего отправиться в свой первый бой: *«— То-то я и говорю: молодость! — продолжал он басом. — Чему радоваться, ничего не видя! Вот как походишь часто, так не порадуешься. Нас вот, положим, теперь двадцать человек офицеров идет: кому-нибудь да убитым или раненым быть — уж это верно. Нынче мне, завтра ему, а послезавтра третьему: так чему же радоваться-то?»*¹⁶⁵

Эта же точка зрения, что осознание настоящей ценности страха приходит только с опытом, а полное бесстрашие есть черта, присущая юному возрасту (когда первые горячие порывы чувств сильнее доводов рассудка), озвучивается уже А.С.Пушкиным в повести «Выстрел», где прямо говорится, что *«недостаток смелости менее всего извиняется молодыми людьми, которые в храбрости обыкновенно видят верх человеческих достоинств и извинение всевозможных пороков»*¹⁶⁶. Здесь в интонации автора явно прослеживается ирония по отношению к ограниченной однозначности такой трактовки страха как явления сугубо негативного, характерного лишь для отрицательных персонажей, и храбрости как характеристики положительных или настоящих романтических героев. Можно

¹⁶² Там же.

¹⁶³ Толстой, Л.Н.: Набег. Рассказ волонтера. Там же, с. 372.

¹⁶⁴ Там же, с. 374

¹⁶⁵ Там же.

¹⁶⁶ Пушкин, А.С.: Выстрел. Повести покойного Ивана Петровича Белкина. In: : А.С. Пушкин. Собрание сочинений в десяти томах. Том 5. М.: Художественная литература, 1962, с. 115.

вспомнить, что именно опасения прослыть трусом не позволяют Е.Онегину отказаться от дуэли с лучшим другом, что приводит к никому не нужной трагедии.

В части текстов, однако, бесстрашие для А.Пушкина выступает как истинная добродетель, наградой за которую может стать любовь прекрасной дамы. Это вполне соответствует романтическим представлениям о настоящем не знающем страха герое (что соотносится также с пониманием бесстрашия в классицизме). Например, Маша в неоконченном романе «Дубровский» влюбляется в молодого француза (переодетого главного героя) именно из-за его храбрости, проявленной им при подстроенной хозяином поместья встрече с медведем, после чего *«она увидела, что храбрость и гордое самолюбие не исключительно принадлежит одному сословию, и с тех пор стала оказывать молодому учителю уважение, которое час от часу становилось внимательнее... читателю уже не трудно догадаться, что Маша в него влюбилась, сама ещё в том себе не признаваясь»*¹⁶⁷. Главный герой «Капитанской дочки» Гринёв пугается того, что намеченная с обидчиком Швабриным дуэль может не состояться, но самой дуэли не боится (*«Я испугался и стал просить Ивана Игнатъича ничего не сказывать коменданту; насилие его уговорил; он дал мне слово, и я решился от него отступить»*¹⁶⁸). Кроме того, вечером накануне решающего боя герой испытывает не страх, но сентиментальное умиление: *«признаюсь, я не имел того хладнокровия, которым хвалятся почти всегда те, которые находились в моем положении. В этот вечер я расположен был к нежности и к умилению»*¹⁶⁹. Несмотря на несколько наивную, «литературную» причину дуэли (автор здесь очевидно иронически обыгрывает романтические штампы), ситуация доводится до логического конца, и молодой герой, отправившийся всё же на дуэль с дерзким противником и получивший ранение, дожидается наконец долгожданной награды – чистой любви и заботы Марьи Ивановны, которая ухаживает за Гринёвым и проводит время у его постели. Стоит отметить, однако, что герой-антагонист Швабрин, хотя и явно отрицательный персонаж, неоднократно продемонстрировавший подлость своего характера, на самом деле гораздо более сложная фигура (являющаяся одновременно как преступником, так и жертвой), и потому ему не чужда храбрость: от дуэли он не отказывается и даже торопит её, на суде и перед самой казнью в голосе его нет страха даже после больших испытаний: *«Через несколько минут загремели цепи, двери отворились, и вошел — Швабрин. Я изумился его перемене. Он был ужасно худ и бледен. Волоса его, недавно черные как смоль, совершенно поседели; длинная борода была всклокочена. Он повторил обвинения свои слабым, но смелым голосом.»*¹⁷⁰

Однако способность испытывать страх, пугаться и падать в обмороки придаёт очарования молодым женским героиням пушкинских произведений, это

¹⁶⁷ Пушкин, А.С.: *Дубровский*. Там же, с. 213.

¹⁶⁸ Пушкин, А.С.: *Капитанская дочка*. Там же, с. 308.

¹⁶⁹ Там же, с. 320.

¹⁷⁰ Там же, с. 347.

подчёркивает их слабость, ранимость и женственность и отнюдь не является негативной характеристикой. Например, пугливость Марьи Ивановны («Капитанская дочка») оказывается её милой располагающей к себе чертой, её боязливость и частые испуги (от залпа ружей и пушек или лая белой собачонки английской породы) – придают ей обаяния, присущего прекрасному полу, что вполне соответствует правилам романтической традиции (то же можно увидеть в поведении героинь «Повестей Белкина» или романа «Дубровский»). Сам автор зачастую с иронией пользуется литературными романтическими штампами, составлявшими представления о жизни для юных барышень, вырвавшихся на любовных романах, и потому, например, Марье Гавриловне (повесть «Метель»), написавшей накануне решающего дня два письма («к одной чувствительной барышне» и к родителям) и скрепившей их печаткой, «на которой изображены были два пылающие сердца с приличной надписью¹⁷¹», снятся ужасные кошмары, в которых неизбежно появляются отец, останавливающий её и бросающий в тёмное бездонное подземелье, жених на траве, бледный и окровавленный, молящий о венчании, и прочие типичные атрибуты готических романов и романтических баллад. То есть автор, рисуя «страшные» картины, не столько пытается создать атмосферу настоящего ужаса, сколько иронизирует над растиражированностью некоторых литературных клише при изображении пугающих сцен.

Однако в романе «Капитанская дочка» появляется и иной тип героини – Василиса Егоровна Миронова – зрелый женский образ, полный мужества и бесстрашия. Если в примере с мужскими персонажами, как было рассмотрено выше, мы отмечали, что юному возрасту свойственно безрассудство, и только со временем приходит понимание ценности жизни и культивируется значение страха, то здесь напротив – молодые чувственные героини (хотя и готовы иногда бежать из родительского дома за возлюбленным) часто пугаются и падают в обмороки, тогда как возрастные женские персонажи уже гораздо менее эмоционально реагируют на физическую опасность. Так госпожа Миронова («баба не робкого десятка») на вопрос не страшно ли ей в крепости объясняла: *«Привычка, мой батюшка, — отвечала она. — Тому лет двадцать как нас из полка перевели сюда, и не приведи господи, как я боялась проклятых этих нехристей! Как завизжу, бывало, рысьи шапки, да как заслышу их визг, веришь ли, отец мой, сердце так и замрет! А теперь так привыкла, что и с места не тронусь, как придут нам сказать, что злодеи около крепости рыщут»¹⁷²*. Настоящий героизм проявит она, приняв смерть вслед за мужем. То есть здесь рисуется образ сильной русской женщины, руководящей даже самим комендантом крепости, женщины, которая позднее у Некрасова *«В беде — не сробеет, — спасет;/ Коня на скаку остановит,/ В горящую избу войдёт»¹⁷³*. Собственно, традиция воинствующей женщины известна ещё древнему

¹⁷¹ Пушкин, А.С.: Метель. Там же, с. 130.

¹⁷² Пушкин, А.С.: Капитанская дочка. Там же, с. 298.

¹⁷³ Некрасов, Н.А. Мороз, красный нос. In: Н.А.Некрасов. *Собрание сочинений в 3х т.* Т.2, М.: Художественная литература, 1971, с. 85.

славянскому фольклору, а во времена Просвещения этот образ был особенно распространён и чаще всего использовался в отношении Екатерины II¹⁷⁴. Образ властной воинствующей женщины появлялся и в творчестве Пушкина («Сказка о рыбаке и рыбке»), и в более ранних (классицистских) текстах – госпожа Простакова, командующая всей семьёй, домом и мужем («Недоросль» Д.Фонвизин), но в классическом произведении подобный образ зачастую всё же комичен и подвержен осуждению, тогда как в более поздней литературной традиции – наполняется драматизмом и даже трагизмом.

Несмотря на всю сложность отношений А.С.Пушкина с институтом церкви (известно, что само отношение автора к христианству менялось на протяжении жизни, но *«элементы античного и романтического мировосприятия у него сохранялись, да и с наследием Просвещения он распрощался вовсе не до конца»*¹⁷⁵), несмотря на то, что сам себя называл *«посредственным христианином»*, относился к церкви весьма равнодушно и считался религиозным вольнодумцем, однако, в некоторых пушкинских текстах можно найти признаки того, что мы обозначили выше как «страх Божий» (например, именно обет, данный Бурминым (повесть «Метель») перед налоем в церкви, удерживает героя от шага счастливо соединиться с любимой Марьей Гавриловной). Однако сакральный ужас не составляет основного содержания страха в произведениях Пушкина. Согласно А.Панченко *«судя по «Евгению Онегину», человек пушкинского круга предстаёт перед нами в плаценте религиозного и церковного равнодушия. Нелояльности к православию он не выказывает, усердия не выказывает тоже. Это характерно и для других сочинений поэта, если их персонажи принадлежат к тому же кругу»*¹⁷⁶. То есть для многих пушкинских персонажей, принадлежащих к его же сословию, характерно отсутствие большого интереса к религиозным проблемам и традициям. Общие настроения секуляризованного высшего общества, вольтеррианство и философия гедонизма приводят молодого А.Пушкина к написанию таких текстов как «Гаврилиада», «Монах», «Русалка», «К Огарёвой» и др., но и со временем, когда взгляды автора на вопросы религии несколько меняются, страх Божий не занимает серьёзного места в его творчестве. Но сакральный страх всё же представлен в творчестве А.Пушкина в образе, который окажется одним из самых пугающих и мистических в русской культуре, – образе Медного всадника.

Как уже упоминалось выше, с расширением секуляризации общества в России страх Божий постепенно начинает переноситься на фигуру монарха, и в контексте Российской империи это, в первую очередь, проявилось в отношении личности Петра Первого, объединившего в своём лице духовную и светскую власти, введя цезаропапизм, то есть нераздельно встав во главу церкви и государства. Выше мы

¹⁷⁴ Более подробно об этом см.: Строев, А.: Женобоязнь: образ русской женщины в культуре Просвещения. In: *Семиотика страха*. Сборник статей. М.: Европа. 2005, с. 81.

¹⁷⁵ Раскольников, Ф.: Пушкин и религия. In: *Вопросы литературы*. М.: 2004, №3. Цитируется по <http://magazines.russ.ru/voplit/2004/3/ras4.html>. Дата обращения 21.5.2014.

¹⁷⁶ Панченко, А.М.: Пушкин и русское православие. In: *Русская литература*. 1990, №2, с. 39, 41.

уже рассматривали классические произведения (в первую очередь жанр оды), где изображался образ грозного правителя и тот сакральный ужас, который он вызывает – священный и абсолютный. Опираясь на данную традицию, но переосмысливая по-своему саму идею и, конечно, пользуясь языком нового времени, А.Пушкин создаёт фатальный образ Медного Всадника – образ крайне значительный для русской культурной традиции. Этот образ является не только символом российской власти и имперской силы, но и может в полной мере считаться порождением петербургской мифологии: сам Медный Всадник чаще всего связывается не только (и не столько) с образом св.Георгия Победоносца, сколько с эсхатологической фигурой апокалиптического всадника. Уже во вступлении к поэме описывается «сотворение» Петербурга – создание великого града из «ничего», на пустынных болотах и топях, одним соизволением Петра, что может быть соотнесено с библейским сюжетом о первотворении мира. В статье М.Вироланена мы находим следующий комментарий: *«Пустынные воды, тьма лесов, не знающих света, являются образами, варьирующими начальные стихи книги Бытия. Город, рождающийся по слову Петра, как прямая реализация его дум, возникает по той же сакральной логике. В подкрепление этой логики в окончательном тексте устраняется варьированное в черновиках наименование Петра («Великий Пётр», «Великий царь», «Великий муж» и наконец – «Он»)»*¹⁷⁷. Таким образом «Он», написанное с большой буквы, – типичное наименование Бога в третьем лице – здесь соотносится с фигурой императора, и так страх перед его лицом приобретает апокалиптические масштабы. В этом характере изображения правителя сочетается отчасти преемственность классической традиции и отчасти – в мистификации и демонизации – традиция романтизма.

В 1909-м году В.Брюсов¹⁷⁸ осуществил попытку истолкования поэмы, выделив три основных конфликта: 1) личная воля и ход истории, 2) христианство и язычество, 3) маленький человек против самодержавного деспотизма. Не углубляясь сейчас в проблематику анализа самой поэмы, просто отметим важную закономерность, что и здесь фигура Петра Первого рассматривается не как отдельная (хоть и выдающаяся) личность, не как человек («человеческое»), но как символ и собирательный образ самой русской истории, сакральной воли и всей российской государственности («божественное»).

В поэме «Медный всадник» также можно наблюдать особый интерес автора к образам стихий и их судьбоносным последствиям, которым соответствует страх-смирение, неизменно с ними связанный. Множество пушкинских текстов описывают силы стихии, всегда ужасной и драматичной, но неизбежной, как воля Бога – и здесь снова соприкосновение с темой «божественного». Иные частые образы поэзии Пушкина – образы статуй, «кумиров» и идолов – также могут семантически коррелировать с проблематикой «божественного» страха, как и

¹⁷⁷ Вироланен, М.: Медный всадник. Петербургская повесть. In: *Звезда*, 1999, № 6. Цитируется по <http://magazines.russ.ru/zvezda/1999/6/virolain.html>. Дата обращения 3.8.2013.

¹⁷⁸ Брюсов, В.Я.: Медный всадник. In: *Сочинения в 2-х томах*. Т. 2. Статьи и рецензии: 1893 – 1924. М.: Художественная литература, 1987, с. 165-198.

образы жертв и борцов – в христианстве представляемых как великомученики. Ю.Лотман пишет: «Сквозь все произведения Пушкина этих лет проходят, во-первых, разнообразные образы бушующих стихий: метели («Бесы», «Метель», «Капитанская дочка»), пожара («Дубровский»), наводнения («Медный всадник»), чумной эпидемии («Пир во время чумы»), извержения вулкана («Везувий зев открыл...») – одно из стихотворений 1834 г.); во-вторых, группа образов, связанных со статуями, столпами, памятниками, «кумирами»; в-третьих, образы человека, людей, живых существ, жертв или борцов – «народ, гонимый страхом» или гордо протестующий человек»¹⁷⁹. Т

Ещё один аспект феномена страха в творчестве А.С.Пушкина связан с понятием свободы. В.Паперный¹⁸⁰ выделяет две главные концепции свободы в творчестве А.С.Пушкина – свободы либеральной и свободы романтической. Первое связано с революционным радикализмом, второе – с личной судьбой (и здесь как раз – игра со страхом, часто тяготение к опасному, запретному, пугающему). Согласно В.Паперному, страх либеральной свободы связан с тиранией и самодержавием: «Страшное есть чисто объективная угроза политического насилия, неизбежно порождаемого отступлением от закона»¹⁸¹. Страшным здесь не является смерть (в контексте революций и переворотов она оказывается неизбежной и естественной частью происходящего), но нарушение человеческих законов, ведущее народ к потере свободы, а правителей – к утрате спокойствия («И слышит Клии страшный глас/ За сими страшными стенами,/ Калигулы последний час/ Он видит живо пред очами,/ Он видит — в лентах и звездах,/ Вином и злобой упоенны,/ Идут убицы потаенны,/ На лицах дерзость, в сердце страх»¹⁸²). Для самих тиранов народная свобода (в том числе и свобода художника, свобода слова) оказывается тем, что может вызывать страх, не случайно уже в первых строках оды «Вольность» муза названа «грозою царей». Главным страхом пушкинской поэзии 20-х годов В.Паперный называет «страх политического насилия террористической революции», или «революционным страхом» – хаос беззакония и кровопролития: «Грозная свобода» революции, свобода, слившаяся со страхом, приходит в мир как новая священная власть и новый закон...»¹⁸³. Со временем радикализм А.С.Пушкина смягчился (В.Паперный называет, в первую очередь, период переезда автора в Михайловское), однако не исчез полностью (см. элегию «Андрей Шенье» 1925г.). В любом случае, до конца жизни поэта данная проблематика будет оставаться так или иначе актуальной.

Романтическую свободу и страх, согласно В.Паперному, в творчестве А.Пушкина необходимо рассматривать через призму байронизма, под знаком которого развивалось творчество русского поэта в 20-е года XIX века: «Байронический

¹⁷⁹ Лотман, Ю.М.: Пушкин. In: *История всемирной литературы*: В 8 томах. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. Т. 6, 1989. М.: Наука, 1983—1994, с. 321—338.

¹⁸⁰ Паперный, В.: Свобода и страх в поэтическом мире Пушкина. In: *Семиотика страха*. Сборник статей. Составители Н. Букс и Ф. Конт. Русский институт. М.: Европа, 2005, с. 105.

¹⁸¹ Там же, с. 106.

¹⁸² Пушкин, А.С.: Вольность. In: Пушкин А. С. *Полное собрание сочинений*: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937-1959. Т. 2, кн. 1. Стихотворения, 1817-1825. Лицейские стихотворения в позднейших редакциях, 1947, с. 45—48.

¹⁸³ Паперный, В.: Свобода и страх в поэтическом мире Пушкина. In: *Семиотика страха*. М.: Европа, 2005, с. 111.

демонический индивидуализм, воплощённый в личности и героях Байрона, принёс Пушкину представление о свободе как о чистой возможности, противоположной всякой зависимости, всякому закону, всякой власти. <...> Свобода есть высшее благо, и одновременно в ней есть страшная опасность, потому что она связана с демоническим – с абсолютным разочарованием, с одиночеством, с бунтом, с тираническим насилием, с ненавистью, со Злом»¹⁸⁴. Демонические герои свободы встречаются и в прозаических, и в драматических, и в поэтических произведениях (Алеко, Дон Гуан, Клеопатра и др.) А.Пушкина, и встречу таких героев с судьбой В.Паперный называет «встречей с универсальным страхом» (пустотой, разочарованием, одиночеством). Хотя многие поэтико-философские акценты от более раннего к более позднему творчеству поэта будут, безусловно, смещаться, описанные выше принципы с разной степенью интенсивности будут себя проявлять в большинстве произведений автора.

2.6 Феномен страха в творчестве Н.В.Гоголя

Одной из ключевых фигур в разговоре о феномене страха в русской литературе является Н.В.Гоголь, создавший и описавший целый пантеон мифических химер, христианских и языческих хтонических существ, глубоко проникнувший в психологию внутренних страхов и механизмов их функционирования и озвучивший важные мысли по поводу страхов, связанных с российским пространством в историческом и геополитическом контекстах. Все эти наметившиеся в творчестве Н.Гоголя векторы найдут своё продолжение в произведениях последующей русской классики и будут важной во многих отношениях вехой для многих значимых поэтических принципов.

Н.Гоголь виртуозно работает со страхом, включая его и в фольклорную, и романтическую, и реалистическую парадигмы. Он создаёт, пожалуй, одно из самых канонических «страшных» произведений – «Вий» (которое, как правило, в первую очередь упоминается исследователями при разговоре о проблеме страха в литературе). Кроме того, автор смешивает страх и смех (сатиру), и в русской традиции это происходит впервые именно у Н.Гоголя, когда уже преодолены классицистские рамки. Как отмечает М.Виролайнен, у А.Пушкина смех и страх тоже могли располагаться близко, но только последовательно, когда комические сцены или ироническая авторская интонация сменялась ужасом («*Смешение смешного и страшного, трагического и комического в драматургии Пушкина дано как их чередование*»¹⁸⁵), но Н.Гоголь же впервые предлагает их в одновременности. В подтверждении последнего тезиса исследовательница приводит немую сцену в «Ревизоре». Но кроме того, в «Сорочинской ярмарке» встречается описание ужаса с использованием комических и просторечных выражений: «*Ужас сковал всех, находившихся в хате. Кум с разинутым ртом превратился в камень; глаза его выпучились, как будто хотели выстрелить; разверстые пальцы оставались*

¹⁸⁴ Там же, с. 114.

¹⁸⁵ Виролайнен, М.: Страх и смех в эстетике Гоголя. In: *Семиотика страха*. М.: Европа. 2005, с.125.

неподвижными в воздухе¹⁸⁶»; в «Майской ночи» есть эпизод, построенный по тому же принципу: *«Голова стал бледен, как полотно; винокур почувствовал холод, и волосы его, казалось, хотели улететь в небо; ужас изобразился на лице писаря; десятские приросли к земле и не в состоянии были сомкнуть дружно разинутых ртов своих...»*¹⁸⁷, в «Вечере накануне Ивана Купала» в финале, когда сбежавшиеся люди вошли в хату и в мешках нашли вместо червонцев битые черепки, то *«Выпуча глаза и разинув рты, не смея пошевелинуть усом, стояли козаки, будто вкопанные в землю. Такой страх навело на них это диво»*¹⁸⁸; в «Сорочинской ярмарке» *«грозная сожительница Черевика ласково ободряла трусливо лепившегося около забора поповича, который поднялся скоро на плетень и долго стоял в недоумении на нем, будто длинное страшное привидение, измерявая оком, куда бы лучше прыгнуть, и наконец с шумом обрушился в бурьян»*¹⁸⁹, а когда попович оказался пристигнутым неожиданными гостями с кумом во главе, то просто застыл и *«вареник остановился в горле поповича. . . Глаза его выпялились, как будто какой-нибудь выходец с того света только что сделал ему перед сим визит свой»*¹⁹⁰ и др. На основании приведённых примеров можно заключить, что автором подчёркивается контраст драматичности и одновременно комичности ситуации, чему способствует использование разговорной лексики. Наиболее сильное и интенсивное проявление эмоции страха и ужаса у Н.Гоголя передаётся, как правило, через статику, когда герои обездвижены, замирают в безмолвии и бездействии, через эмоциональный предел – когда уже невозможно ничего сказать и сделать.

М.Виролайнен обращает внимание на тождественность смешного и страшного у Гоголя: *«Страшное оказывается смешным, а смешное – страшным»*¹⁹¹. Исследовательница демонстрирует соединение смешного, страшного и сакрального на примере финала «Ревизора», где после получения приводящей в ужас героев новости о приезде настоящего ревизора городничий замирает в середине сцены *«в виде столпа с распостёртыми руками и закинутою назад головою. По правую сторону его: жена и дочь с устремившимся к нему движением всего тела»*¹⁹². В этом описании считывается иконографическая сцена распятия и страстей Христовых, и комичность сцены и глубина страха в свете данной интерпретации принимают иной масштаб, перемещая вектор понимания на иной уровень.

Смешное и страшное соединяются во многих гоголевских текстах (полны

¹⁸⁶ Гоголь, Н.В.: Сорочинская ярмарка. In: Н.В. Гоголь. *Полное собрание сочинений*: В 14 томах. АН СССР; Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). М.; Л.: АН СССР, 1937—1952. Т. 1., *Вечера на хуторе близ Диканьки*. 1940, с. 127.

¹⁸⁷ Гоголь, Н.В.: Майская ночь, или утопленница. Там же, с. 172.

¹⁸⁸ Гоголь, Н.В.: Вечер накануне Ивана Купала. Там же, с. 141.

¹⁸⁹ Гоголь, Н.В.: Сорочинская ярмарка. Там же, с. 124.

¹⁹⁰ Там же, с. 126.

¹⁹¹ Виролайнен, М.: Страх и смех в эстетике Гоголя. In: *Семиотика страха*. Сборник статей. Составители Н. Букс и Ф. Конт. Русский институт. М.: Европа. 2005, с. 125.

¹⁹² Гоголь, Н.В.: Ревизор. In: Н.В. Гоголь. *Полное собрание сочинений*: В 14 томах., М.; Л.: АН СССР, 1937—1952Т. 2, с. 146. Т. 4, 1951, с. 252.

абсурдной комичности ночной кошмар Ивана Фёдоровича Шпоньки или страх героев во время рассказа кума о красной свитке, в «Пропавшей грамоте» на деда *«несмотря на страх весь, смех напал, когда увидел, как черти с собачьими мордами, на немецких ножках, вертя хвостами, увивались около ведьм, будто парни около красных девушек; а музыканты тузили себя в щеки кулаками, словно в бубны, и свистали носами, как в валторны»*¹⁹³ и другие примеры совмещения смеха и страха. Многочисленны также и эпизоды обратного синтеза смешного и страшного, когда уже смех полон ужаса, например: до смерти пугает колдуна смех всадника в «Страшной мести», или в «Вечере накануне Ивана Купала» – хохот старухи в лесу, *«более схожий с змеиным шипеньем»*, или безумный смех самого Петруся, который *«засмеялся таким хохотом, что страх врезался в сердце Пидорки»*¹⁹⁴).

Возвращаясь к статье М.Виролайнен, хочется обратить внимание на её замечание по поводу новизны такого рода синкретизма и его нетипичности для первой половины XIX века. Данное единство не оказывается классическим единством противоположностей, рождающимся как результат развития, но является у Гоголя скорее генезисом, не результатом, а первопричиной. Смешное и страшное для этого автора имеют один корень.

В тех же эпизодах, когда у Гоголя страшное отрывается от смешного – это ведёт к катастрофе: в серьёзно-романтическом ключе написана «Страшная месь», трагична сцена «Вечера накануне Ивана Купала», когда проливается кровь невинного ребёнка, Хома Брут теряет своё казачье бесстрашие (во многом подпитанное алкоголем), трезвеет (*«вышел из головы последний остаток хмеля»*) и пугается так, что от страха дух оставляет его (автор сам называет причину кончины героя – «от страха»), и далее герой повести философ Тиберий Горобець повторно подтверждает этот факт, комментируя случившееся: *«А я знаю, почему пропал он: оттого, что побоялся. А если бы не боялся, то бы ведьма ничего не могла с ним сделать»*¹⁹⁵. То есть страх сам по себе, отделённый от смеха, страх неконтролируемый и фатальный, имеет у Гоголя негативную окраску и ведёт, как правило, к трагическим последствиям.

Обладея общим генезисом, страшное и смешное, согласно Гоголю, могут выполнять сходную функцию (развлекательную, в первую очередь, причём для эффекта возбуждения интереса читателя оказывается неважно, чем вызван выброс адреналина, смехом или страхом), и, таким образом, страшное и смешное могут похожим образом влиять на читателя. Этим можно объяснить большой интерес к готической литературе (сохранявшийся на протяжении XVIII-XIX веков), которая в несколько трансформированном виде – современная «литература ужасов» – удерживает свою популярность и до наших дней.

¹⁹³ Гоголь, Н.В.: Пропавшая грамота. Там же, Т.1, с. 182.

¹⁹⁴ Гоголь, Н.В.: Вечер накануне Ивана Купала. Там же, с.152.

¹⁹⁵ Гоголь, Н.В.: Вий. Там же, Т. 2, с. 94.

Смешное и страшное привлекают не только читателей: многие из гоголевских персонажей также получают удовольствие от чувства страха и желают его испытать. Это, конечно, не очищающий страх, который должен достигаться в целях духовного роста (как это бывает в произведениях Л.Толстого или Ф.Достоевского), но это – страх-развлечение, манящий своей запретностью и таинственностью, страх-любопытство: Ганна всеми возможными способами уговаривает Левко рассказать «что-то страшное» о старом деревянном доме с закрытыми ставнями («*Расскажи, расскажи, милый, чернобровый парубок!*“ – говорила она, прижимаясь лицом своим к щеке его и обнимая его. „Нет! ты, видно, не любишь меня, у тебя есть другая девушка. Я не буду бояться; я буду спокойно спать ночь. Теперь-то не засну, если не расскажешь. Я стану мучиться да думать... Расскажи, Левко!...»¹⁹⁶), в «Сорочинской ярмарке» все гости хотят слышать страшную историю про красную свитку, и Черевик сам просит её рассказать («*Скажи, будь ласков, кум! вот прошусь, да и не допрошусь истории про эту проклятую свитку*“ – „Э, кум! оно бы не годилось рассказывать на ночь; да разве уже для того, чтобы угодить тебе и добрым людям (при сем обратился он к гостям), которым, я примечаю, столько же, как и тебе, хочется узнать про эту диковину. Ну, быть так. Слушайте ж!»), в «Пропавшей грамоте» рассказчик – дьячок ***ской церкви жалуется, что молодёжь всё время хочет от него страшных сказок («*Нет, мне пуще всего наши девчата и молодницы; покажись только на глаза им: „Фома Григорьевич, Фома Григорьевич! а нуте яку-небудь страховинну казочку! а нуте, нуте!...“ тара та та, та та та, и пойдут, и пойдут... <...> навязывается сызнова: расскажи ей страшную сказку да и только*»¹⁹⁷) и др. То есть автор совершенно сознательно апеллирует к страху как определённому виду удовольствия и безусловно учитывает это свойство страха при создании своих текстов. Особое «*pronзающее, какое-то томительно-страшное наслаждение*¹⁹⁸» испытывает летящий на ведьме Хома Брут («Вий»), и это также может служить примером, когда страх и наслаждение выступают в одновременности. В этом контексте следует отметить, что простое человеческое любопытство для гоголевских героев часто служит наиболее сильным средством и оружием против страха и обладает большим воздействием, нежели рациональные поступки и аргументы: это можно видеть по приведённым выше примерам или, например, в эпизоде из «Вия», когда главный герой уже хотел отойти от гроба панночки, «*но по странному любопытству, по странному попереживающему себе чувству, не оставляющему человека особенно во время страха, он не утерпел, уходя, не взглянуть на неё и потом, ощутивши тот же трепет, взглянул ещё раз*»¹⁹⁹. То есть сильнее страха, сильнее желания душевного покоя оказывается иррациональный интерес, любопытство.

Крайне важное значение для понимания феномена страха в контексте творчества Гоголя играет народно-поэтическое творчество, которое с начала XIX века глубоко проникает в авторские тексты, принося с собой в новую литературу логику исторической памяти и приближая традиции прошлого для современного читателя. Мистика и фольклорные традиции в произведениях Н.В.Гоголя – тема,

¹⁹⁶ Гоголь, Н.В.: Майская ночь, или утопленница. Там же, с. 158.

¹⁹⁷ Гоголь, Н.В.: Пропавшая грамота. Там же, Т.1, с. 188.

¹⁹⁸ Гоголь, Н.В.: Вий. Там же, Т. 2, с. 114.

¹⁹⁹ Там же.

ставшая для литературоведения уже в значительной мере общим местом (сама традиция последовательного изучения фольклора берёт своё начало с мифологической школы, возникшей примерно спустя полвека после появления первых гоголевских циклов). Одним из первых исследователей сочинений Н.Гоголя в сопоставлении с устным народным творчеством был А.Н.Афанасьев («Поэтические воззрения славян на природу» – 1865-1869гг.). Обращает на себя внимание тот факт, что Гоголь при создании своих повестей апеллирует не только к славянскому фольклору, но и, как отмечает в автореферате к своей диссертации В.В. Курбет, анализируя повесть «Вий», пользуется *«сюжетами и образами народных сказок и преданий – русских, украинских, белорусских, польских, румынских, кельтских, английских, немецких, французских и др.»*²⁰⁰. В качестве характерного примера этого рода влияний используется фрагмент из «Вия», где, согласно авторскому определению, главный демон описывается как малоросский «начальник гномов»²⁰¹ – то есть существ совершенно не характерных для славянского фольклора, но типичных для немецкой мифологии.

Гоголевские произведения, особенно ранние малороссийские повести, наполнены фольклорными мотивами, сюжетами и персонажами (делалось это автором вполне намеренно – Гоголь специально изучал фольклор и просил родных присылать ему соответствующие материалы²⁰²), и потому вполне естественно, что вместе с народно-мифологическими мотивами и персонажами в авторские тексты проникает и специфика страха, характерная для более раннего (древнерусского) образа мышления.

Многие исследователи отмечают неотделимость и естественную связь двух гоголевских миров – реального и мистического: ведьмы и черти в текстах столь же реальны, как реальны и простые сельские жители. Не случайно И.Ф.Анненский писал, что *«трудно найти в русской литературе более тесное сплетение фантастического с реальным, чем у Гоголя»*²⁰³. Потому и представления о демонических существах у многих гоголевских персонажей сталкивающихся с «нечистой силой», в большинстве повестей вполне бытовые, и, хотя суеверный страх там присутствует, зачастую ситуация преодолевается с помощью вполне конкретных проверенных ритуалов, среди которых самые распространённые и действенные это: перекреститься, прочитать молитву и(или) сплунуть (так

²⁰⁰ Курбет, В.В.: Фольклорные мотивы в творчестве Гоголя. In: Курсовая работа. Минск, 2010. Цитируется по <http://bibliofond.ru/view.aspx?id=454145>. Дата обращения 29.10.13.

²⁰¹ *«Вий - есть колоссальное создание простонародного воображения. Таким именем называется у малороссиян начальник гномов, у которого веки на глазах идут до самой земли. Вся эта повесть есть народное предание. Я не хотел ни в чем изменить его и рассказываю почти в такой же простоте, как слышал. (Прим. Н.В.Гоголя.)»*

Гоголь, Н.В.: Вий. Там же, Т. 2, с. 103.

²⁰² Н.Гоголь писал сёстрам и матери: *«Вы имеете тонкий, наблюдательный ум, вы много знаете обычаи малороссиян наших... В следующем письме я ожидаю от вас описания полного наряда сельского дьячка, от верхнего платья до самых сапогов с поименованием, как это всё называлось у самых закоренелых, самых древних, самых наименее переменившихся малороссиян... Ещё обстоятельное описание свадьбы, не упуская наималейших подробностей... Ещё несколько слов о колядках, о Иване Купале, о русалках. Если есть, кроме того, какие-либо духи или домовые, то о них подробнее с названиями и делами...».*

Гоголь, Н.В.: Письмо Гоголь М. И., 30 апреля 1829 г. С.-Петербург. Там же, Т. 10. Письма, 1820-1835. 1940, с. 138—142.

²⁰³ Анненский И.Ф.: О формах фантастического у Гоголя. М.: Наука, 1979. Цитируется по <http://www.electroniclibrary21.ru/literature/annensky/02.shtml>. Дата обращения 23.10.2013.

одолевает чёрта Вакула в «Ночи перед Рождеством», так выигрывает в дурня дед в «Пропавшей грамоте», Хома Брут молитвой выматывает старуху-ведьму и т.д.). Сами черти и ведьмы не сильно отличаются в своём поведении от людей с их слабостями (любят выпить, украсть что-либо, пококетничать, обижаются, мстят и так далее). Потому представления молодого Гоголя о бесе – это не сакральный страх перед демоническими силами (здесь и сам облик черта более близок пантеистическим языческим изображениям потустороннего, нежели апокалиптическим христианским картинам с его описанием Антихриста). Гоголевский чёрт представляется неловким и смешным, с зооморфными чертами (чаще всего свиноподобный: «почудился сатана, в образине свиньи²⁰⁴», «чорт с свиною личиною ходит по всей площади, хрюкает²⁰⁵» и т.д.) и с вполне человеческими привычками: «Спереди совершенно немец: узенькая, беспрестанно вертевшаяся и нюхавшая всё, что ни попадалось, мордочка, оканчивалась, как и у наших свиней, кругленьким пяточком. <...> Подбежавши, вдруг схватил он обеими руками месяц, кривляясь и дуя перекидывал его из одной руки в другую, как мужик, доставший голыми руками огонь для своей люльки; наконец поспешно спрятал в карман и, как будто ни в чем ни бывал, побежал далее.»²⁰⁶; чёрт может находиться в подчинении у простого кузнеца, с испугу прятаться от людей в мешок («Ночь перед Рождеством»), он может быть с позором выгнан из пекла («выгнали, да и выгнали, как собаку мужик выгоняет из хаты²⁰⁷»), пьянствовать с горя, скучать («Вот, чорту бедному так стало скучно, так скучно по пекле, что хоть до петли²⁰⁸») и даже закладывать у жида одежду («Сорочинская ярмарка»).

В «Ночи перед Рождеством» чёрт («чорт» согласно гоголевской орфографии) уже при первом появлении в повести сравнивается с обычным мужиком, губернским стряпчим, немцем и яресковским головой – то есть с самыми обыкновенными жителями губернии, что подчёркивает обыденность, незанимательную будничность этого, казалось бы, мистического персонажа, причём благодаря использованию слова «просто» и общей просторечной лексике особо заметно иерархически более низкое положение чёрта в ряду этих персонажей: «...он не немец и не губернский стряпчий, **а просто** чорт, которому последняя ночь осталась шататься по белому свету...»²⁰⁹.

Даже тот чёрт в аду, которого нарисовал Вакула на стене в церкви не столько страшен, сколько гадок и служит, главным образом, для запугивания малых детей: «он бачь, яка кака намалевана!²¹⁰».

По-настоящему апокалипсической демонической химерой в малороссийских циклах Гоголя оказывается полувывдуманное существо, которое в том виде, в каком изобразил его Гоголь, не было обнаружено фольклористами и литературоведами

²⁰⁴ Гоголь, Н.В.: Сорочинская ярмарка. Там же, с. 121.

²⁰⁵ Там же.

²⁰⁶ Гоголь, Н.В.: Ночь перед Рождеством. Там же, с. 202.

²⁰⁷ Гоголь, Н.В.: Сорочинская ярмарка. Там же, с. 125.

²⁰⁸ Там же.

²⁰⁹ Гоголь, Н.В.: Ночь перед Рождеством. Там же, с. 202.

²¹⁰ Там же, с. 243.

ни в христианской, ни в языческой народной мифологической традициях²¹¹ (хотя сохраняется вероятность, что речь идёт о некоем утраченном народном предании) – конечно, имеется в виду Вий. В Афанасьевском сборнике в сказке «Иван Быкович» есть, однако, персонаж – старик на железной кровати (ср. железное лицо Вия или его железный палец, указывающий на Хому), который ничего не видит: «...длинные ресницы и густые брови совсем глаза закрывают. Позвал он двенадцать могучих богатырей и стал им приказывать: "Возьмите-ка вилы железные, подымите мои брови и ресницы черные, я погляжу, что он за птица, что убил моих сыновей?"»²¹². В христианской апокрифической традиции, как пишет историк Е. Дмитриева: «...с Виём отождествлялся святой Касьян, <...> Взгляд Касьяна губителен для всего живого и влечет за собой беды, болезни, а то и смерть. Некоторыми чертами Вия наделялся и апокрифический Иуда Искариот, который в наказание за предательство Иисуса Христа якобы потерял зрение из-за чрезмерно разросшихся век²¹³».

Хочется отметить, что свита Вия, все окружающие и сопровождающие его чудовища в финальной редакции текста лишены подробного описания, автор рисует только отдельные их детали – когти, крылья, хвосты (возможно, это связано с тем, что главный герой «не имел духу» разглядывать чудовищ, выхватывая лишь фрагменты). В своих текстах Гоголь часто использует для изображения деталь, крупный план (отдельные мелкие предметы, портретные черты), тот же приём используется и в его описаниях демонов. В ранних редакциях «Вия» Гоголь более подробен, и при изображении хтонических существ он использует приём, напоминающий традиции средневековой иконографии (наиболее показательны могли бы быть здесь примеры изображений демонов на картинах П.Брейгеля), для которых характерны сочетания различных деталей, соединение несоединимых частей различных реальных и нереальных существ и животных (с подобным принципом изображения страшного мы можем встретиться и у А.Пушкина в сцене сна Татьяны Лариной, где во время ужасного застолья героиня видит одного «в рогах с собачьей мордой», другого «с петушьей головой», полужуравля, полукота и др.). Схожие описания хтонических монстров можно видеть и в ранних редакциях «Вия», где появляется пирамида-чудовище, покрытое слизью: «вместо ног у него было внизу с одной стороны половина челюсти, с другой — другая; вверху, на самой верхушке этой пирамиды, высовывался беспрестанно длинный язык и непрерывно ломался на все стороны. На противоположном крылосе уселось белое, широкое, с

²¹¹ «До сих пор вообще не записано ещё ни одного народного рассказа о фантастическом существе с именем и характером Вия». Милорадович, В.: К вопросу об источниках «Вия». In: *Киевская Старина*, 1896, IX, с.48. Цитируется по <https://books.google.cz/books?isbn=5427800433> Дата обращения: 23.10.2013.

²¹² Афанасьев, А.Н.: Иван Быкович. In: А.Н.Афанасьев. *Народные русские сказки*. Т. 1. М.: Наука, 1984-1985, с.283.

²¹³ Дмитриева, Е.: Вий – кто он? In: *Наука и жизнь*. М.: 2002, №3. Цитируется по электронному изданию: <http://www.nkj.ru/archive/articles/4619/>. Дата обращения 29.10.2013.

какими-то отвисшими до полу белыми мешками, вместо ног; вместо рук, ушей, глаз висели такие же белые мешки. Немного далее возвышалось какое-то черное, все покрытое чешуею, со множеством тонких рук, сложенных на груди, и вместо головы вверху у него была синяя человеческая рука. Огромный, величиною почти с слона, таракан остановился у дверей и просунул свои усы. С вершины самого купола со стуком грянулось на середину церкви какое-то черное, всё состоявшее из одних ног; эти ноги бились по полу и выгибались, как будто бы чудовище желало подняться²¹⁴». Расчленённость, разъятость, безобразная разнородность мыслится автором как форма пугающая и опасная (в свете этого можно вспомнить гетерогенность описания жилища Плюшкина («Мёртвые души»), которое также способствует созданию ощущения страха-тоски (по классификации Кьеркегора). Хаос у Н.Гоголя можно считать одним из сопутствующих элементов в изображении картин страшного. (О страхе перед разъятостью и неконцентрированностью форм напишет позднее исследование Л.Липавский – этой работы мы ещё коснёмся более подробно).

Прекрасное у Гоголя также может быть пугающим (изображения прекрасных и ужасающих русалок, утопленниц, сокровищ и пр.), в «Вие» прямо говорится: «...резкая красота усопшей казалась страшною. Может быть, даже она не поразила бы таким паническим ужасом, если бы была несколько безобразнее»²¹⁵. Синтез прекрасного и пугающего в гоголевских текстах чаще всего возникает в изображении женских образов. О страхе женщин (женского пола) у Гоголя говорилось и писалось уже многократно, и приводились примеры из «Ивана Фёдоровича Шпоньки и его тётушки», «Шинели», «Мёртвых душ» и пр. (имеется в виду травматичный, болезненный страх женщин/жён и частая подмена их неодушевлёнными предметами – шинелью у Акакия Акакиевича, шкатулкой у А.Г.Чичикова и т.д.). Страх этот в художественном тексте проявляется косвенно и явно (через высказывания самих героев произведений или через их поведение), и также связан с соотношением особ женского пола с тёмными силами, награждением их демонической сущностью: «Господи, боже мой, за что такая напасть на нас, грешных! и так много всякой дряни на свете, а ты еще и жинок наплодил!», «Когда старая баба, то и ведьма», – сказал хладнокровно седой казак»²¹⁶; «Баба!» – «Ну вот это ж то и есть чорт!»²¹⁷; «Ведь у нас в Киеве все бабы, которые сидят на базаре, – все ведьмы»²¹⁸ и т.д. Таким образом, говоря о специфике феномена страха в произведениях Н.В.Гоголя нельзя обойти и этот специфический аспект – женобоязнь как особый характерный для его произведений вид страха.

²¹⁴ Гоголь, Н.В.: Полн. собр. соч. М.; Л., 1937. Т. 2. с. 574.

²¹⁵ Гоголь, Н.В.: Вий. Там же, Т. 2, с. 132.

²¹⁶ Там же, с.146.

²¹⁷ Гоголь, Н.В.: Сорочинская ярмарка. Там же, Т.1, с. 126.

²¹⁸ Гоголь, Н.В.: Вий. Там же, Т. 2, с. 146.

Возвращаясь к разговору о «Вие» – хрестоматийному в свете нашего вопроса произведению, открывшему в значительной степени традицию русской литературы ужаса (хотя, разумеется, само это произведение Гоголя далеко выходит за рамки этого жанра), – хочется отметить ещё несколько важных аспектов гоголевского понимания феномена страха, которые присутствуют не только в данной повести, но также и найдут своё отражение и в других произведениях автора.

В первую очередь, это аспект, связанный с мотивом взгляда и способностью видеть. Об особом внимании Гоголя к глазам своих героев исследователями говорилось уже многократно. Но также важное значение данный мотив имеет и в контексте изучения феномена страха, так как у Гоголя именно взгляд/глаза выполняют особую смысловую функцию.

Само имя главного гоголевского чудовища «Вий» этимологически восходит к украинскому слову «вія» (рус. «ресница»), что, конечно, концептуально связано с глазами, и что также указывает и на функцию демона – увидеть, найти Хому Брута, скрывшегося под защитой магического круга. Страшные закрытые веки Вия уже тематически подготовлены в тексте пугающими закрытыми глазами панночки в первую ночь в церкви: *«Оно было живо, и философу казалось, как будто бы она глядит на него закрытыми глазами»*²¹⁹. Зрение становится фатальной способностью: человек не всегда готов вынести то, что представляется его взору, но желание видеть/увидеть оказывается сильнее страха (во вторую ночь Хома читает молитвы до того момента, пока не оторвёт глаза от книги и не посмотрит на опустевший гроб – после этой ночи он выйдет из церкви поседевшим; не вытерпев и взглянув на Вия в третью ночь – герой от страха умирает). В «Вечере накануне Ивана Купала» именно взгляд выдавал бесовского человека Басаврюка и его тёмную сущность: *«всякого проберет страх, когда нахмурит он, бывало, свои щетинистые брови и пустит исподлобья такой взгляд, что, кажется, унес бы ноги бог знает куда»*²²⁰, и зрение его проникает в недоступное обычному человеческому глазу: *«На мне показался сидящим Басаврюк, весь синий, как мертвец. <...> Очи недвижно уставлены на что-то, видимое ему одному только»*²²¹; взгляд же несмотря на красоту выдаёт и страшную сущность мачехи-ведьмы в «Майской ночи», где *«румяна и бела собою была молодая жена; только так страшно взглянула на свою падчерицу, что та вскрикнула, ее увидевши...»*²²². Таким образом взгляд, особенно пристальный и неподвижный, для Гоголя оказывается связанным с пугающим и потусторонним. Наиболее ярко это выражается в повести «Портрет» (цикл «Петербургские повести»), где глаза старика на портрете становятся центральной сюжетобразующей деталью: *«Необыкновеннее всего были глаза <...>. Они просто глядели, глядели из самого портрета, как будто разрушая его гармонию своею странною живостью <...>»*.

²¹⁹ Там же, с.210.

²²⁰ Гоголь, Н.В.: Вечера накануне Ивана Купала. Там же, с. 140.

²²¹ Там же, с.144.

²²² Гоголь, Н.В.: Майская ночь, или утопленница. Там же, с. 157.

Какое-то неприятное, непонятное самому себе чувство почувствовал он и поставил портрет на землю»²²³, «Два страшные глаза прямо вперились в него, как бы готовясь сожрать его; на устах написано было грозное повеленье молчать. <...> глаза взглянули на него так, что он наконец вздрогнул и, попятившись назад. Произнёс изумлённым голосом: «Глядит, глядит человеческими глазами!»²²⁴, «Он опять подошёл к портрету, с тем, чтобы рассмотреть эти чудные глаза, и с ужасом заметил, что они точно глядят на него. Это уже не была копия с натуры, это была та странная живость, которою бы озарилось лицо мертвеца, вставшего из могилы»²²⁵, «Глаза ещё страшнее, ещё значительнее вперились в него и, казалось, не хотели ни на что другое глядеть, как только на него»²²⁶.

Приведённые выше фрагменты можно считать вполне яркой иллюстрацией того, что взгляд для Гоголя обладает огромной силой (способен даже «сожрать»), а для создания особой атмосферы парализующего страха автор широко использует «недействие» – статику/недвижность и тишину/молчанье, в которых содержится огромное напряжение (повеленье молчать, пристальный неотрывный взгляд). Кроме того, на основе приведённых выше примеров наглядно проявляется и то, о чём пишет Андре Монье в статье «Страх живого у Гоголя» – это присутствие характерного для Н.Гоголя страха жизни, страха всего живого. В повести «Портрет» взгляд изображённого на картине старика пугает зрителей именно своей «странною живостью», которая многократно подчёркивается в повествовании. В своём исследовании А.Монье рассматривает этот феномен на основе повести «Шинель», доказывая, что любое проявление настоящей жизни в однотонных «неживых» буднях Башмачкина вызывают лишь страх и болезненную реакцию. Сам герой, как отмечается в статье, мёртв ещё при жизни – он появляется в повести как ребёнок мёртвых родителей (о его матери – «сказала покойница»), его механическая канцелярская деятельность заменяет живую реальность, и неожиданно сильная реакция Акакия Акакиевича на шутки молодых чиновников («Зачем вы меня обижаете?») вызвана, согласно автору статьи, страхом вторжения жизни и разрушения автоматического «небытия» героя. А.Монье подчёркивает, что пока герметичный мир Башмачкина закрыт всему живому – в нём нет страха. Но с появлением страсти в жизни/нежизни героя (шинель и связанные с нею переживания – соблазн обладания, волнение, восторги), то есть с появлением живого в существовании Акакия Акакиевича, в него проникает и страх. Так, когда чиновники настаивают на том, чтобы отметить важное событие в жизни коллеги – приобретение шинели, – Башмачкин, пугаясь, отрицает очевидное, говоря, что «это совсем не новая шинель, что это так, что это старая шинель»²²⁷; страх присутствует перед моментом кражи на краю «страшной пустыни» площади; страх сопровождает его в сцене перед значительным лицом и т.д. Именно потому

²²³ Гоголь, Н.В.: Портрет. Там же, Т. 3, с.82.

²²⁴ Там же, с.88.

²²⁵ Там же, с.89.

²²⁶ Там же.

²²⁷ Гоголь, Н.В.: Шинель. Там же, с.160.

жизненная сила мертвеца в конце повести так ужасающа, она намного более страшна, чем вся его предшествующая «неживая» жизнь. Андре Монье делает вывод, что страх живого является объяснением, почему в произведениях Гоголя гротеск *«не столько метод обнаружения истины, сколько приём создания монументального и весьма живописного укрытия от мира»*²²⁸. Сама проблема живого и мёртвого будет оставаться актуальной на протяжении всего творчества Гоголя (самым очевидным примером может служить поэма «Мёртвые души»).

Со страхом у Н.Гоголя также связан образ земли – Вий: *«приземистый», «весь был он в чёрной земле», «засыпанные землёю ноги и руки», «веки на глазах идут до самой земли»* и т.д. Земля – это место захоронения мертвецов и страшных кладов, земля – хтонична, под ней скрывается тьма и пекло, в земле заключается хаос, где нет точных форм, где соединяется несоединимое, а – как было уже отмечено выше – хаос/бесформенность/разрозненность у Гоголя являются одной из граней страшного (можно вспомнить: *«Над ним держалось в воздухе что-то в виде огромного пузыря, с тысячью протянутых из середины клещей и скорпионных жал. Чёрная земля висела на них клоками»*²²⁹). Мария Виролайнен²³⁰ подробно рассматривает образ «земли» в произведениях Гоголя как источник страхов, приводя множество примеров, от вполне очевидных из «Вечеров на хуторе близ Диканьки» (где под землёй скрывается всё самое важное и страшное, где *«в бездонном провале грызут мертвецы мертвеца»*²³¹, где *«лежащий под землёю мертвец растёт, гложет в страшных муках свои кости и страшно трясёт всю землю»*²³², где зарыты клады и проливается невинная кровь: *«синее пламя выхватилось из земли; середина ее вся осветилась и стала как будто из хрусталя вылита; и всё, что ни было под землею, сделалось видимо, как на ладони. Червонцы, дорогие камни, в сундуках, в котлах, грудами были навалены под тем самым местом, где они стояли. Глаза его загорелись. . . ум помутился. . . Как безумный, ухватился он за нож, и безвинная кровь брызнула ему в очи . . . »*²³³) до весьма любопытных и неожиданных примеров из «Миргорода», где именно под землёй – через подземные ходы – свершается роковое расторжение границ (такое расторжение возможно только там, где наиболее вероятен и допустим хаос, т.е. под землёй), которые были проложены между мирами поляков и казаков («Тарас Бульба»), или домашним миром старосветских помещиков и лесным миром с дикими котами («Старосветские помещики»). Автор статьи подчёркивает, что

²²⁸ Монье, А.: Страх живого у Гоголя. In: *Семиотика страха*. Сборник статей. Составители Н. Букс и Ф. Конт. Русский институт. М.: Европа. 2005, с.142.

²²⁹ Гоголь, Н.В.: Вий. *Полн.собр.соч в 14 томах*. Т. 2, с. 217.

²³⁰ Виролайнен, М.: Страх и смех в эстетике Гоголя. In: *Семиотика страха*. М.: Европа 2005, с.128-131.

²³¹ Гоголь, Страшная мечь. *Полн. собр.соч. в 14 томах*. Т. 2, с. 276.

²³² Там же.

²³³ Гоголь, Н.В.: Вечер накануне Ивана Купала. Там же, с.146.

«...хтонике неведома надземная субординация форм и различий, на архаическом уровне легко соединяется несоединимое»²³⁴.

Таким образом, можно сделать заключение, что, создавая страшное, Гоголь зачастую прибегает к синтезу оппозиций, где разрозненное начинает терять свою очевидную гетерогенность, и потому сливаются в одно смех и страх, прекрасное и безобразное, мёртвое и живое, земное и потустороннее, фантастическое и реальное. Не случайно, что именно гротесковое слияние фантастического и реального, мотив двойничества и проблема проникновения хаоса в гармонию жизни в произведениях Гоголя заставляют исследователей сравнивать тексты этого автора с произведениями немецкого романтика Гофмана, и в этой парадигме также обнаруживаются сходства в способах реализации феномена страха в художественном тексте (в первую очередь через дуализм мистики и реальности).

2.7 Страх в произведениях М.Е.Салтыкова-Щедрина

Если же искать продолжение традиции гоголевской поэтики феномена страха в последующей русской литературе, то можно обнаружить многие схожие черты, например, в произведениях М.Е.Салтыкова-Щедрина (хотя, конечно, существуют и значительные различия, продиктованные, прежде всего, философией иного времени и спецификой новой исторической ситуации).

Кроме особого рода гротеска (специфика которого весьма узнаваема и выразительна), присутствующего в произведениях Гоголя и Салтыкова-Щедрина, кроме характерного смешения элементов реалистического и фантастического, рождающих особый эффект «страшного смеха» или «смешного страха»²³⁵, в текстах обоих авторов можно выделить также и формальное сходство на тематическом уровне – обоих писателей волнует вопрос страха по отношению к сильным мира сего – значительным лицам, начальству, правителю, государю. У Гоголя на основе всеохватывающего погружения в этот вид страха построен сюжет «Ревизора», этот же страх будет роковым для Акакия Акакиевича Башмачкина и многих других гоголевских персонажей; у Салтыкова-Щедрина проблема страха перед вышестоящими или просто более сильными/властными личностями ставится

²³⁴ Виролайнен, М.: Страх и смех в эстетике Гоголя. In: *Семиотика страха*. Сборник статей. М.: Европа. 2005, с.129.

²³⁵ «Теоретические исследования в области смеха послужили толчком для разработки понятий «страшный смех» или «смешной страх» в сатире Щедрина, являющихся, на наш взгляд, его главной стратегией демифологизации».

Глазкова, Т.А.: Демифологизация реальности в творчестве М.Е.Салтыкова-Щедрина. In: *Человек и наука*. М.: 2009. Цитируется по <http://cheloveknauka.com/demifologizatsiya-realnosti-v-tvorchestve-m-e-saltykova-schedrina#ixzz3H6u92gxV> Дата обращения: 24.5.2014.

в «Истории одного города», в «Господах Головлёвых» и других его романах и даже во многих сказках. Но если у Салтыкова-Щедрина этот страх перед авторитарностью/авторитетом зачастую связан с личной пассивностью персонажей, с их собственной слабостью и смирением перед судьбой, оказывается объективен, оправдан и вырастает, чаще всего, из реально сложившихся непростых ситуаций, то тот же страх у Гоголя (как и многие другие гоголевские страхи вообще) часто вырастают из воображения героев, из их подсознания, из ситуации неизвестности и недосказанности (из «ничто»). Самые сильные и непреодолимые страхи, толкающие героев на бессмысленные поступки, рождены у Гоголя разыгравшейся фантазией и страхом перед неведомым, не реальной угрозой, а лишь гипотетической, предельно гиперболизированной личными страхами (этим объясняются нелепые поступки героев в «Ревизоре» и их неловкие раздачи взяток незнакомому гостю; по этой же причине в повести «Как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» один герой идёт подавать в суд на другого, боясь, как бы его друг не сделал это первым; по этой причине Коробочка мчится в город узнать, не продешевила ли она с мёртвыми душами в одноимённой поэме, и т.д.). Так проявляется тот особый механизм страха неизвестного, о природе которого мы уже рассуждали выше – проблема, которую мы обозначили как страх и «ничто».

Пустота, «ничто» – один из сильнейших источников страха вообще и для Салтыкова-Щедрина. Это неизвестное, неназываемое часто присутствует в его произведениях и воплощается, например, в апокалиптическом, кошмарном, наводящем на людей смертоносный ужас «оно», которое накрывает город Глупов и тем прекращает течение истории.

М.Назаренко в своей работе «Мифопоэтика М.Е.Салтыкова-Щедрина» отмечает: *«Вряд ли найдется в щедриноведении более спорный вопрос, чем интерпретация финала "Истории одного города". К единому мнению исследователи не пришли (и, судя по всему, никогда не придут), анализ же историософских воззрений писателя прямо зависит от того, как исследователь трактует загадочную фразу: "История прекратила течение свое"²³⁶. В исследовании приводится множество примеров трактовок данного финала, начиная различными политическими прочтениями, где «оно» – народная революция (В.Кранихфельд), чудесное освобождение граждан (Р.В.Иванов-Разумник) или кара истории (С.А.Макашин), и заканчивая эсхатологической версией, согласно которой Угрюм-Бурчеев соотносится с лжепророком (И.Б.Павлова) или в контексте старообрядческих представлений с Антихристом (Е.В.Литвинова). В любом случае, в тексте сильны апокалиптические настроения, причём, как пишет М.Назаренко: «В финале ИОГ не только история прекращает течение. По мере того, как близилось "оно", "время останавливало бег свой". Напомним, что в*

²³⁶ Назаренко, М.: Мифопоэтика М.Е. Салтыкова-Щедрина. Киев, 2002. Цитируется по http://az.lib.ru/s/saltykow_m_e/text_0278.shtml Дата обращения 26.5.2014.

творчестве Щедрина время как некий преходящий период противопоставляется истории как непрерывной связи времен. Если прекращаются и история, и время (ср. "Времени больше не будет"), тогда в мире всё остается неизменным»²³⁷. Именно неизменность, непроницаемость, невозможность перемен (и здесь для нас будет важна связанная с тем категория настоящего времени) – всё это можно назвать одной из основных граней феномена страха в поэтике Салтыкова-Щедрина. Герметичность мира его произведений, замкнутость хронотопа – это та отличительная черта, которая делает его поэтику более драматичной и обостряет тревожные настроения, рождая ощущение страха-тоски не только (и не столько) у его героев произведений, сколько у самих читателей. В «Истории одного города» Глупов, как подчёркивает М.Назаренко, «настолько глобален и замкнут, что никаких "чужих земель" вокруг него существовать не может (упоминаемые в тексте Византия, Лондон, Польша и т.д. – понятия отчетливо мифологические)»²³⁸; Б.В.Кондаков²³⁹ также констатирует, что "город-государство Глупов замкнут пространственно". То есть мировой истории там не существует, и с прекращением истории города обрывается всё, весь космос упирается в непроницаемость и небытие: «История же, которая прежде двигалась по кругу, повторяя довременную модель, заложенную в "Корени происхождения глуповцев", теперь остановилась; и если из кольца – хотя бы теоретически – был возможен выход, то теперь никакие значимые изменения в Глупове уже невозможны»²⁴⁰.

Та же невозможность перемен, непреодолимость застывшей реальности и глухая пустота – основа страха-тоски в романе «Господа Головлёвы». Жанр этого романа разными исследователями определялся по-разному: семейная хроника, бытовой роман, роман-притча и пр., – но, конечно, очевидно, что это произведение формально не принадлежит к жанру литературы ужасов, и тем не менее именно об этом произведении в литературоведении часто говорится как об одном из самых страшных в русской литературе XIX века. Весь текст буквально пронизан атмосферой страха, имплицитного, тонко вплетённого в ткань повествования, страха, в который читатель погружается постепенно, почти незаметно, но неотвратимо и абсолютно. Этот эффект достигается в значительной степени благодаря тому, что в плане повествования отсутствует чистая мистика, что контекст произведения сугубо реалистический, обыденный, но, однако, именно в этой обыденности и заключается главный ужас происходящего. В романе нет довлеющей над всем метафизики, нет настоящего Злодея и преступника, но тем не менее, тревожный страх – главное настроение романа.

Обратимся в качестве примера к первой главе романа «По-родственному», где с самого начала уже ярко демонстрируется одна важная психологическая

²³⁷ Там же.

²³⁸ Там же.

²³⁹ Кондаков, Б.В.: "Демифологизация" русской культуры в творчестве М.Е.Салтыкова-Щедрина. In: *Типология литературного процесса и творческая индивидуальность писателя*. Пермь: ПГУ, 1993, с. 13-22.

²⁴⁰ Назаренко, М.: Мифопоэтика М.Е. Салтыкова-Щедрина. Киев, 2002. Цитируется по http://az.lib.ru/s/saltykow_m_e/text_0278.shtml Дата обращения 26.5.2014.

особенность – все герои романа испытывают чувство страха, все они так или иначе боятся друг друга.

Начинается произведение с того эпизода, когда бурмистр, окончив свой доклад помещице Арине Петровне о своей поездке в Москву, испытывает смятение от желания и одновременно страха что-то сообщить барыне: *«словно бы за ним было еще какое-то слово и дело, о котором он и решался и не решался доложить»*,²⁴¹ и даже после подозрительного вопроса хозяйки *«Антон Васильев, однако ж, не решался ответить и продолжал переступать с ноги на ногу»*²⁴². Чувство страха фиксируется уже в первом предложении романа. Сразу вслед за этим, когда опасение Арины Петровны подтверждается и оказывается, что действительно кое-что случилось (хотя в этот момент ещё даже неизвестно что именно), страх настигает саму барыню, потому что *«она в одну минуту нарисовала себе картину всевозможных противоречий и противодействий и сразу так усвоила себе эту мысль, что даже побледнела и вскочила с кресла»*²⁴³. И сразу следующий же появившийся на страницах романа персонаж изображается в состоянии смятения и страха. Эта эмоция усиливается и потому, что Арина Петровна была *«в сильной степени одаренная творчеством»*, и так как пугающие помещицу картины не были реальны, а лишь быстро нарисованы её воображением, именно потому они могли быть по-настоящему жутки и зловещи. И даже на вопрос, почему трактирщик Иван Михайлов не предупредил Арину Петровну о произошедшем ранее, звучит однозначный ответ – *«поопасился»*.

Таким образом, уже первые строки романа несмотря на ироничную интонацию повествования полны настроения тревоги и беспокойства, и первые же представленные в романе персонажи испытывают состояние смущения и страха, причём страх этот, как уже было замечено выше, в большой степени вызван личной фантазией и подсознательными комплексами в отношении возможного развития событий.

Суровой и пугающей (вызывающей трепет) предстаёт сама барыня Арина Петровна Головлёва, в характеристике которой особо выделяется такая её черта, как «грозность»: *«Арина Петровна – женщина лет шестидесяти, но еще бодрая и привыкшая жить на всей своей воле. Держит она себя грозно: единолично и бесконтрольно управляет обширным головлевским имением, живет уединенно, расчетливо, почти скупно, с соседями дружбы не водит, местным властям доброхотствует, а от детей требует, чтоб они были в таком у нее послушании, чтобы при каждом поступке спрашивали себя: что-то об этом маменька скажет? Вообще имеет характер самостоятельный, непреклонный и отчасти строптивый, чему, впрочем, немало способствует и то, что во всем головлевском семействе нет ни одного человека, со стороны которого она могла бы встретить себе противодействие»*²⁴⁴. Своей силой характера, властью и строптивостью она наводит страх на членов семьи, слуг и соседей. И все отношения в семье Головлёвых строятся не на любви, но на страхе как главной консолидирующей эмоции. Особенно важно это в отношениях супругов, потому как и дети в семье Головлёвых не рождаются от любви, не вырастают в любви и не способны быть

²⁴¹ Салтыков-Щедрин, М.Е.: Господа Головлёвы. In: М.Е. Салтыков-Щедрин. *Собрание сочинений в 20 томах*. Т. 13. М.: Художественная литература, 1972, с.7.

²⁴² Там же.

²⁴³ Там же, с. 8.

²⁴⁴ Там же, с. 9.

источником любви (суровая мать равнодушна к детям, а младшего сына даже откровенно побаивается: «О старшем ныне и об дочери она даже говорить не любила; к младшему сыну была более или менее равнодушна и только среднего, Порфишу, не то чтоб любила, а словно побаивалась²⁴⁵», причём страх этот закрался ещё до рождения сына с предсказанием блаженного и потом со временем лишь укрепился: «И тогда этот пристально устремленный на нее взгляд казался ей загадочным, и тогда она не могла определить себе, что именно он исходит из себя: яд или сыновнюю почтительность. – И сама понять не могу, что у него за глаза такие, – рассуждала она иногда сама с собою, – взглянет – ну, словно вот петлю закидывает. Так вот и поливает ядом, так и подманивает!²⁴⁶».

Читателю уже с самого начала представляется комичная на первый взгляд, но одновременно и страшная картина, в которой муж и жена ненавидят друг друга, сожительствовавшие многие десятилетия, причём муж ещё и по-настоящему боится жены: «Постепенно разрастаясь и ожесточаясь, размолвки эти кончились, со стороны жены, полным и презрительным равнодушием к мужу-шуту, со стороны мужа – искреннею ненавистью к жене, ненавистью, в которую, однако ж, входила значительная доля трусости. Муж называл жену "ведьмою" и "чертом", жена называла мужа – "ветряною мельницей" и "бесструнной балалайкой". Находясь в таких отношениях, они пользовались совместно жизнью в продолжение с лишком сорока лет, и никогда ни тому, ни другой не приходило в голову, чтобы подобная жизнь заключала в себе что-либо противоестественное»²⁴⁷.

Можно в этой главе также обнаружить и следы классицистской традиции, для которой, как мы видели раньше, был характерен сакральный страх перед императором/царём и апелляция к нему как к эталону высшей справедливости: когда Арина Петровна ругает сына Стёпку-балбеса, она также проявляет эту старомодную привычку и в качестве справедливого судьи и заступника также избирает для апелляции царя-императора (подобные пассажи мы встречали, например, у Д.И.Фонвизина): «– Убить тебя надо! – постоянно твердила ему Арина Петровна, – убью – и не отвечу! И царь меня не накажет за это!²⁴⁸»

Наиболее глубоко и драматично тема страха в первой главе раскрыта через образ Степана, в истории судьбы которого некоторые исследователи отмечают притчевое начало и связь с библейской историей о Блудном сыне (например, об этом говорит д.ф.н., проф. О.Евдокимова). Степан Владимирович – человек легкомысленный и полный буффонства – приближаясь к Головлёву, вдруг испытывает тоску, как перед Страшным судом, и этот страх, сковывающий его, – это даже не страх перед суровостью матери или конкретным наказанием, но страх перед самим Головлёвым – местом пустоты, местом стагнации, местом, напоминающим могилу, последним пристанищем, куда приходят уже только умирать, и где невозможна динамика и жизнь вообще. И при этом – это то место, из которого, как и из могилы, нет выхода, но которого, как и могилы, нельзя избежать, а потому Степан Головлёв не может туда не направиться: «Головлев окончательно поворачивается лицом к проселку <...>: все легкомыслие вдруг соскочило с него, и он идет, словно на Страшный суд. Одна мысль до краев переполняет все его существо: еще три-четыре часа – и

²⁴⁵ Там же, с. 11.

²⁴⁶ Там же, с. 15.

²⁴⁷ Там же, с. 10.

²⁴⁸ Там же, с. 12.

дальше идти уже некуда. Он припоминает свою старую головлевскую жизнь, и ему кажется, что перед ним растворяются двери сырого подвала, что, как только он перешагнет за порог этих дверей, так они сейчас захлопнутся, – и тогда все кончено. <...> Отныне он будет один на один с злою старухой, и даже не злою, а только оцепеневшей в апатии властности. Эта старуха заест его, заест не мучительством, а забвением. Не с кем молвить слова, некуда бежать – везде она, властная, цепенящая, презирающая. Мысль об этом неотвратимом будущем до такой степени всего его наполнила тоской, что он остановился около дерева и несколько времени бился об него головой. Вся его жизнь, исполненная кривлянья, бездельничества, буффонства, вдруг словно осветилась перед его умственным оком. Он идет теперь в Головлево, он знает, что ожидает там его, и все-таки идет, и не может не идти <...> и нет для него отсюда выхода, кроме как ногами вперед на погост»²⁴⁹.

Ситуация этого печального возвращения сына и всего с ним связанного настолько драматична, что ужас настоящего момента чувствует и переживает не только сам виновник происходящего, но даже и простые люди около, сторонние наблюдатели: «Все понимали, что перед ними постылый, который пришел в постылое место, пришел навсегда, и всем делалось в одно и то же время и жалко и жутко»²⁵⁰.

Забвение, несуществование, пустота – то, что более всего пугает Степана. Пустота и «ничто» – ключевые понятия, которые, как мы уже упоминали выше, особенно занимают автора, так же, как и тема смерти. Понятия смерти, безысходности и пустоты тесно переплетаются и связываются, воплощаясь в образе гроба, который мерещится обречённому герою по дороге к посёлку и потом позже в позабытом всеми флигеле. Этот образ становится, по сути, аллегорией самого Головлёва и превращается для Степана в единственную довлеющую надо всем навязчивую мысль: «Там чудился ему гроб. Гроб! гроб! гроб! – повторял он бессознательно про себя»²⁵¹; «Болезненная истома сковывает ум; во всем организме, несмотря на бездеятельность, чувствуется беспричинное, невыразимое утомление; одна только мысль мечется, сосет и давит – и эта мысль: гроб! гроб! гроб!»²⁵². Не случайно именно положение во гроб – переселение в последнее земное пристанище – напоминает переселение Степана в его последнее унылое жилище (из которого с наступлением холодов уже не было выхода): «Двери склепа растворились, пропустили его, и – захлопнулись»²⁵³ – так захлопывается над покойником крышка гроба. И, конечно, концентрация специфической лексики, так или иначе связанной с темой страха («гроб», «жутко», «жалко», «погост», «давить», «сковывать» и т.д.), сильно воздействует на читательское восприятие, вызывая чувство тревоги и страха, часто необъяснимого, возникающего на уровне подсознания.

Отец Степана – наиболее близкий и сочувствующий Степану член семьи – также предстаёт перед сыном буквально в виде покойника, причём, встречая возвратившегося сына, Владимир Михайлович начинает так смеяться, что неуместность и дикость этого смеха вызывают не улыбку и облегчение (наиболее типичная функция смеха), но, напротив, ещё более глубокую апатию и тоску:

²⁴⁹ Там же, с. 29.

²⁵⁰ Там же, с. 30.

²⁵¹ Там же, с. 30.

²⁵² Там же, с. 48.

²⁵³ Там же, с. 31.

«Старик дремал в постели, покрытый белым одеялом, в белом колпаке, весь белый, словно мертвец. Увидевши его, он проснулся и идиотски захохотал»²⁵⁴.

Пустота – это апофеоз кошмаров Степана, который постепенно погружается в «ничто» – не-движение, не-говорение, не-мысль: от бессмысленно аутичного, но хотя бы формально спасительного хождения по комнате (*«В комнате уж совсем темно; в конторе еще сумерничают, не зажигают огня; остается только ходить, ходить, ходить без конца»²⁵⁵*) он скатывается к полному обездвиживанию, замиранию (*«Самое лучшее: сидеть и молчать, молчать и смотреть в одну точку»²⁵⁶*; *«С этих пор он безусловно замолчал»²⁵⁷*), от смутной мысли и слова – к не-говорению, звуковой пустоте (*«Бормотанье, имевшее вначале хоть какую-нибудь форму, окончательно разлагалось»²⁵⁸*), если сначала тьма казалась Степану неприятной, потом она постепенно становится и желанной, а спустя ещё некоторое время и сама тьма (тьма как нечто, в чём скрывается мир с его очертаниями) исчезает, превращаясь в полную пустоту: *«...самая тьма, наконец, исчезала, и взамен ее являлось пространство, наполненное фосфорическим блеском. Это была бесконечная пустота, мертвая, не откликающаяся ни единым жизненным звуком, зловеще-лучезарная. Она следовала за ним по пятам, за каждым оборотом его шагов. Ни стен, ни окон, ничего не существовало; одна безгранично тянущаяся, светящаяся пустота»²⁵⁹*. Но потом и сама пустота растворяется, и остаётся только отсутствие этой самой пустоты – двойное ничто, которое, исчезая, становится ещё большим глубоким и абсолютным отсутствием – и в этом воплощается ужас непостижимости, оцепенения и бессилия: *«Ему становилось страшно; ему нужно было заморить в себе чувство действительности до такой степени, чтоб даже пустоты этой не было. Еще несколько усилий – и он был у цели. Спотыкающиеся ноги из стороны в сторону носили онемевшее тело, грудь издавала не бормотанье, а хрип, самое существование как бы прекращалось»²⁶⁰*.

Как уже было упомянуто выше, в наивном сознании человека (древнейшие общества, сознание младенца), в те моменты, когда отсутствовало линейное представление о времени, было меньше страхов (или вовсе исключался небиологический страх), потому что отсутствовала рефлексия по поводу возможных опасностей, приходящих из будущего времени или страшных воспоминаний, связанных с прошедшим, – настоящее безмятежно. Но если страшное всё же возникало в настоящем времени – для подобного сознания это было весьма травматичным моментом, поскольку нелинейное, абсолютно синхроническое представление о времени исключало надежду на избавлении от страха и транслировало идею о невозможности перемен и того, что страшное отступит. В такой момент настоящее время становится буквально тюрьмой – и именно это и происходит со Степаном Головлёвым (со всё более деградирующим сознанием Стёпки-Балбеса) – так он становится узником в ловушке настоящего времени, где стираются все хронологические горизонты, которые могли бы

²⁵⁴ Там же.

²⁵⁵ Там же, с.48.

²⁵⁶ Там же, с. 50.

²⁵⁷ Там же, с. 53.

²⁵⁸ Там же.

²⁵⁹ Там же.

²⁶⁰ Там же.

принести облегчение, где остановилось любое движение, и где царит вакуум бесконечного настоящего времени, в котором невозможна жизнь: *«Притупленное воображение силилось создать какие-то образы, помертвевшая память пробовала прорваться в область прошлого, но образы выходили разорванные, бессмысленные, а прошлое не откликалось ни единым воспоминанием, ни горьким, ни светлым, словно между ним и настоящей минутой раз навсегда встала плотная стена. Перед ним было только настоящее в форме наглухо запертой тюрьмы, в которой бесследно потонула и идея пространства, и идея времени. Комната, печь, три окна в наружной стене, деревянная скрипучая кровать и на ней тонкий притоптанный тюфяк, стол с стоящим на нем штофом – ни до каких других горизонтов мысль не додумывалась»*²⁶¹.

Вся эта гипертрофированная пустота – не-движение, не-говoreние, не-мысль, не-время, не-пространство, не-тьма, и даже не-пустота – всё это приводит к появлению того феномена, который просто неназываем, то, чему невозможно дать адекватное имя (как «оно» в «Истории одного города») – нечто, что нельзя однозначно определить, и возможно лишь описать через тот эффект, который «оно» производит на объект с ним взаимодействующий или его воспринимающий. В романе это состояние сравнивается с чёрным облаком, то есть с чем-то, что не обладает чёткой формой – а как мы помним – в явлении хаотичного, бесформенного, абстрактного и разъятого также глубоко коренится источник страшного: *«Но балбес просто совсем не думал. Казалось, он весь погрузился в безрассветную мглу, в которой нет места не только для действительности, но и для фантазии. Мозг его вырабатывал нечто, но это нечто не имело отношения ни к прошедшему, ни к настоящему, ни к будущему. Словно черное облако окутало его с головы до ног, и он всматривался в него, в него одного, следил за его воображаемыми колебаниями и по временам вздрагивал и словно оборонялся от него. В этом загадочном облаке потонул для него весь физический и умственный мир...»*²⁶².

Но самая непроницаемая, безысходная и убивающая пустота в романе – это пустота слов: речь Иудушки-кровопийцы – Порфирия Владимировича Головлёва свободна от объективных, соответствующих реальности смыслов, морали, этики, человеческой эмоции. И ужас его пустословия не абстрактен – оно приводит к вполне реальным и по-настоящему трагическим событиям – вплоть до смерти, причём смерти самых близких ему людей – членов его семьи. В романе от праздности слов Порфирия, в результате его демагогий и двойного морализаторства прямо или косвенно погибают практически все центральные герои романа – брат Степан и брат Павел, мать, племянницы, оба его сына обречены им на гибель и даже невинный младенец – его внебрачный сын, отправлен в воспитательный дом (из которого, возможно, он выйдет живым).

Сам Иудушка, навевающий на окружающих часто необъяснимый, но глубокий страх, также, однако, не чужд этому чувству, но страх его суеверен: он боится чёрта (*«Он был невежествен без границ, сутяга, лгун, пустослов и, в довершение всего, боялся черта»*²⁶³) и проклятия матери (даже не её самой, грозной женщины, но именно её материнского проклятия). То есть пугают его, главным образом, потусторонние явления, в то время как для Салтыкова-Щедрина метафизический

²⁶¹ Там же, с. 50.

²⁶² Там же, с. 53-54.

²⁶³ Там же, с. 101.

страх не имеет такого значения как то, самое страшное, что происходит изо дня в день здесь, в этой реальности, и именно будничность и систематичность этих кошмаров сеет медленную смерть вокруг.

Именно этот интерес к реализму и верность его приёмам позволяет автору углублять психологическую достоверность, фиксируя явление страха во всей его тонкости и глубине. Как подчёркивает Росабаль Гирандо Мириам в автореферате к своей диссертации «Особенности психологизма в романе "Господа Головлёвы" Салтыкова-Щедрина»²⁶⁴, ссылаясь на Ф.Энгельса, именно изображение типических героев и обстоятельств помогает усилению психологизации текста: *«Такой интерес к внутреннему миру человека становится возможен только тогда, когда на первый план в художественном произведении выводит "типический характер в типических обстоятельствах". Эти слова Энгельса, характеризующие один из важнейших принципов реализма, являются краеугольным камнем эстетики Щедрина и других писателей реалистов. Характеры героев "Губернских очерков", "Господ Головлёвых", "Современной идиллии" построены по законам реализма и, следовательно, глубоко психологически достоверны»*²⁶⁵, и также исследователь замечает: *«Сам Щедрин отдавал себе отчет в глубоком психологизме содержания своего произведения, когда писал Некрасову о работе над романом: "содержание ее все психологическое"»*²⁶⁶. Таким образом, можно говорить о неслучайности появления в романе тех или иных художественных деталей, сюжетных поворотов и специфики выбора слов на уровне лексики, призванных подчёркивать психологизм произведения; и если гротескность «Истории одного города» исключает глубокий психологизм, переводя текст в притчево-сатирическую плоскость, то в «Господах Головлёвых» он оказывается одним из основополагающих поэтических принципов, и именно потому так глубоко и подробно раскрывается здесь одна из важнейших его составляющих – проблема страха и его внутренние психологические механизмы.

2.8 Страх в литературе конца XIX начала XX века

2.8.1 А.П.Чехов

Таким образом, развитие реализма способствовало углублению проблемы психологизации феномена страха в литературе, причём постепенно к концу XIX века сам предмет страха с мистических и метафизических сфер смещается в сторону сфер экзистенциальных, чему, конечно, немало поспособствовало распространение экзистенциалистских настроений и философских веяний. Многие описанные выше поэтические принципы изображения страха в русских реалистических текстах найдут своё воплощение и здесь, однако главным отличием и особой специфической чертой текстов рубежа веков будет являться то, что источником страха здесь уже зачастую будут оказываться не какие-либо

²⁶⁴ Росабаль Гирандо, М. *Особенности психологизма в романе "Господа Головлёвы" Салтыкова-Щедрина*. Диссертация. Автореферат. М., 1984, 188 с. Цитируется по <http://www.dslib.net/russkaja-literatura/osobennosti-psihologizma-v-romane-gospoda-golovljoovy-saltykova-wedrina.html>
Дата обращения 30.6.2014.

²⁶⁵ Там же.

²⁶⁶ Там же

конкретные сложные обстоятельства, кризисные ситуации или пугающие явления реальности или даже потустороннего мира, но источником страха здесь станет сама реальность как таковая, само существование, бытие.

Типичным примером данного факта могли бы послужить произведения А.П.Чехова, для поэтики которого проблема экзистенциального страха была особо характерна. Эту мысль также подчёркивает Нора Букс в статье «От «Иванова» к «Дяде Ване»: две попытки избавления от страха», где исследовательница прямо указывает на следующую особенность: «*В научной литературе прочно утвердилась мысль о том, что экзистенциальный страх – одна из главных тем пьес Чехова*»²⁶⁷. Но данное утверждение касается не только пьес А.П.Чехова, и существует множество примеров обращения автора к данной тематике и в произведениях иных жанров – в рассказах, повестях, статьях и пр.

Экзистенциальный страх часто изображается в произведениях через образ пустоты, не-движения, что можно продемонстрировать на следующем примере. Среди чеховских героев одним из наиболее подверженных страху жизни персонажей и одновременно распространяющих вокруг себя настроения тревоги и страха является учитель греческого языка Беликов («Человек в футляре»). Причём, в отличие от пустоты Салтыкова-Щедрина, в рассказе Чехова перед читателем предстаёт не «*светящаяся*» и «*зловеще-лучезарная*» пустота, а пустота-герметичность, абсолютный безжизненный вакуум. Герметичность, приводящая в трепет всё живое и одновременно сама же боящаяся всего живого, является следствием тяжёлой формы социофобии, которую М.Эпштейн называет синдромом Башмачкина-Беликова²⁶⁸. При этом, если говорить о специфике дихотомии мира открытого и мира герметичного, то можно сказать, что реальность и всё живое, подвижное в ней оказываются связаны с категорией настоящего времени (которое так тревожит Беликова), тогда как прошлое время – то, что уже дано, мертво и неизменно – это то, что может восприниматься главным героем как нечто вполне безопасное: «*Действительность раздражала его, пугала, держала в постоянной тревоге, и, быть может, для того, чтобы оправдать эту свою робость, свое отвращение к настоящему, он всегда хвалил прошлое и то, чего никогда не было; и древние языки, которые он преподавал, были для него, в сущности, те же калоши и зонтик, куда он прятался от действительной жизни*»²⁶⁹.

Бытие в настоящем времени и любая динамика как проявление жизни для Беликова являются источниками страха (любопытно здесь сравнить, как иначе звучат слова о страхе перед будущим, когда их произносит другой чеховский персонаж Иванов в одноимённой пьесе: «*Я веровал, в будущее глядел как в глаза родной матери... А теперь... душа дрожит от страха перед завтрашним днём...*»²⁷⁰). Зато уже случившееся и застывшее прошлое для Беликова несёт в себе покой, и потому сама смерть как таковая здесь не пугает и не связана с понятием страха. Об этом свидетельствует, прежде всего, любовь главного героя к мёртвому (древнегреческому) языку, к прошлому («мёртвому») времени, а также само

²⁶⁷ Букс, Н.: От «Иванова» к «Дяде Ване»: две попытки избавления от страха. In: *Семиотика страха*. Сборник статей. М.: Европа, 2005, с.150.

²⁶⁸ Эпштейн, М.: Маленький человек в футляре: синдром Башмачкина-Беликова. In: *Вопросы литературы*. М., 2005, №5. Цитируется по <http://magazines.russ.ru/voplit/2005/6/ep7.html> Дата обращения 17.6.2014.

²⁶⁹ Чехов, А.П.: Человек в футляре. *Полное собрание сочинений и писем в 30-ти томах*. Т.10. М.: Наука, 1977, с.42.

²⁷⁰ Чехов, А.П.: Иванов. Там же, Т.11, с. 259.

счастливого пребывания его в гробу, «бытие» в состоянии смерти: *«Теперь, когда он лежал в гробу, выражение у него было кроткое, приятное, даже веселое, точно он был рад, что наконец его положили в футляр, из которого он уже никогда не выйдет. Да, он достиг своего идеала!»*²⁷¹. (Ср. в пьесе «Иванов» – смерть (самоубийство!) также будет ответом на проблемы, спасительным выходом, а не мучительным источником страха, как жизнь).

Но если Беликов – персонаж с фобией болезненной, патологической и очевидно доведённой до крайности, то, например, в рассказе «Страх» мы встречаемся с вполне здоровым адекватным героем – обычным персонажем, типичным представителем своего времени Дмитрием Петровичем Силиным, который, тем не менее, охвачен тем же недугом – парализующим экзистенциальным страхом: *«... я болен боязнью жизни. Когда я лежу на траве и долго смотрю на козявку, которая родилась только вчера и ничего не понимает, то мне кажется, что ее жизнь состоит из сплошного ужаса, и в ней я вижу самого себя»*²⁷². Конечно, Силин герой несомненно более тонко рефлексирующий, нежели Беликов, и трагичность и глубина его страха рождаются здесь потому, что в этом рассказе уже нет такого гротеска и той карикатурности, какую мы находим в «Человеке в футляре». В рассказе «Страх» описываются чувства простого, весьма неглупого человека, с хорошим образованием, проработавшего до 30 лет в большом городе – в столице, и в настоящее время вполне успешного агронома, – но всё это не помогает герою избежать экзистенциального страха, и возможно даже усугубляет его возникновение и развитие; и этот страх жизни оказывается намного сильнее страха перед потусторонним и даже сильнее самого страха смерти: *«Наша жизнь и загробный мир одинаково непонятны и страшны. Кто боится привидений, тот должен бояться и меня, и этих огней, и неба, так как всё это, если вдуматься хорошенько, непостижимо и фантастично не менее, чем выходцы с того света. <...> Признаюсь вам, как другу, я иногда в тоскливые минуты рисовал себе свой смертный час, моя фантазия изобретала тысячи самых мрачных видений, и мне удавалось доводить себя до мучительной экзальтации, до кошмара, и это, уверяю вас, мне не казалось страшнее действительности. Что и говорить, страшны видения, но страшна и жизнь. Я, голубчик, не понимаю и боюсь жизни»*²⁷³.

Многие герои чеховских произведений, в том числе и драматических, считают жизнь страшнее смерти, выбирая самоубийство как лучшее решение в схватке со страхом жизни (как в пьесе «Иванов» или рассказе «Володя») или размышляя над возможностью добровольного ухода из жизни («Чайка», рассказ «Припадок»); даже в сатирических произведениях-юморесках тема самоубийства не выпускается из внимания (фельетоны «Жизнь прекрасна! (покушающимся на самоубийство)» и «Глупый француз»).

Важно отметить, что в тот исторический период времени проблема самоубийств стояла весьма остро, и сам А.П.Чехов, отвечая на письмо Д.В.Григоровичу, предлагавшему писателю воспользоваться актуальным на тот момент сюжетом о юном самоубийце, комментировал (12 января 1888 года): *«Самоубийство 17-летнего мальчика— тема очень благодарная и заманчивая, но ведь за нее страшно браться! На измучивший всех вопрос нужен и мучительно-сильный ответ, а*

²⁷¹ Чехов, А.П.: Человек в футляре. Там же, Т.10, с. 52.

²⁷² Чехов, А.П.: Страх. Т. 8, с. 130.

²⁷³ Там же, с. 131.

*хватит ли у нашего брата внутреннего содержания?*²⁷⁴», – то есть вся трагическая глубина данного вопроса доступна только внутренне зрелому человеку, лишь вдумчивому читателю.

Подтверждение мысли о том, что жизнь в восприятии чеховских героев зачастую страшнее смерти, мы находим также в статье Н.Букс, где исследовательница отмечает: *«Абстрактность и энигматичность состояния Иванова противопоставлены реальной опасности смертельной болезни Анны Петровны. Аффект страха в пьесе воспроизводится посредством характерных соматических признаков, герой испытывает чувство тесноты, духоты, скованности, физической и душевной усталости как разновидности утраты жизненной подвижности. (ср. с состоянием Степана Головлёва у С.-Щедрина. – прим.П.З.) Эти узнаваемые проявления страха аннулируют все контактные возможности и блокируют выходы из возникшей эмоционально-психологической ситуации. Герой оказывается замкнутым в своём страхе. Страх, согласно Кристевой, становится пространством обитания персонажа. В этом случае единственное спасение от страха оказывается в смерти, которая осознаётся им как возвращение к исходной романтической ситуации»*²⁷⁵.

В этом и состоит трагизм феномена экзистенциального страха: от страха, вызванного конкретными объективными причинами – объектами, ситуациями, явлениями (призраки, высота, болезнь, одиночество и пр.), можно попытаться убежать; но если сама жизнь становится источником страха, то здесь простой побег невозможен – жизнь присутствует и являет себя в каждом мгновении человеческого бытия, в самом своём течении, событиях и не-событиях, разговорах и молчании и даже в самом субъекте наблюдающего. Источник этого страха – в факте самой жизни, в её обыденности (в окружающих людях, семье, работе, доме, любви) и непостижимости бытия, и от этого страха укрыться невозможно. Герой рассказа «Страх» Силин признаётся: *«Мне страшно главным образом обыденщина, от которой никто из нас не может спрятаться. <...> Я, голубчик, не понимаю людей и боюсь их. Мне страшно смотреть на мужиков, я не знаю, для каких таких высших целей они страдают и для чего они живут. Если жизнь есть наслаждение, то они лишние, ненужные люди; если же цель и смысл жизни — в нужде и непроходимом, безнадежном невежестве, то мне непонятно, кому и для чего нужна эта инквизиция. Никого и ничего я не понимаю. Моя семейная жизнь, которая кажется вам такую восхитительной, — мое главное несчастье и мой главный страх. <...> Безнадежная любовь к женщине, от которой имеешь уже двух детей! Разве это понятно и не страшно? Разве это не страшнее привидений?»*²⁷⁶ Потому только перемещение из пространства жизни в пространство небытия становится единственной возможностью избавления от этого страха. Например, в рассказе «Скрипка Родшильда» смерть также рассматривается как счастливое освобождение (Марфа со счастливой улыбкой ждёт своего ухода из жизни), и сам Яков расценивает жизнь лишь как бессмысленную череду потерь и страшного ущерба, и даже в своей приближающейся смерти видит пользу: *«Идя потом домой, он думал, что от смерти будет одна только польза! Не нужно ни есть, ни пить, ни платить налоги,*

²⁷⁴ Чехов, А.П.: Письма. Там же, Т. 2, с. 174.

²⁷⁵ Букс, Н.: От «Иванова» к «Дяде Ване»: две попытки избавления от страха. In: *Семиотика страха*. Сборник статей. М.: Европа, 2005, с. 154.

²⁷⁶ Там же.

ни обижать людей...»²⁷⁷. (Более подробно этот аспект рассматриваться в нашем исследовании не будет, поскольку теме смерти и экзистенциального страха (с отсутствием страха смерти) у Чехова уже неоднократно посвящались филологические работы, среди которых, однако, нам хотелось бы выделить одну из наиболее удачных – статью Р.Киреева «Чехов. Посещение Бога»²⁷⁸).

Так, присутствие экзистенциального страха может оказываться свидетельством приближения героя к осмыслению природы и смысла жизни, то есть страх этот необходим как инструмент познания мира и индикатор достоверности реальности. Эту мысль высказывает Нора Букс в уже упомянутой выше статье, анализируя данную проблему на примере драматических произведений автора: «*Страх у Чехова служит признаком достоверности воспроизводимого мира*»²⁷⁹. Чем меньше подмены и пародии реальной жизни и больше проявления самой жизни – тем сильнее и неизбежнее этот страх. Рагин («Палата N 6») – один из самых рефлексизирующих чеховских персонажей – размышляет о жизни подобным образом: «*Жизнь есть досадная ловушка. Когда мыслящий человек достигает возмужалости и приходит в зрелое сознание, то он невольно чувствует себя как бы в ловушке, из которой нет выхода*»²⁸⁰. Андрей Ефимович боится всех окружающих, но больше всего – самой жизни, самых простых и понятных её проявлений: «*Вот она действительность!*» – подумал Андрей Ефимович, и ему стало страшно. Были страшны и луна, и тюрьма, и гвозди на заборе, и далекий пламень в костопальном заводе»²⁸¹.

Для многих героев чеховских произведений мир полон обмана и лжи, антагонизма внешнего и внутреннего («*Я неспособен различать, что в моих поступках правда и что ложь, и они тревожат меня; я сознаю, что условия жизни и воспитание заключили меня в тесный круг лжи, что вся моя жизнь есть не что иное, как ежедневная забота о том, чтобы обманывать себя и людей и не замечать этого, и мне страшно от мысли, что я до самой смерти не выберусь из этой лжи*»²⁸²), и потому такой чеховский герой по-своему раздвоен (является Другим для самого себя), в мире полном противоречий он испытывает иррациональный страх, не связанный с объективной опасностью, но с устройством мира как такового. И это становится объяснением того, что «*Самоубийство, – как пишет Н.Букс, – приобретает форму уничтожения этого другого, осознаётся героем как желаемое соединение с истинным «я» и, следовательно, как попытка преодоления страха*»²⁸³» (ср. «Иванов»).

С другой стороны, феномен страха у Чехова часто бывает связан и с этическим вопросом: герой, не считающий себя морально правым в какой-либо ситуации и переходящий установленную обществом или самим собой нравственную границу,

²⁷⁷ Чехов, А.П.: Скрипка Ротшильда. In: *Полн. собр. соч. и писем в 30-ти томах*. Т. 8. М.: Наука, 1977, с. 304.

²⁷⁸ Киреев, Р.: Чехов. Посещение Бога. In: *Нева*. 2004, №7. Цитируется по 17.6.2014.
<http://magazines.russ.ru/neva/2004/7/kir14.html>

²⁷⁹ Букс, Н.: От «Иванова» к «Дяде Ване»: две попытки избавления от страха. In: *Семиотика страха*. М.: Европа, 2005, с.156.

²⁸⁰ Чехов, А.П.: Палата номер 6. In: *Полн. собр. соч. и писем в 30-ти томах*. Т. 8., с. 112.

²⁸¹ Там же, 93.

²⁸² Чехов, А.П.: Страх. Там же. Т. 8, с. 131.

²⁸³ Букс, Н.: От «Иванова» к «Дяде Ване»: две попытки избавления от страха. In: *Семиотика страха*. Сборник статей. М.: Европа, 2005, с.153.

становится легко подвержен страху и тоске, чем зачастую даже приближает свою реальную или возможную кончину («Володя», «Припадок», «Человек в футляре» и др.). Например, после посещения публичного дома Васильев – герой рассказа «Припадок» – начинает чувствовать страх перед всем миром и его самыми будничными объектами (фонарями, снегом, людьми и т.д.): *«Оставшись один, Васильев быстро зашагал по бульвару. Ему было страшно потёмок, страшно снега, который хлопьями валил на землю и, казалось, хотел засыпать весь мир; страшно было фонарных огней, бледно мерцавших сквозь снеговые облака. Душою его овладел безотчётный малодушный страх. Попадались изредка навстречу прохожие, но он пугливо сторонился от них. Ему казалось, что отовсюду идут и отовсюду глядят на него женщины, только женщины...»*²⁸⁴. О подобного рода страхе мы говорили выше в связи с темой страха и желания – в момент, когда герой, следуя своим тайным желаниям или даже просто наблюдая за ними, переступает установленные им самим моральные границы и чувствует угрызения совести (как герои произведений «Бедная Лиза», «Анна Каренина» и пр.), то в этот момент он становится уязвимым для страха, который просто может полностью завладеть всем его существом.

2.8.2 В.Набоков

В подобном чеховском ключе проблема экзистенциального страха возникает и в рассказе В.В.Набокова (В.Сирина – русскоязычного писателя Набокова) «Ужас», где главным событием произведения становится не история любви молодых людей (формальная фабульная линия), не заграничная поездка героя и даже не смерть его возлюбленной (важные жизненные вехи, которые для рассказчика остаются как бы факультативны), но смысловым центром рассказа становится описание острого приступа страха героя – страха перед самим бытием, необъяснимого и непреодолимого страха жизни (подобного тому, какой мы встречали у Чехова). Само название текста В.Набокова семантически соотносимо с названием чеховского рассказа «Страх», есть в этом рассказе и тематическая перекличка – в обоих произведениях поднимается вопрос осознания человеком мира, осмысления факта наблюдения этого мира и, как результат, – погружение во всепоглощающий иррациональный страх – страх не столько перед наблюдаемым, сколько перед самим фактом наблюдения, возможностью наблюдать. Феномен жизни и любых её проявлений рассматриваются здесь как неисчерпаемый источник страха, но сравнивая природу такого страха в этих двух текстах можно говорить не только об очевидных сходных чертах, но и о важном различии. Герой А.Чехова Силин пытается осмыслить наблюдаемую им реальность, постичь таинство предстоящей пред ним жизни и пугается, прежде всего, её непостижимости и самодостаточности – она способна существовать и без наблюдателя, человек в ней ничего не значит, а смысл её часто остаётся ему просто недоступным. В рассказе В.Набокова мы тоже встречаем подобные размышления на эту тему: *«Ведь мы утешаем себя, что мир не может без нас существовать, что он существует, поскольку мы существуем, поскольку мы можем себе представить его. Смерть, бесконечность, планеты – все это страшно именно потому, что это вне нашего представления...»*²⁸⁵.

²⁸⁴ Чехов, А.П.: Припадок. Полное собрание сочинений и писем в 30-ти томах. Т. 7, с. 214.

²⁸⁵ Набоков, В.: Ужас. In: В.В.Набоков. Русский период: Собрание сочинений. В 5 томах. СПб.: Симпозиум, 1999, Т.2, с. 488.

Вопрос бесконечности и обособленности мира беспокоит главного героя набоковского рассказа, но также беспокоят его и мысли о смерти (хотя этот страх способен быстро раствориться): *«ночью, лежа в постели, я вдруг вспоминал, что смертен. <...> Так, бывало, душа моя задохнется на миг, лежу навзничь, широко открыв глаза, и стараюсь изо всех сил побороть страх, осмыслить смерть, понять ее по-житейски, без помощи религий и философий. И потом говоришь себе, что смерть еще далека, что успеешь ее продумать, – а сам знаешь, что все равно никогда не продумаешь, и опять в темноте, на галерке сознания, где мечутся живые, теплые мысли о милых земных мелочах, проносится крик – и внезапно стихает, когда наконец, повернувшись на бок, начинаешь думать о другом.²⁸⁶»* Эти гнетущие мысли о смерти и страх смерти, однако, преодолимы, с ними можно справиться, поскольку смерть пока может казаться далёкой, а размышления о ней быстро сменяются мыслями о житейском. Но даже когда смерть действительно реальна – когда умирает возлюбленная главного героя – в этом факте также нет настоящего страха, в нём есть трагизм, но смерть здесь одновременно расценивается рассказчиком и как спасительный фактор, в чём он сам и признаётся: *«Ее смерть спасла меня от безумия. Простое человеческое горе так наполнило мою жизнь, что для других чувств места больше не было.²⁸⁷»*

Это перекликается с мыслью М.Хайдеггера, который называет смерть выходом из мучительной ситуации экзистенциального страха и определяет её как необходимое и спасительное осознание своей конечности, дающее субъекту возможность ощущать себя живым.

Таким образом, в обоих рассказах эсхатологизм и мортальность не представляются таким мощным источником страха, каким является сама жизнь, экзистенция, которая, напротив, вызывает у набоковского героя такой ужас, который вербально просто невыразим: *«Высший ужас... особенный ужас... я ищу точного определения, но на складе готовых слов нет ничего подходящего²⁸⁸»*. Но здесь у В.Набокова проявляется ещё одна специфическая грань экзистенциального страха: **реальность ужасает по-настоящему в тот момент, когда во время процесса наблюдения происходит как бы разъятие видимого мира, коннотации теряют связь со своими коннотатами, смыслы растворяются, ускользают, и в сознании наблюдателя случается разрыв между объектами и значениями, предметами и их образами: *«Думаю, что никто никогда так не видел мира, как я видел его в те минуты. Страшная нагота, страшная бессмыслица. Рядом какая-то собака обнюхивала снег. Я мучительно старался понять, что такое "собака", – и оттого, что я так пристально на нее смотрел, она доверчиво подползла ко мне, – и стало мне до того тошно, что я встал со скамьи и пошел прочь. И тогда ужас достиг высшей точки. Я уже не боролся. Я уже был не человек, а голое зрение, бесцельный взгляд, движущийся в бессмысленном мире. Вид человеческого лица возбуждал во мне желание кричать²⁸⁹»*. Мир объектов вдруг будто обнажается («страшная нагота»), теряя связь со своими значениями, и здесь как бы происходит буквальная реализация приёма остранения (в терминологии В.Шкловского) как особого принципа изображения мира, в котором привычные объекты/явления мира при описании воспринимаются как незнакомые, *«в первый раз виденные»*. Так,**

²⁸⁶ Там же.

²⁸⁷ Там же, 492.

²⁸⁸ Там же, 490.

²⁸⁹ Там же.

создаётся образ, целью которого, как пишет В.Шкловский, «является не приближение значения его к нашему пониманию, а создание особого восприятия предмета, создание „виденья“ его, а не „узнавания“»²⁹⁰.

Так, главный герой рассказа В.Набокова пугается, когда смотрит на себя в зеркало после продолжительной работы, поскольку успеваешь за это время отвыкнуть от своего изображения, становясь чужим, Другим, даже для самого себя: «чужие, немигающие глаза, блеск волосков на скуле, тень вдоль носа, – чем настойчивее я говорил себе вот это я, имярек, – тем непонятнее мне становилось, почему именно это – я, и тем труднее мне было отождествить с каким-то непонятным "я" лицо, отраженное в зеркале»²⁹¹. Тот же приём остранения посредством зеркального двойника неоднократно будет возникать в произведениях В.Сирина.

Также страх может вызывать самый любимый и дорогой человек, если он перестаёт соотноситься с тем, кого ты знаешь. Если ты смотришь на него неузнающим остранённым взглядом, тогда он просто превращается в «другого», и этот другой тревожит и пугает: «Мне страшно, что со мной в комнате другой человек, мне страшно самое понятие: другой человек»²⁹².

Свой «высший ужас» герой рассказа испытывает именно в тот момент, когда картинка мира смещается и начинает транслироваться через призму остранения – виденья и в то же время полного неузнавания: «И вот, в тот страшный день, когда, опустошённый бессонницей, я вышел на улицу, в случайном городе, и увидел дома, деревья, автомобили, людей, – душа моя внезапно отказалась воспринимать их как нечто привычное, человеческое. Моя связь с миром порвалась, я был сам по себе, и мир был сам по себе, – и в этом мире смысла не было. Я увидел его таким, каков он есть на самом деле: я глядел на дома, и они утратили для меня свой привычный смысл; все то, о чем мы можем думать, глядя на дом... архитектура... такой-то стиль... внутри комнаты такие-то... некрасивый дом... удобный дом... – все это скользнуло прочь, как сон, и остался только бессмысленный облик, – как получается бессмысленный звук, если долго повторять, вникая в него, одно и то же обыкновеннейшее слово. И с деревьями было то же самое, и то же самое было с людьми. Я понял, как страшно человеческое лицо. Все – анатомия, разность полов, понятие ног, рук, одежды, – полетело к черту, и передо мной было нечто – даже не существо, ибо существо тоже человеческое понятие, – а именно нечто, движущееся мимо. <...> Напротив, чем пристальнее я вглядывался в людей, тем бессмысленнее становился их облик”.

Приём остранения здесь возникает, конечно, неслучайно. Сама проблема парагматических связей и диалогизма некоторых текстов В.Набокова и В.Шкловского была поставлена уже давно и многократно обсуждалась в литературоведческих работах²⁹³. М.Гришакова в статье «Две заметки о Набокове» говорит о связях Набокова-Шкловского, комментируя ситуацию следующим образом: «Сравнивая поэтику Набокова с теориями В. Шкловского, исследователи

²⁹⁰ Шкловский, В.Б.: Искусство как приём. In: В.Б. Шкловский. *О теории прозы*. М.: Круг, 1925. с.14.

²⁹¹ Набоков, В.: Ужас. In: В.В.Набоков. *Русский период: Собрание сочинений*. В 5 томах. СПб.: Симпозиум, 1999, Т.2, с. 491.

²⁹² Там же.

²⁹³ Курицын, В.: *Набоков без Лолиты. Путеводитель с картами, картинками и заданиями*. М.: Новое издательство, 2003, 452 с.; Ронен, О.: Пути Шкловского в «Путеводителе по Берлину». In: *Звезда*. 1999, № 4; Ханзен-Лёве, Оге А.: *Русский формализм: методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения*. М.: Языки русской культуры, 2001, 672 с.

обычно опираются на статью В. Ходасевича "О Сирине", где основной темой сириновского творчества названа "жизнь приёма". Другим аргументом становится переключка метафоры "искусство – ход коня" в "Даре" с названием книги В. Шкловского "Ход коня", которая вышла в Берлине в 1923 г. и, можно думать, не осталась незамеченной Набоковым <...> С другой стороны, как показал А. Ханзен-Леве в книге "Русский формализм", принцип "сдвига", "остранения", деавтоматизации восприятия или "обнажения приёма" гораздо шире формализма и в той или иной степени присущ разным типам модернистской поэтики. Шахматные метафоры, в том числе "ход коня", постоянны в набоковской прозе и не обязательно свидетельствуют о заимствовании у Шкловского.»²⁹⁴. Таким образом, использование приёма остранения в произведениях Набокова может быть отчасти объяснено через межтекстовый диалогизм со Шкловским, но ни в коей мере не может быть этим ограничен.

Впервые об «обнажении приёма» у Набокова заговорил В. Ходасевич в очерке «О Сирине»²⁹⁵, замечая, что В.Набоков не прячет своих приёмов, как это было принято ранее в предшествующей литературной традиции, но напротив, демонстрирует свою поэтическую лабораторию, и в этом и заключается главный фокус: «Тут, мне кажется, ключ ко всему Сирину. Его произведения населены не только действующими лицами, но и бесчисленным множеством приёмов, которые, точно эльфы или гномы, сную между персонажами, производят огромную работу <...>. Они строят мир произведения и сами оказываются его неустранимо важными персонажами. Сирин их потому и не прячет, что одна из главных задач его – именно показать, как живут и работают приёмы. <...> Жизнь художника и жизни приёма в сознании художника – вот тема Сириня, в той или иной степени вскрываемая едва ли не во всех его писаниях...»²⁹⁶.

Данный интерес к обнажению приёма и игре с открывающимися здесь возможностями в разной степени будет сохраняться в поэтической системе как русскоязычного Сирина, так и англоязычного Набокова, но если обратить внимание на год написания рассказа «Ужас» – 1926-й, – то можно отметить, что почти в то же время, всего за несколько месяцев до этого (декабрь 1925 года), был написан набоковский очерк «Путеводитель по Берлину», а именно это произведение чаще всего упоминается при обсуждении вопроса о межтекстовых и поэтических связях и полемиках Набокова со В.Шкловским.

Именно «Путеводитель» в значительной мере демонстрирует начало глубокого интереса автора к возможностям работы с приёмами, вниманию к приёму остранения и прочим темам, сформулированным формальной школой. Омри Ронен в статье «Пути Шкловского в «Путеводителе по Берлину» отмечает, что как раз на основе этого рассказа В.Набоков исследует литературные возможности «жизни приёма» и создаёт своего рода «путеводитель по приёмам», что не является, однако, чисто набоковским изобретением: «В этом отношении у Сирина был непосредственный и тематически очень близкий в художественном и

²⁹⁴ Гришакова, М.: Две заметки о Набокове. In: *Труды по русской и славянской филологии*. Литературоведение. IV (Новая серия). Тарту, 2001. с. 247-259.

²⁹⁵ Ходасевич, В. Ф.: О Сирине. In: *Собрание сочинений в 4 томах*. М.: Согласие, 1996—1997. Цитируется по http://dugward.ru/library/hodasevich/hodasevich_sirin.html. Дата обращения 15.7.2014.

²⁹⁶ Там же.

литературно-бытовом смысле пример метаповествовательного разворачивания сюжета, сочинённый самым в то время популярным из представителей формальной школы, Виктором Шкловским, в книжке „Зоо“, где действие происходит в Берлине». <...> Этот город Сирина описывает с помощью приёмов, названия которых ввёл в широкий литературный обиход Шкловский (на самом деле термин «остранение» изобрёл О.М.Брик, а обнажение приёма – Р.Л.Якобсон), но что важнее, по ходу описаний Берлина, у Сирина остраняются, а, следовательно, обнажаются самые эти приёмы. Связь между означающим и означаемым в тропе становится двусторонней, а отношение между «Путеводителем» и его подтекстом из Виктора Шкловского выказывает те черты художественного соперничества, состязания и соревнования, которые со временем станут характерными для набоковского межтекстового пространства в качестве своего рода «антиподии», наперенного и последовательного изживания недостатков чужих текстов в своём»²⁹⁷.

Мы позволили себе эту объёмную цитату, поскольку приведённый выше фрагмент весьма значим в контексте нашего разговора и доказательно подтверждает наши размышления о «неслучайности» появления признаков формалистской поэтики в текстах В.Набокова в этот период времени (тем более, что эти приёмы будут непосредственно связаны с воплощением темы страха в текстах Сирина). В данном случае здесь находит своё отражение вопрос о «межтекстовом пространстве» и «изживании чужих текстов в своём» (подобного рода «внутритекстуальную полемику» в своём творчестве В.Набоков ведёт не только с писателями разных времён, но и с современными автору учёными и философами (включая, например, «венского шарлатана» З.Фрейда) и многими актуальными мыслителями и деятелями²⁹⁸), то есть речь идёт о своего рода сознательной примерке автором определённых систем поэтической или философской практики (в данном случае – формалистской), с которыми можно экспериментировать, играть, которые можно «примерять», осваивать, утрировать и совершенствовать.

Таким образом, в «Путеводителе по Берлину» можно обнаружить применение приёма остранения и пересечения с текстом В.Шкловского («ZOO, или письма не о любви»). Демонстрируя подробно эти связи и говоря об остранении у Набокова, О.Ронен приводит много любопытных примеров,²⁹⁹ – от едва уловимых деталей до вполне конкретных очевидных картин (например, описанные В.Набоковым в самом начале первой главки чёрные трубы, лежащие перед домом, которые должны, согласно мысли исследователя, символизировать буквальное «обнажение приёма» – вынутый «из контекста»/из-под земли/ формальный фрагмент структуры, который теряет свой смысл в своей внеположенности; или там же – кто-то написал имя «Отто» на снеговой полосе на трубе, и это имя – «с двумя белыми "о" по бокам и четой тихих согласных посередке, удивительно хорошо подходит к этому снегу, лежащему тихим слоем, к этой трубе с ее двумя отверстиями и

²⁹⁷ Ронен, О.: Пути Шкловского в «Путеводителе по Берлину». In: *Звезда*. 1999, № 4. Цитируется по <http://magazines.russ.ru/zvezda/1999/4/ronen.html> Дата обращения: 18.7.2014.

²⁹⁸ Подробнее см., например: Ронен, И.: Храбрость и трусость в романе Набокова «Подвиг». In: *Звезда*, 2010, № 4; Ронен, О.: Пути Шкловского в «Путеводителе по Берлину». In: *Звезда*. 1999, №4; Курицын, В.: *Набоков без Лолиты. Путеводитель с картами, картинками и заданиями*. М.: Новое издательство, 2003 и др.

²⁹⁹ Ронен, О.: Пути Шкловского в «Путеводителе по Берлину». In: *Звезда*. 1999, № 4. Цитируется по <http://magazines.russ.ru/zvezda/1999/4/ronen.html> Дата обращения: 18.7.2014.

таинственной глубиной»³⁰⁰ – отделено от реального его обладателя, зато прекрасно подходит к снегу, трубе и отверстиям в ней).

Другие тексты В.Набокова этого периода времени также демонстрируют активный интерес к приёму остранения и экспериментам с ним: например, рассказ «Бритва» (февраль 1926г., публикация в «Руле»), где вместо имён у людей прозвища, и даже само название рассказа обозначает на самом деле не инструмент для бритья (что было бы вполне очевидным), но прозвище главного героя (то есть слово не обозначает то, чем должно было быть), да и сам герой, не владеющий немецким языком, знает только два немецких слова «*вас*» и «*нихт*» и пользуется ими безотносительно их прямого смысла в любом удобном контексте, и даже быстрые ножницы его ценятся не за то, что стремительно и ловко стригут, но потому что издают «щегольской звон» и впустую стрекочут в воздухе – то есть ценность их заключена вне сферы их прямого назначения. Более того, люди и их тени здесь живут как бы отдельной жизнью, теряя связь друг с другом («*Мимо мелькали люди в сопровождении своих синих теней, которые ломались на краю панели и бесстрашно скользили под сверкавшие колеса автомобилей, оставлявших на жарком асфальте ленточные отпечатки, подобные узорчатым шкуркам змей*»³⁰¹). Зеркала, тени и отражения постоянно появляются в произведениях В.Набокова, открывая ещё один возможный, часто странно искажающий угол зрения на мир, который часто существует совершенно отдельной от отображаемого объекта жизнью, как, например, в «Соглядатае»: «*В зеркальном стекле сбоку от выставки продолжалась улица, но это было продолжение мнимое; автомобиль, проехавший слева направо, вдруг исчезал, хотя улица невозмутимо его ждала, исчезал и другой, ехавший ему навстречу, – ибо один из них был только отражением.*»³⁰² (Некоторые другие примеры данной особенности ещё будут представлены ниже).

В рассказе «Бритва» прямо появляется тема страха – его сюжет составляет напряжённая ситуация, в которой может произойти или не произойти убийство (в безлюдное утреннее время в парикмахерское кресло эмигранта – когда-то арестанта в постреволюционной России – опускается клиент, случайно оказавшийся его тюремным мучителем; брадобрей с острым лезвием в руках напоминает о прошлом беспомощному сидящему в кресле посетителю, и жизнь клиента в этот момент полностью в руках цирюльника). В монологе парикмахера о кошмарах прошлого, как это чаще всего бывает в набоковских текстах, самое важное прямо не называется, остаётся за кадром, но изображается лишь остранённая внешняя картинка, и тем самым высвобождается простор для фантазии читателя: «– *Дело вот в чем, товарищ: я все помню, отлично помню и хочу, чтобы и вы вспомнили... И тихим голосом Иванов стал рассказывать, неторопливо брея неподвижное, откинутое назад лицо. И этот рассказ, должно быть, был очень страшен, ибо изредка его рука останавливалась, и он совсем близко наклонялся к господину, который в белом саване простыни сидел, как*

³⁰⁰ Набоков, В.: Путеводитель по Берлину. In: В.В.Набоков. *Русский период: Собрание сочинений*. В 5 томах. СПб.: Симпозиум, 1999. Т.2, с. 312.

Дата обращения: 18.7.2014.

³⁰¹ Набоков, В.: Бритва. Там же. Цитируется по <http://www.lib.ru/NABOKOW/britwa.txt> Дата обращения: 18.7.2014.

³⁰² Набоков, В.: Соглядатай. In: В.В.Набоков. *Собрание сочинений*. В 4 томах. М.: Правда, 1990, Т.2, с. 307.

мертвый, прикрыв выпуклые веки. – Вот и все, – вздохнул Иванов. – Вот и весь рассказ. Как вы думаете, чем можно искупить все это?»³⁰³.

Таким образом, в момент, когда главный герой начинает говорить о самом драматичном и страшном, автор-повествователь вдруг как бы удаляется и начинает наблюдать ситуацию со стороны, описывая всё происходящее как бы издалека, со стороны улицы, то есть видя, но не слыша самого повествования. Здесь воображение читателя может дорисовать всё самое кошмарное, что только может ему представиться (этот приём в литературе мы уже упоминали выше), но для нас важно, что здесь описание ключевого момента рассказа осуществляется с позиции человека, который не осведомлён, что именно происходит, причём включается эта позиция именно и только в этот конкретный момент, – то есть остранение используется в кульминационный момент как важное художественное средство, усиливающее ощущение тревоги и страха (так как неизвестное, как уже неоднократно упоминалось, – один из самых продуктивных источников страшного).

Однако в данном рассказе сильна и доля иронии. Также, как и в «Путеводителе по Берлину» – остранение здесь – это в то же время и любование автора миром с непривычной точки зрения, возможность под иным углом взглянуть на будничные мир – и этим процессом и наслаждается рассказчик.

В набоковском рассказе «Ужас» приём остранения выражается в разъятом восприятии мира, в новом зрении героя, которое усиливается до такой степени, что возникает ощущение полного кошмара, и так рождается тот высший, непреодолимый и неназываемый ужас, который становится главной темой произведения. Этот страх настолько спонтанен и абсолютен, что вызывает чувство полной беспомощности и незащитности человека перед ним, это страх жизни (смерть, как мы уже сказали, такого эффекта не производит), но это также и страх самого страха: *«...я знаю, что обречен, что пережитый однажды ужас, беспомощная боязнь существования когда-нибудь снова охватит меня, и тогда мне спасения не будет.»³⁰⁴*

Мысль о страхе жизни и о смерти как разрешении этой проблемы возникает во многих текстах Набокова: Лужин шагает из окна, делая свой «ход конём» в разыгранной с жизнью партии («Защита Лужина»); в «Приглашении на казнь» жизнь и ожидание смерти – мучительны, но сама казнь и смерть – нелепы, бутафорски и нереальны; настоящая смерть, убийство (или «самоубийство») в «Отчаянии» становится простым инструментом для финансовой махинации; таким же формальным средством для реализации своих планов считают смерть Марта и Франц («Король, дама, валет»); добровольно расстаётся с жизнью Яша Чернышевский, разрешая тем самым жизненный и любовный тупик («Дар»); герой «Соглядатая», решившийся на самоубийство прямо признаётся перед тем как нажать курок: *«Мысль о смерти, так пугавшая меня некогда, была теперь близка и проста. Я боялся, страшно боялся чудовищной боли, которую, быть может, мне пуля причинит, но бояться черного бархатного сна, ровной тьмы, куда более приемлемой и понятной, чем бессонная пестрота жизни, – нет, как можно этого бояться, глупости какие...»*; и т.д.

³⁰³ Набоков, В.: Бритва. Цитируется по <http://www.lib.ru/NAVOKOW/britwa.txt> Дата обращения: 18.7.2014.

³⁰⁴ Там же.

Размышляя о феномене страха в творчестве Сирина-Набокова нельзя не упомянуть статью О.Сконечной³⁰⁵, которая рассуждает о параноидальном русском романе и сравнивает «Петербург» А.Белого и «Приглашение на казнь» В.Набокова. Важно принимать во внимание тот факт, что в начале XX-го века непростая историческая ситуация и особые культурно-философские настроения способствовали распространению атмосферы подозрительности и ожидания катастрофы (причём поиск доказательств этих грядущих катастроф производился часто с помощью мистических эзотерических методов). В произведениях символистов эпоха тревоги проявилась в *«сюжете борьбы за Душу мира»*, и, как пишет О.Сконечная, искусство в восприятии символистов становилось особым феноменом, обладающим защитной мистической природой и способным противостоять мировому злу. Здесь же (ссылаясь на высказывания Элиаса Канетти) отмечается общность природы шаманического и параноидального начал, а также функциональное сходство шаманства и искусства как такового – прежде всего это может касаться литературы (в функции заговора) – П.Флоренский, А.Белый.

Также здесь проступает немаловажная для нас парадигма страх и «ничто», или страх и неизвестное, которая особенно актуализируется в контексте разговора о поэтике параноидального романа. Именно в пугающей неизвестности символист А.Белый видит импульс к спасительному творчеству и вызов к борьбе: *«когда новые тучи неизвестного <...> грозят нам молниями и огнями, вызывая на бой человека, грозя смести род людской с лица земли», возрождается спасительный культ слов, колдовское словотворчество»*³⁰⁶. То есть от ужаса неизвестного и угрозы небытия может спасти слово, искусство. Но для заклинания словом необходимо знать имя вещей, и здесь ключевой оказывается мысль П.Флоренского, замечавшего: *«Кому известны сокровенные имена вещей, нет для того ничего неприступного. <...> Личное имя человека – это почти необходимое средство ведения его и волхования над ним»*³⁰⁷. Эта идея для нас крайне важна, потому что в литературе начала XX века именно данный аспект потери/обретения объектом своего имени станет одним из наиболее значительных (и найдёт своё отражение в произведениях многих модернистских направлений), и на этом принципе часто будет реализовано и воплощение приёма остранения (как, например, в случае с именем «Отто», оставленном на снегу (в «Путеводителе по Берлину»)), и потеря/обретение имени станет источником как смешного, так и страшного (причём в этом случае страх может колебаться от ощущения смутной тревоги до состояния Высшего ужаса – как мы уже видели это выше).

Многие сирийские герои – буквально в каждом романе – теряют, обретают имена или временно примеряют на себя чужие имена, образы, маски: Герман, выдающий себя за актёра («Отчаяние»); Горн, называющий себя Мюллером, и Кречмар, называющий себя Шифермюллером («Камера Обскура»); палач Пьер, представляющийся заключённым («Приглашение на казнь»); пропавший без вести (и вероятно погибший) Мартын рукой Дарвина посылает открытки матери («Подвиг»); рассказчик в «Соглядатае» на протяжении всего повествования

³⁰⁵ Сконечная, О.: К вопросу о русском параноидальном романе: от «Петербурга» к «Приглашению на казнь». In: *Семиотика страха*. Сборник статей. М.: Европа, 2005, с.185.

³⁰⁶ Там же, с. 187.

³⁰⁷ Флоренский, П.А.: *Сочинения*. Москва, Т.2, 1990, с. 422.

говорит о Смурове как о третьем лице, и лишь в самом конце возникнет неожиданный поворот: «— *Господин Смуров – сказал он громко, но неуверенно. Я обернулся на звук моего имени...*»³⁰⁸; и т.д.

Лужин в самом начале романа («Защита Лужина») крайне удивлён, что его теперь будут называть «Лужиным» (знаменитое начало романа: «*Больше всего его поразило то, что с понедельника он будет Лужиным*»³⁰⁹) – причём это новое имя вступало в силу именно с понедельника, то есть до сего момента отождествление героя с этим именем отсутствовало. А настоящее (полное) своё имя герой обретает лишь в самом конце романа уже после смерти – известный финал романа: «*"Александр Иванович, Александр Иванович!" – заревело несколько голосов. Но никакого Александра Ивановича не было*»³¹⁰. Причём выражение «обретает имя» здесь весьма условное, так как героя в помещении уже нет (и нет его и в живых), то есть де-факто реальный носитель имени его в романе так и не обретёт.

Говоря о романах В.Набокова и А.Белого как о «параноидальных» русских романах, О.Сконечная отмечает подвижность границ внутренней формы слова в текстах авторов. В романе А.Белого исследователь обнаруживает языковые каламбуры, анаграммы, паронимы, аллитерации, рассматривая их как выход за границу простого языка и одновременно как сигнал об опасности («*черт-черта*»). Проникновение в смысл имён в романе «Петербург» позволяет установить связи между сенатором (Аполлон Аполлонович), палладиизмом, сектанством, масонством, Софьей Петровной Лихутиной, Софией-Премудростью, Петром Великим, Антихристом, взрывами и самой историей³¹¹ – то есть нагнетание интриги и подозрений происходит в том числе через раскрытие внутренних связей имён и событий. При этом, как говорится в статье О.Сконечной, «*параноидальность и финальность, или эсхатологизм, в нём взаимосвязаны. Страх преследования в конечном счёте и есть страх рассеяния в небытии, обращения в Ничто*»³¹². Именно такого рода страх ляжет в основу романа В.Набокова «Приглашение на казнь», написанного примерно через год после смерти А.Белого (то есть смерть крупнейшего автора-символиста могла послужить для Набокова одним из импульсов к написанию романа, в котором прослеживается межтекстовый диалогизм, или «внутритекстуальная полемика», о которых упоминал О.Ронен). Кроме того, нельзя забывать, что именно это время – середина тридцатых годов – также как и начало века вновь наполнено ощущением грядущей катастрофы и страшных подозрений, что становится благодатной почвой для создания «параноидального» романа. О.Сконечная называет множество параллелей между внутренними мотивациями авторов (Белого и Набокова) и самими

³⁰⁸ Набоков, В.: Соглядатай. In: В.В.Набоков. *Собрание сочинений*. В 4 томах. М.: Правда, 1990, Т.2, с. 342.

³⁰⁹ Набоков, В.: Защита Лужина. Там же, с. 5.

³¹⁰ Там же, с. 152.

³¹¹ Подробнее см. статью: Сконечная, О.: К вопросу о русском параноидальном романе: от «Петербурга» к «Приглашению на казнь». In: *Семиотика страха*. Сборник статей. М.: Европа, 2005, с. 187.

³¹² Там же, с. 193.

анализируемыми в статье романами: эсхатологизм и финальность ощущений (для Набокова – это окончательный разрыв с советской Россией, экспансия фашизма, близость конца своего европейского и русскоязычного периода творчества и пр.), аллюзии в именах, пересечения на уровне хронотопа, схожесть в круговом движении истории, неодоушевлённость действия, масонский заговор, тень Петра и пр.

Пессимистические настроения, катастрофические предчувствия, заикленность и боязнь заговора, слежки, обмана и неизвестности (особенно когда всё это разворачивается на фоне катастрофического момента истории) рождает особый вид страха, который становится весьма характерен для литературы модерна – страх параноидального типа, направленный вовнутрь, вглубь сознания, захваченный одной навязчивой мыслью, наполненный подозрительностью и характеризующийся особой многоходовостью мыслительной деятельности.

Американский литературовед и писатель Ихаб Хасан³¹³ в своей знаменитой системе, сравнивающей модернизм и постмодернизм (сформулированной в 80-е годы прошлого века), характерной чертой модернизма называет параноидальность (наряду с давлением логоса, центрированности, селекции, границ и пр.), в отличие от постмодернизма, которому присуща шизофреничность (а также ризоматичность, рассеивание, полиморфность, ирония и пр.).

Эта характеристика распространяется на поэтическую систему произведений модернизма в целом, и на специфику феномена страха в частности.

Как уже было сказано, параноидальный страх характерен для поэтики А.Белого. Те же признаки вполне чётко прослеживаются и в романе В.Набокова «Приглашение на казнь», где ожидание исполнения приговора формально становится довлеющей причиной страха-тоски, который испытывает главный герой. Рассуждая об этом тексте, О.Сконечная отмечает различные черты параноидального романа, в частности заикленность пространства и времени, масонский заговор, невидимые голоса («Осторожно, Цинциннат!», «Какая тоска, Цинциннат!»), особые знаки, посылаемые герою (бабочка, жёлудь или надпись на тюремной стене), дуализм настоящего и бутафорского, навязчивые фантазии самого Цинцинната-поэта и многое другое. При этом главное отличие от текста А.Белого представляется здесь в особой металитературности, проступающей на многих уровнях: *«Откликаюсь на текст А.Белого, воспроизводя его сюжет заговора, его модель колец преследования и пространственно-временной сети агентов-доносчиков и сторожей, Набоков переводит всё это в иной, металитературный план. Металитературный статус происходящего оцутим и в бутафорских персонажах, изготовленных из цитат, и в условном городском пейзаже, и особенно в развязке, намекающей на *deus ex machina*...»*, и в этом случае можно говорить об особом рода одержимости самого автора – одержимости русской литературы, которая навязчиво преследует его, проникает в жизнь, сознание, язык (многие литературоведческие исследования посвящены анализу косвенного или прямого присутствия в тексте романа русских авторов – Пушкина, Гоголя, авторов Серебряного века и того, что мы называем «петербургский текст»). В свете

³¹³ Hassan, I.: Toward a Concept of Postmodernism. (From The Postmodern Turn, 1987) См. <http://www.mariabuszek.com/kcai/PoMoSeminar/Readings/HssnPoMo.pdf> (25.7.2014)

разговора о литературной одержимости, О.Сконечная трактует финал и как преодоление этой зависимости: «Финал романа, таким образом, может быть прочитан и как финал петербургской традиции, точнее, необходимость выхода художника из кругов её рабским повтором»³¹⁴.

Эсхатологический финал романа с его постепенным распадом и исчезновением мира (персонажей здесь уже нет – остаются лишь детали – вращающаяся просвечивающая поясница палача, скрюченный от приступа тошноты библиотекарь, совсем прозрачные зрители и нарисованные задние ряды зевак, рухнувший помост, красноватая пыль, обрушившиеся плоские деревья и пр.) – это единственное возможное разрешение «параноидального» тупика, подобно тому, как Салтыков-Щедрин для прекращения наступающей в городе Глупов катастрофы вызывает к жизни «оно», то inferнальное высшее начало, являющееся ответом на неразрешимые конфликты, внушающее сакральный страх, но находящееся за границей всех страхов.

Черты параноидального романа с характерным для него страхом перед наблюдателем и мотивом навязчивой идеи обнаруживаются не только в «Приглашении на казнь», но и в большинстве романов В.Набокова. Уже в первом сирийском романе «Машенька» пред нами предстаёт сюжет, в котором главный герой по воле случайной череды роковых совпадений на несколько дней неотвязно оказывается захвачен идеей о встрече со своей любовью юности и для осуществления этой встречи готов практически на всё (разрыв предыдущих продолжительных отношений, тайное проникновение в чужую комнату, кража, устранение соперника и т.д.). Мотив навязчивой мысли, полностью захватившей героя, и искажённого восприятия мира будет появляться и в большинство романов Набокова («Король, Дама, Валет» – Марта, «Отчаяние» – Герман, «Камера обскура» – Кречмар и пр.). Наиболее болезненно и трагично эта тема воплотится в романе «Защита Лужина», где главный герой, растворившись в мире шахматной партии, утратит последнюю связь с реальным миром и просто погибнет («выпасть из игры» – самоубийство, смерть как единственный выход из тупика).

Однако, «Машенька» – первый роман Сирина, и потому он ещё в значительной степени проникнут традицией классических русских текстов, что касается, в том числе, и воплощения темы страха. Здесь появляются вполне традиционные размышления по поводу страха смерти и конечности жизни («кажется так страшно жить и ещё страшнее умереть»³¹⁵). Интересной особенностью оказывается страх, связанный с мотивом побега главного героя и страхом реализации мечты – это страх ответственности и страх того, что воплощённая мечта может оказаться намного слабее самого мечтания. Подобный страх весьма характерен для героев тургеневских произведений, начиная с повести «Ася», где герой в своей растерянности и сомнениях теряет свою любовь, – и в свете таких параллелей кажется совсем не случайной перекличка фамилии Ганин с фамилией Гагиных. В книге «Набоков без Лолиты. Путеводитель по Берлину» В.Курицын³¹⁶ также указывает на характерный для И.Тургенева сюжет побега или добровольного отказа от воплощения мечты, называя в качестве примеров Базарова («Отцы и

³¹⁴ Сконечная, О.: К вопросу о русском параноидальном романе: от «Петербурга» к «Приглашению на казнь». In: *Семиотика страха*. Сборник статей. М.: Европа, 2005, с.199.

³¹⁵ Набоков, В.: Машенька. In: В.В.Набоков. *Собрание сочинений*. В 4 томах. М.: Правда, 1990, Т.1, с.54.

³¹⁶ Курицын, В.: *Набоков без Лолиты. Путеводитель с картами, картинками и заданиями*. М.: Новое издательство, 2003.

дети»), князя Н. («Дневник лишнего человека»), Рудина (одноимённый роман), Инсарова («Накануне»), Нежданов («Новь») и др.

Уже в первом романе Сирина проскальзывает и тема двойничества **героя** через буквальную реализацию приёма остранения и растождествления персонажа самого с собой: Ганин случайно наблюдает себя в кино и не сразу может узнать. Эта тема – взгляд на себя как на третье лицо – будет появляться практически в каждом набоковском романе. Любопытно здесь, что Ганин, видя себя на экране, испытывает стыд и неприятные ощущения, а самого человека на экране автор называет не «Ганиным», но лишь «двойником Ганина»: *«Он напряг зрение и с пронзительным содроганьем стыда узнал себя самого среди этих людей, хлопавших по заказу, и вспомнил, как они все должны были глядеть вперед, на воображаемую сцену, где никакой примадонны не было, а стоял на помосте среди фонарей толстый рыжий человек без пиджака и до одури орал в рупор. Двойник Ганина тоже стоял и хлопал, вон там, рядом с чернобородым, очень эффектным господином, с лентой поперек белой груди»*³¹⁷.

Следует заметить, что проблема кинематографического «двойничества» будет возникать и в последующих романах Сирина. Так, например, в «Камере обскура» Кречмар, неожиданно попавший на конец случайного киносеанса, увидит на экране ничего не говорящую ему сцену, где *«...кто-то, плечистый, слепо шел на пятившуюся женщину...»*³¹⁸ – именно эта трагическая сцена, по сути, и произойдёт в самом конце романа, то есть, получается, здесь **герой** как бы увидит свою смерть, но пока не узнает её; Валентинов предлагает Лужину сыграть самого себя (известного шахматиста) в кинокартине, но Лужин видит в этом предложении лишь хитрый ход в партии противника и скрывается, так и не став сам своей же собственной тенью на экране. Таким образом, кинематограф у Набокова выступает как особый инструмент удвоения мира и непосредственное, буквальное воплощение приёма остранения, когда человек растождествляется с самим собой, и это воздействует пугающе, негативно и так или иначе связывается с неприятными эмоциями и ситуациями.

Единственный центральный набоковский персонаж, который горячо мечтает о кинематографической карьере, – это Магда («Камера обскура») – героиня малосимпатичная, даже страшная в своей паталогической жестокости. Более того, реализовав свои актёрские амбиции, она оказывается просто нелепой и прямо осмеянной публикой. Из второстепенных **героев** можно вспомнить, например, в романе «Защита Лужина» пожилого актёра, *«с лицом, переищупанным многими ролями»*, который также мечтает вернуться в кинематограф, и который также очевидно неприятен автору и смешон в своём ограниченном самолюбовании и нелепом поведении.

На ещё один аспект нетождественности Ганина самому себе указывает Вячеслав Курицын также в книге «Набоков без Лолиты», где предполагает, что и само имя Лев Глебович Ганин – с большой вероятностью имя лишь вымышленное, как это часто случалось у людей, бежавших в эмиграцию. Среди доказательств в пользу того, что «Ганин» – подложная фамилия приводится, например, мысль об анаграммированном в ней слове «изГНАНИЕ». Предположение В.Курицына тем

³¹⁷ Набоков, В.: Машенька. In: В.В.Набоков. *Собрание сочинений*. В 4 томах. М.: Правда, 1990, Т.1, с. 51.

³¹⁸ Набоков, В.: Камера Обскура. In: В.В.Набоков. *Собрание сочинений русского периода*. В 5 томах. Т. 3. СПб: Симпозиум, 2006, с. 343.

более может быть правдой, если мы вспомним как часто сирийские герои примеряют на себя псевдонимы и маски (примеры, подтверждающие этот факт, уже были приведены выше).

Таким образом, тень статиста на экране или тень имени – это лишь вымышленные отражения героя, о котором по-настоящему практически ничего неизвестно, и этот мотив тесно связан с воплощением приёма остранения, который, растождествляя цельность мира, провоцирует страх-тоску.

В романе «Король, дама, валет» (1928) также можно найти примеры использования приёма остранения как художественного средства (и здесь этот приём имеет важное психологическое значение). Например, в сцене в поезде показан эффект растождествления героя со своим телом и возвращения в него связано с сильной пережитой эмоцией – в этом случае позитивной, однако в то же время «беспокойной», как подчёркивает автор: *«И Франц, до сих пор таившийся за газетой в каком-то блаженном и беспокойном небытии, живший как бы вне себя, в случайных движениях и случайных словах его спутников, медленно стал расти, сгущаться, утверждаться, вылез из-за своей газеты и во все глаза, почти дерзко, посмотрел на даму»*³¹⁹.

Через тот же приём передаётся и более драматичная сцена – лихорадка Марты и её последние часы жизни, когда автор в отношении одного и того же персонажа использует удвоенное третье лицо («она» и «Марта»), как бы растождествляя персонаж самого с собою, чем подчёркивает изменённое сознание героини: *«Она слышала, как Марта Драйер что-то спрашивает, на что-то отвечает. Вкус ледяного шампанского все оставался как-то в стороне, – шипящие звездочки, которые только кололи чужой язык, не удовлетворяя ее жажды. Она незаметно взяла Марту Драйер за левую кисть, нащупывая пульс. Но пульс был не там, а где-то за ухом, а потом в шее, а потом в голове. Кругом, вырастая из рук танцующих, на длинных нитках колыхались синие, красные, гляцевитые шары, и в каждом была вся зала, и люстра, и столики, и она сама»*³²⁰. Этот же приём мы встретим в финале рассказа «Пильграм» при описании состояния потерянного, опустошённого и несчастного состояния Элеоноры, когда она обнаруживает, что её муж уехал в Испанию (на самом деле умер, что обнаружится лишь на следующий день): *«Кто-то встал, прошелся по комнате, открыл окно, закрыл его опять, и она равнодушно наблюдала, не понимая, что это она сама делает»*.

Но сама смерть в романе «Король, дама, валет» вновь не является источником страха, даже смерть насильственная. Более того, здесь она постепенно становится предметом будничных разговоров и привычек и переводится из эсхатологической плоскости в бытовую: *«Мысль об умерщвлении стала для них чем-то обиходным. Натянутости, стыда в этой мысли уже не было, как не было в ней и азартной жутки, и всего того, что вчуже волнует доброго семьянина, читающего хронику в истерической газетке»*³²¹.

Тема смерти крайне важна в творчестве В.Набокова и, как отмечает, М.Шульман³²² *«смерть сопутствует всякому повествованию Набокова. Немецкий*

³¹⁹ Набоков, В.: *Король, дама, валет. Собрание сочинений*. В 4 томах. М.: Правда, 1990, Т.1, с. 131.

³²⁰ Там же, с.133.

³²¹ Там же, с. 211.

³²² Шульман, М.: *Набоков, писатель*. In: *Постскриптум: Литературный журнал*. Вып.1 (6). СПб: Феникс, 1997, с.235-311.

исследователь подсчитал, что у Набокова нет такого текста, где бы не было слова *смерть*». И здесь же автор статьи замечает, что «смерть для Набокова не страшна, так как обозначает иное»³²³. Подобную мысль можно найти у Г.Адамовича, который говорит, что «*Сириин всё ближе и ближе подходит к теме действительно ужасной – к смерти... Без возмущения, протеста и содрогания, как у Толстого, без декоративно-сладостных безнадёжных мечтаний, как у Тургенева в «Кларе Милич», а с непонятным невероятным ощущением «рыбы в воде»...»*³²⁴. Для Набокова смерть – это не пугающая конечность, а только переход в иное состояние, подобно тому, как «смерть» гусеницы – это лишь новое рождение – её переход в состояние бабочки (так, например, счастливый Пильграм не умирает, как пишет автор, а «*уезжает ловить бабочек*»). Сам Набоков (в *Delalande, Discours sur les ombres*) сравнивает смерть с дверью, с дырой, которая является лишь выходом из дома, но никак не частью пейзажа, открывающимся за ней.

Герой романа Франц испытывает чувство страха, но страх его не вырастает ни из мысли о смерти, ни из идеи об убийстве, о чём прямо говорится в тексте: «*За этот месяц она с Францем перебрала несколько новых способов, – и опять-таки говорила она о них с такой суровой простотой, что Францу не было страшно*»³²⁵. Как отмечалось выше, источник страха в историческо-временной перспективе постепенно смещается от уровня внешнего мира (страх реальных внешних опасностей) к уровню сознания (осознание конечности, страх смерти) и подсознания (часто необъяснимые, не связанные с внешними причинами страхи), и именно последний испытывает Франц в присутствии Драйера: «*Как иногда, во сне, безобиднейший предмет внушает нам страх и уже потом страшен нам всякий раз, как приснится, – и даже наяву хранит легкий привкус жути, – так присутствие Драйера стало для Франца изоциренной пыткой, неотразимой угрозой. <...> Францу было так жутко, что он с испуга огрызнулся на Тома, встретившего его в гостиной с почти человеческой радостью <...>. Его затошнило от ужаса, когда, с неожиданным стуком, из двух разных дверей, как на резко освещенной сцене, одновременно вошли Марта и Драйер*»³²⁶.

Этот страх, однако, не знаком холодной расчётливой Марте, которая принимает бледность своего испуганного любовника за «*недуг, которым сама болела, за белый жар неотвязной мысли*».³²⁷ То есть навязчивая идея героини сравнивается с болезнью, с жаром (а ведь реальный жар – не метафора – действительно станет причиной её смерти), и её параноидально-навязчивая идея об устранении мужа постепенно станет тем тяжёлым гнетущим фактором, который практически задушит Франца и лишит его воли, а также любого представления об избавлении, о будущем, о возможном рае: «*"К обеду все уже будет кончено", – подумал он машинально, – и не мог себе представить ни обеда, ни последующего дня, – как не может человек представить себе вечность*»³²⁸, – воплощение задуманного мыслится как абсолютный конец, после которого будущее время просто невозможно.

³²³ Там же.

³²⁴ Адамович, Г.: *Последние новости*. 5 марта, 1936. Цитируется по: *Дружба народов*. №6, М.: 1994, с.230.

³²⁵ Набоков, В.: *Король, дама, валет*. In: *Собрание сочинений*. В 4-х т. М.: Правда, 1990, Т.1, с. 211.

³²⁶ Там же, с. 213.

³²⁷ Там же, с. 216.

³²⁸ Там же, с.258.

Одержимость слепой страстью в «Камере обскура» приводит Кречмара к реальной слепоте, причём главный герой практически на протяжении всего романа боится быть застигнутым (женой, окружением) не только в своих действиях, но и в мыслях: ещё до встречи с Магдой – в своих снах и мечтах об обладании «*какими-то молоденькими красавицами*»; после встречи с любовницей – это страх быть разоблачённым супругой («*Я боюсь дальше говорить*», – пробормотал Кречмар. «*Какой ты трус. Помни, что если я к тебе приду, то поцелую*». «*Сегодня не знаю, не выйдет, – сказал он через силу. – Если я сейчас повешу трубку, не удивляйся, вечером увижу, мы тогда...*» Он повесил трубку и некоторое время сидел неподвижно, слушая гром сердца. «*Я действительно трус, – подумал он...*»³²⁹); потом – быть увиденным с юной любовницей коллегами и знакомыми; но самая неудержимая его мания – это идея обладания Магдой, болезненная одержимость ею и отчаянный страх её потерять. Интересно, что подобные страхи, часто не имеющие под собой объективных оснований, вызываются к жизни из глубин подсознания и подпитываются внутренними комплексами. Но зато когда Кречмар слеп и слышит уже реальные шорохи и странные звуки, и когда подозрения его оправданы (Горн – любовник Магды – издевается над слепым, заигрывая с его слухом), то героя убеждают, что эти звуки – лишь его галлюцинации, игра больного воображения, что ему это только кажется, и что всё это – начало реального сумасшествия: «*Я думал, что у меня начинаются слуховые галлюцинации*», – сказал Кречмар виновато. – *Вчера, например, мне показалось, кто-то босиком шлепает по коридору*". "Так можно с ума сойти", – сухо произнесла Магда.³³⁰» При этом страх в глазах потенциальной жертвы (Кречмара) вызывает у «хищника» (Магды) инстинктивный интерес, возбуждает, обещая большой куш, и потому в тексте возникают такие неожиданные сочетания эпитетов: «*был у него какой-то больной, затравленный, очень интересный вид*», то есть страх другого человека может оказаться для такого как Марта рода людей просто привлекательным.

Если вернуться к приёму остранения, то одним из наиболее показательных примеров его воплощения в тексте у Набокова, возможно, будет «Соглядатай», в котором также прослеживаются черты параноидального романа: главный герой, на которого находит и болезненный страх преследования («*Мне показалось однажды странным, что человек, которого я случайно заметил в трамвае, – неприятный блондин с бегающими глазами, – был в тот же день встречен мною опять: он стоял на углу моей улицы и делал вид, что читает газету. С той поры я начал побаиваться. Я сердился на себя, издевался мысленно над своим воображением. По ночам мне чудилось, что кто-то лезет ко мне в окно. Наконец я купил револьвер и совершенно успокоился.*»³³¹) сам с крайне обострённым и пристальным интересом следит за персонажем Смуровым и всем, что с ним связано, выслеживая, любые доступные сведения и мнения о нём, жадно вылавливая любую информацию и считая всех людей, с ним знакомых, его отражением. Эта болезненная мания приобретает ещё более паталогическое звучание в тот момент, когда оказывается, что выслеживаемый Смуров – это и есть сам герой-рассказчик, что остранение

³²⁹ Набоков, В.: Камера Обскура. In: В.В.Набоков. *Собрание сочинений русского периода*. В 5 томах. Т. 3. СПб: Симпозиум, 2006, с. 340.

³³⁰ Там же, с. 408.

³³¹ Набоков, В.: Соглядатай. In: В.В.Набоков. *Собрание сочинений*. В 4 томах. М.: Правда, 1990, Т.2, с. 318.

достигло такой силы, что герой стал существовать как бы отдельно от самого себя и стал для самого себя абсолютным наблюдателем.

Намёки на эту неожиданную развязку, однако, появляются в тексте заранее, и внимательный и чуткий читатель имеет шанс предугадать такой поворот событий. В разных частях текста ещё задолго до финала появляются намёки: *«Я видел себя со стороны тихо идущим по панели, – я умилялся и робел, как еще неопытный дух, глядящий на жизнь чем-то знакомого ему человека»*; или *«Пошлый, несчастный, дрожащий маленький человек в котелке стоял посреди комнаты, почему-то потирая руки. Таким я на мгновение увидел себя в зеркале»*; или *«После выстрела, выстрела, по моему мнению, смертельного, я с любопытством глядел на себя со стороны, и мучительное прошлое мое – до выстрела – было мне как-то чуждо. <...> Я был теперь по отношению к самому себе посторонним»*³³².

Эта отделённость от самого себя – а герой даже не может сказать о себе точно жив он или мёртв – оказывается отличной позицией для незаметного наблюдателя, а именно наблюдение, соглядатайство здесь называется единственным счастьем и наслаждением в этом мире, наблюдать (за собой и другими) и даже не делать никаких выводов, просто смотреть.

В этом произведении есть, как минимум, ещё один герой, подверженный мании преследования, – владелец книжной лавки Вайншток, но его эта проблема серьёзно беспокоит. Не наделённый даром видеть, быть соглядатаем (за ответами на свои вопросы Вайншток обращается обычно к невидимым духам на спиритических сеансах), он боится быть наблюдаемым: *«Вайншток был убежден, что какие-то люди, которых он с таинственной лаконичностью и со зловецим ударением на первом слоге называл "агенты", постоянно за ним следят. <...> – Они всюду, – говорил он веско и тихо. – Они всюду. Я прихожу в дом, там пять, десять, ну двадцать человек... И среди них, без всякого сомнения, ах, без всякого сомнения, хоть один агент. <...> Всюду, господи, всюду... Это такая тонкая слежка...»*³³³. Отчасти в этом страхе Набоковым отражён общий эмигрантский психоз того времени – многие люди, бежавшие из России за границу с первой волной эмиграции, боялись слежки и преследования (особенно, если в России успели пережить аресты или задержания).

В романе «Отчаяние» героя-рассказчика, патологически нарциссического и зацикленного на себе человека, с болезненной навязчивостью преследует мысль о случайно встреченном своём «двойнике» и возможности выгодного использования этого сходства. Здесь важно, что параноидальность мысли о сходстве с Феликсом затмевают для главного героя объективные факты действительности («двойник» вовсе не похож на Германа), и здесь же поднимается важный вопрос об объективности представлений человека о самом себе и своём реальном образе (ибо и принцип остранения, взгляд на себя со стороны как на третье лицо, также лишён объективности). Провал плана Германа не так уж неожиданен, так как в тексте рассыпано множество намёков на «подслеповатость» героя, на его неспособность видеть суть, различать детали, рефлексировать зрительные образы: герой не замечает очевидных фактов измены жены, даже в тот момент, когда застаёт её в постели у Ардалиона, он путает натюрморт Адралиона *«трубка на зелёном сукне и две розы»* с картиной, на которой изображены пепельница и персики и т.д.

³³² Там же, с. 307-310.

³³³ Там же, с.329.

Ключевой фразой для понимания текста становится брошенная Ардалионом реплика о том, что «художник видит именно разницу. Сходство видит профан»³³⁴. Именно потому проигрывает главный герой – со всем своим обострённым вниманием к собственной персоне он не способен допустить, что он и есть «профан», и что может быть упущено самое главное.

Остранение здесь реализуется особым образом, персонаж видит себя не просто как отдельное третье лицо, но видит себя в образе Другого, конкретного человека, чувствуя себя своим собственным двойником: «Когда я наконец вернулся к себе в номер, то там, в ртутных тенях, обрамленный курчавой бронзой, ждал меня Феликс. С серьезным и бледным лицом он подошел ко мне вплотную. Был он теперь чисто выбрит, гладко зачесанные назад волосы, бледно серый костюм, сиреневый галстук. Я вынул платок, он вынул платок тоже. Перемирице, переговоры...»³³⁵.

Привычка наблюдать себя со стороны, растождествляться с самим собой становится для Германа настолько будничной и естественной, что это может служить объяснением, почему герой, настолько отделён от самого себя: «Я слишком привык смотреть на себя со стороны, быть собственным натуралистом – вот почему мой слог лишен благодатного духа непосредственности. Никак не удастся мне вернуться в свою оболочку и по старому расположиться в самом себе, – такой там беспорядок: мебель переставлена, лампочка перегорела, прошлое мое разорвано на клочки»³³⁶. Герой уже не может вернуться к своему реальному, объективному я (ни внешне, ни экзистенциально – он придумывает о себе легенды, примеряет маски) и врёт о себе читателю (тут же в этом признаваясь), жене, Феликсу, Орловиусу и т.д.

Всё это выдаёт признаки страха перед самим собой, страха встретиться буквально лицом к лицу с самим собой (если возможно такое выражение) и – как следствие – начинается побег от себя через примерку масок, через нивелирование собственного образа. Страх этот проявляется и в стремлении избегать зеркала, в содрогании от встречи с собственным отражением (не случайно в приведённом выше примере Герман отказывается узнавать своё отражение и видит в зеркале не себя, а «Феликса»), и в настойчивом самовнушении, что в подобных встречах, равно как и в самих зеркалах, нет ничего страшного или опасного: «И не иметь зеркала в комнате – тоже мое право. А в крайнем случае (чего я, действительно, боюсь?) отразился бы в нем незнакомый бородач, – здорово она у меня выросла, эта самая борода, – и за такой короткий срок, – я другой, совсем другой, – я не вижу себя. <...> Мне нечего бояться. Пустая суеверность. Вот я напишу опять то слово. Олакрез. Зеркало. И ничего не случилось. Зеркало, зеркало, зеркало. Сколько угодно, – не боюсь. Зеркало. Смотреться в зеркало»³³⁷.

В этом, отчасти, может скрываться и причина такой навязчивости идеи Германа об избавлении от двойника. То есть убийством двойника разрешились бы не только сложные финансовые проблемы героя, но также (главное!) это, в некотором смысле, было бы и избавление от самого себя – то есть именно того, кто представляет собой наибольший источник страха.

Также как и в романе «Король, дама, валет», в «Отчаянии» смерть является только как бытовой инструмент для достижения вполне прагматических целей, в ней нет

³³⁴ Набоков, В.: Отчаяние. Там же, Т. 3, с. 412.

³³⁵ Там же, с. 431.

³³⁶ Там же, с. 436

³³⁷ Там же, с. 437.

комплексов смертности или эсхатологизма. Более того, здесь, напротив, подчёркивается красота и безупречность смерти, её преимущества перед красками жизни: *«Ведь этот человек, особенно когда он спал, когда черты были неподвижны, являл мне мое лицо, мою маску, безупречную и чистую личину моего трупа, – я говорю, трупа только для того, чтобы с предельной ясностью выразить мою мысль, – какую мысль? – а вот какую: у нас были тождественные черты, и в совершенном покое тождество это достигало крайней своей очевидности, – а смерть – это покой лица, художественное его совершенство: жизнь только портила мне двойника»*³³⁸. Таким образом, только в смерти и покое видится герою достижение совершенства, а жизнь – только помеха, и жизнь снова страшнее смерти.

2.8.3 Л. Андреев

Внимание писателей к феномену страха заметно возрастает уже на рубеже веков (и особенно в начале XX века), когда апокалиптические настроения, катастрофизм, пессимизм значительно актуализируют тему страха, постепенно проникшего во все сферы жизни человека практически по всему миру. В России к этому времени уже популярны работы З.Фрейда, начинает издаваться Л.Шестов, а если только обратить внимание на одни названия произведений, вышедших в то время, то легко обнаружить повышенный интерес авторов к проблеме страха: кроме рассмотренных уже рассказов Чехова «Страх» и Набокова «Ужас», в начале XX века (период до середины 30-х гг.) были написаны драма «Страх» А.Афиногенов, статья «Древний ужас» Вяч.Иванов, «Исследование ужаса» Л.Липавский, «Страх» Шиманский, «Ужас» Тиняков, «Ужас» Гумилёв, «Ужас» Бунин и пр.

Одним из русских авторов начала XX века, без которого исследование о феномене страха было бы неполным, и которого Серж Роле прямо называет «писателем страха»³³⁹, является Леонид Андреев. Страх становится одной из центральных тем его произведений и одним из важнейших инструментов взаимодействия автора с читателем. Тексты Андреева зачастую строятся таким образом, что читатель автоматически становится как бы «соавтором» произведения, вовлекается в текст, давая самостоятельно ответы на поставленные, но неразрешённые автором вопросы, от чего эффект психологического воздействия произведения усиливается (к этому располагал и сам жанр *short story*, в котором с конца XIX века читателю уделялась особая роль).

Ощущение, казалось бы, беспричинного, но глубокого беспокойства во время чтения произведений Андреева рождается, в значительной степени, в результате намеренного выбора специфической лексики, связанной с феноменом страха и косвенно воздействующей на подсознание читателя (такие слова как «чуждо», «странно», «безумие», «ужас» и т.д.). Так Андреев превращает малую форму рассказа в мощную машину кошмаров, концентрированно используя и мастерски

³³⁸ Там же, с. 432.

³³⁹ Роле, С.: Страх в творчестве Леонида Андреева. In: *Семиотика страха*. М.: Европа, 2005, с.168.

комбинируя различные художественные приёмы для создания атмосферы страха. Одним из наиболее показательных примеров здесь мог бы служить рассказ «Красный смех» (1904 год). Уже первые слова в произведении «...безумие и ужас» – как бы оборванная фраза с пропущенным началом – производят сильное воздействие, задают тон и главное настроение рассказа. Отрывочность этой первой фразы, как и сама форма произведения, представляющего собой ряд отдельных фрагментов, также начинающихся с оборванных фраз, подчёркивает невротичный характер повествования, своеобразный разрыв с контекстом, утрату опоры, головокружение и дезориентированность (то есть автоматически связанное со всем этим состояние тревоги). Мы помним, что М.Хайдеггер именно в потере опорной точки видел основу для страха; на тот же факт обращает внимание и С.Роле, специально подчёркивая: «*Страх, согласно Хайдеггеру, это когда всё скользит и под ногами нет больше почвы*»³⁴⁰. Именно этот эффект присутствует в рассказе Л.Андреева.

Также уже в первом абзаце рассказа «Красный смех» мы встречаемся с упомянутым выше специфическим выбором лексики, способствующим нагнетанию мрачных настроений: «*солнце было так огромно, так огненно и страшно...*», «*земля сгорит в беспощадном огне*», «*скрежет железных колёс, раздавливающих мелкий камень*», «*иссушающий палящий жар*», «*на плечах покачивается не голова, а какой-то странный...шар, ... чуждой и страшный*»³⁴¹ и т.д. Постепенно посредством широкого использования подобной лексики читатель вводится в своего рода транс, проникнутый состоянием тревоги.

Сами описываемые события с самого начала произведения, безусловно, драматичны: отступающие по жаре умирающие в пути солдаты, мучимые слабостью, жаждой, болью, усталостью, страхом и т.д. Но ещё большее значение здесь имеет то, как именно описывается эта сцена: всё это множество людей, животных, деталей пейзажа рисуется здесь как нерасчленённая густая однородная масса – монотонность движения («*десять часов непрерывно, не останавливаясь, не замедляя хода, не подбирая упавших*»), множественность палящего солнца («*тысячи маленьких ослепительных солнц*»), непрерывность и глубина зноя («*Не знаю, сколько было градусов: сорок, пятьдесят или больше; знаю только, что он был непрерывен, безнадежно-ровен и глубок*»), мощная сила глубокого молчания («*как будто двигалась армия немых*»), нерасчленённость вражеской «массы» («*...неприятеля, который сплошными массами двигался сзади нас и через три-четыре часа стирал следы наших ног своими ногами*»), нерасчленённость самой идущей толпы, её гула, её образа («*...вокруг меня толпа: тяжёлый и неровный топот ног, людских и лошадиных, скрежет железных колёс, раздавливающих мелкий камень, чье-то тяжелое, надорванное дыхание и сухое чмяканье запекшимися губами... <...> ряды людей на завороте, орудия и лошади отделились*

³⁴⁰ Там же, с. 171.

³⁴¹ Андреев, Л.: Красный смех. In: *Собрание сочинений в 6 томах*. Т. 2. М.: Художественная литература, с. 28.

от земли и беззвучно студенисто колыхались – точно не живые люди это шли, а армия бесплотных теней.»³⁴²

Как уже упоминалось выше, в 30-е годы Л.Липавский, размышляя о страхе перед нерасчленённостью формы, страхом густой массы, говорил о «разлитой, неконцентрированной жизни» как об источнике страшного. Именно этим он объяснял весьма распространённый страх крови, слизи, грязи, спермы – то есть любой плазмы («Живая плазма не случайно возбуждает брезгливость. Жизнь всегда, в самой основе есть вязкость и муть. <...> Она колеблется между определенностью и неопределенностью, между индивидуальностью и индивидуализацией. В этом ее суть»³⁴³), и именно в этом видел философ особый пугающий эффект, который возникает при чтении описания неопределённой густой массы (людей, лошадей, деталей обстановки): «Органической жизни соответствует концентрированность и членораздельность, здесь же расплывчатая, аморфная и вместе с тем упругая, тягучая масса, почти неорганическая жизнь»³⁴⁴. (Более подробно работы Л.Липавского «Исследование ужаса» мы коснёмся в следующей главе).

На такого рода описаниях аморфных структур построен практически весь рассказ Андреева, что способствует передаче специфики характера войны, где царит хаос, и болезненного восприятия психически ослабленного сознания, и в то же время нагнетает ощущение страха через описание неконцентрированных, расплывчатых картин массы.

Сам центральный образ рассказа – красный смех – это также отражение нерасчленённой структуры, сочетающий в своей характеристике густой цвет, соответствующий, к тому же, цвету крови (плазмы!), а также смех – хохот, как однородная масса эмоционально окрашенных звуков. Как мы уже рассматривали некоторые примеры выше (у Гоголя, Салтыкова-Щедрина), в ситуации, когда смех появляется в неадекватной, несоответствующей ситуации, тогда он вызывает особый эффект – не облегчение и радость, но страх и ужас. Не случайно красный смех появляется в таких драматических моментах рассказа, когда тяжело ранен товарищ, когда доктор, не выдержав ужасов войны, сходит с ума и кричит: «...Вы не пробовали пить кровь? Она немного липкая, она немного теплая, но она красная, и у нее такой веселый красный смех!»³⁴⁵, когда герой видит своего мёртвого брата и т.д.

Сергей Ушакин в своей статье, посвящённой смеховой культуре в советском искусстве как реакции на ужасы политической советской системы, подчёркивает функцию смеха как «ответа на иррациональность повседневности», «смех как отрицание негативного опыта» и чётко дифференцирует значение смеха в рассказе Л.Андреева «Красный смех»: «смех служил механизмом перевода ужаса войны на язык аффекта»³⁴⁶.

³⁴² Там же.

³⁴³ Липавский, Л.: *Исследование ужаса*. М.: Ad Marginem, 2005, с. 65.

³⁴⁴ Там же.

³⁴⁵ Андреев, Л.: Красный смех. In: *Собрание сочинений в 6 томах*. Т. 2. М.: Художественная литература, с. 51.

³⁴⁶ Ушакин, С.: «Смехом по ужасу»: о тонком оружии шутов пролетариата. In: *Новое литературное обозрение*. № 121, М.: 2013, № 121. Цитируется по <http://magazines.russ.ru/nlo/2013/121/12u-pr.html>
Дата обращения: 30.8.2014.

Чтобы более глубоко проникнуть в специфику феномена страха в творчестве Л.Андреева, важно проследить некоторые связи с предшествующим литературным контекстом, из которого всё выросло. Л.Андреев вышел из писателей горьковского круга. Серж Роле отмечает, что для писателей этой плеяды и, главным образом, для самого М.Горького страх являлся открытым выразителем негативного и резко осуждался. Сильное влияние здесь имел, прежде всего, идеологический фон, соответствующий пафосу официальной литературы: согласно идеологическим принципам, страх маркировал мещанство, которое строго критиковалось, а потому от страха необходимо было освободиться. М.Горький в апреле 1902-го года комментировал рассказ «Мысль»: *«Рассказ хорош <...> Пускай мещанину будет страшно жить, сковывай его паскудную распущенность железными обручами отчаяния, лей в пустую душу ужас! Если он все это вынесет – так выздоровеет, а не вынесет, умрет, исчезнет – ура!»*³⁴⁷. Именно потому, по мнению Сержа Роле, Л.Андреев выбирает страх как инструмент выявления мещанского склада ума.

Долгое время именно в таком ключе рассматривала страх и официальная советская литература (особенно на раннем этапе советского периода истории: внушать страх означало побеждать, а испытывать страх – проигрывать). Попытку осуществить классификацию феномена страха в советской литературе в диахроническом ракурсе осуществил А.Дугин, выделив три следующих этапа: *«Советская литература имела три этапа – революционный, сталинский и позднесоветский. Революционная литература не несла в себе темы страха – это был гимн активному ужасу и светлому преображающему безумию, она плясала на страхе, как на трупе побежденного врага. Сталинская литература ставила страх на одну доску с его героическим преодолением в алхимии советского патриотизма. Советский человек сталинизма бился со страхом, который был ему по плечу. Позднесоветская литература соткана из страха целиком – в ней все боятся: писатель боится (и не умеет) писать, читатель – читать, герои – жить. Позднесоветская литература написана не кровью (Ницше), но соплями»*³⁴⁸.

Таким образом, активный страх и преображающий ужас не случайно оказываются в центре внимания творчества Л.Андреева, хотя, конечно, понимание его значения далеко не ограничивается лишь революционным пафосом, но в значительной степени отражает специфику философской и психологической мысли своего времени и интерес самого автора к механизму работы сознания.

³⁴⁷ Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка. In: *Лит. Наследство*. Т. 72, АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Наука, 1965, с. 146).

³⁴⁸ Дугин, А., Мамлеев, Ю.: О страхах. Интервью. In: *Русский журнал*. Цитируется по источнику: <http://arctogaia.com/public/horror.html> Дата обращения 21.2.12.

Основные темы творчества Л.Андреева напрямую связаны с феноменом страха, так, можно сказать, проблема страха в различных своих проявлениях появляется практически во всех текстах автора.

В значительной части творчества Л.Андреева поднимается тема смерти, и в воспоминаниях об этом авторе К.Чуковский пишет: *«После припадка весёлости он становился мрачен и чаще всего начинал монологи о смерти. То была его любимая тема. <...> Тут у Андреева был великий талант: он умел бояться смерти, как никто. <...> Тут было истинное его призвание: испытывать смертельный, отчаянный ужас. Этот ужас чувствуется во всех его книгах...»*³⁴⁹.

Как рассуждает Н.Михайловский в статье, посвящённой страху жизни и смерти у Л.Андреева, на самом деле *«смерть не страшна человеку, так или иначе доплывшему до своего берега, взявшему от жизни все, что он мог с нее взять по своим аппетитам и силам, и, напротив, ужасна в своей бессмысленной жестокости, когда косит то, что сознает свое право расти и цвести... Г-н Андреев и к жизни, и к смерти подходит больше с этой последней стороны, со стороны их бессмысленной жестокости»*³⁵⁰. То есть рецептом против страха смерти может являться осмысленная наполненная жизнь, обретение себя и исполнение своего пути, своей мечты, тогда как в смерти страшна именно та безвозвратная завершённость, невозможность продлить или что-либо изменить на этом пути. Так, в рассказе «Большой шлем» настоящий трагизм ситуации заключён даже не в самой смерти одного из героев, но в том, что этот герой уже никогда не узнает о своём выигрыше, о которой так мечтал. И именно через этот момент, через осознание смерти как непроницаемой, окончательной черты, приходит понимание сути смерти: *«Якову Ивановичу показалось, что он до сих пор не понимал, что такое смерть. Но теперь он понял, и то, что он ясно увидел, было до такой степени ужасно, бессмысленно и непоправимо. Никогда не узнает»*³⁵¹.

Подобным образом трагизм смерти представляется в рассказе «Жили-были», где дьякон, узнавший о приближающейся смерти заплакал о том, что уже не увидит солнца (снова та непреодолимая граница, невозможность быть причастным тайне жизни): *«На его вопрос, о чем дьякон плачет, смерти что ли боится, – тот ответил, что не смерти боится, а "солнышка жалко... Кабы ты знал... как оно у нас... в Тамбовской губернии светит... За ми... За милую душу!" Тогда заплакал и купец. "Так плакали они оба. Плакали о солнце, которого больше не увидят, о*

³⁴⁹ Чуковский, К.И.: Леонид Андреев. In: *Собрание сочинений. В 5 томах. Современники: Портреты и этюды.* М.: Terra луб, 2001, Т.5, с. 279.

³⁵⁰ Михайловский, Н.: Рассказы Л.Андреева. Страх жизни и страх смерти. In: *Литературная критика: Статьи о русской литературе XIX – начала XX века.* М.: Художественная литература, 1989, с. 47.

³⁵¹ Андреев, Л.: Большой шлем. In: *Собрание сочинений в 6-ти томах. Т. 1.* М.: Художественная литература, с. 214.

яблоне "белый налив", которая без них даст свои плоды, о тьме, которая охватит их, о милой жизни и жестокой смерти"»³⁵².

Смерть волнует Л.Андреева и как трагическое массовое явление на войне («Красный смех»), и как социально-психологический эксперимент («Мысль»), и как принесение жертвы («Иуда Искарот»), и как форма смирения или, наоборот, вызов Богу («Жизнь Василия Фивейского»), как испытание («Рассказ о семи повешенных»), как единственная преграда к обретению мечты («Большой шлем») и пр. Важно отметить, что практически всегда смерть у Андреева насильственна, преждевременна, противоестественна – и в этом ужас бессилия перед этим явлением.

Отдельно отметим здесь важный специфический ракурс темы смерти в творчестве Л.Андреева – это особый интерес к проблеме самоубийства. Чуковский описывал ситуацию так: *«В страшные послереволюционные годы (1907–1910), когда в России свирепствовала эпидемия самоубийств, Андреев против воли стал вождем и апостолом уходящих из жизни. Они чуяли в нем своего. Помню, он показывал мне целую коллекцию предсмертных записок, адресованных ему самоубийцами. Очевидно, у тех установился обычай: прежде чем покончить с собой, послать письмо Леониду Андрееву»³⁵³.*

Подчёркивая количество у Андреева сюжетов, касающихся самоубийств (а не будем забывать, что и сам автор на личном опыте прошёл через попытку свершения добровольного ухода из жизни), Виктория Шохина замечает: *«Самоубийц у Андреева много. Есть даже щенок, которого до сумасшествия и самоубийства довел поп – он заставлял бедную собачку слушать граммофон («Сын человеческий», 1909)»³⁵⁴.*

Например, в «Рассказе о Сергее Петровиче» тема самоубийства оказывается в центре внимания, здесь наглядно демонстрируется вопрос влияния философских идей Ф.Ницше на молодые умы того времени. Неожиданно именно решение главного героя уйти из жизни приводит к тому, что жизнь его и отношение к ней начинает вдруг меняться (Сергей Петрович начинает чувствовать её ценность и красоту): *«"Жить! Жить!" – думал Сергей Петрович, сгибая и разгибая послушные, гибкие пальцы. <...> Он увидит солнце, он будет дышать, он будет сгибать и разгибать пальцы, он будет жить... жить! И это – такое счастье, такая радость, и никто не отнимет ее, и она будет продолжаться долго, долго... всегда! Бесконечное множество дней впереди зажигает свою зарю, и в каждой из*

³⁵² Андреев, Л.: Жили-были. In: *Собрание сочинений в 6-ти томах*. Т. 1. М.: Художественная литература, с. 312.

³⁵³ Чуковский, К.И.: Леонид Андреев. In: *Собрание сочинений. В 5 томах*. Современники: Портреты и этюды. М.: Терра луб, 2001. Цитируется по <http://www.chukfamily.ru/Kornei/Prosa/Andreyev.htm> . Дата обращения 3.9.2014.

³⁵⁴ Шохина, В.: Леонид Андреев: Жизнь вопреки. In: *Частный корреспондент*, 2014. Цитируется по http://www.chaskor.ru/article/leonid_andreev_zhizn_vopreki_24523 Дата обращения 21.8.2014

них он будет жить, жить!»³⁵⁵ Решительность самоубийцы, точно установившего время рокового момента (парадоксально этот момент пришёлся на счастливое время Рождественских каникул), вдруг будет противопоставлена паническому страху смерти: «Ему было так страшно, что хотелось кричать, и он с ужасом смотрел на маленький пузырек и пятился от него, точно боясь, что ему насильно вольют в рот смертельную отраву. <...> – Не хочу, не хочу! – шептал Сергей Петрович, и отталкивался руками, и пятился назад, но ему казалось, что он приближается к пузырьку, который растёт в его глазах»³⁵⁶.

Страх смерти здесь связан с представлениями героя о типичных атрибутах, сопровождающих смерть: в своём воображении Сергей Петрович видел *«черную, кривую пасть могилы, твердый и тесный гроб, позеленевшие пуговицы мундира и процесс разложения трупа»³⁵⁷*. Агония страха накрывает героя, но страх этот связан более с формальными аспектами обряда похорон и естественными процессами, происходящими с телом после смерти человека. Потому утром, когда агония проходит, главный герой испытывает полное равнодушие к этим внешним атрибутам смерти, являющимися простой и неотъемлемой частью человеческого бытия, и все эти явления уже не кажутся ему страшными, но от страха перед жизнью, по-прежнему непонятной и непостижимой, избавиться оказывается гораздо сложнее: *«Постепенно, мысль за мыслью, он вспомнил все, что прошло вчера в его голове, и не понял, почему он так сильно испугался и что было страшного во всем том, что он знал всегда и десятки раз представлял себе. Смерть, похороны, могила... Ну, а как же может иначе быть, если человек умирает? Конечно, его хоронят и для этого выкапывают могилу, и в могиле труп разлагается. И еще раз он внимательно и недоверчиво взгляделся во вчерашние страшные представления, но они были совсем бледные и тусклые и все более бледнели, как это бывает с видениями сна, которые так ярки в первую минуту пробуждения и так скоро и бесследно стираются живыми впечатлениями действительности и дня. И в картинах смерти не было ничего страшного, и радость жизни представлялась непонятною и дикою»³⁵⁸*.

Но вновь здесь встаёт вопрос этики и вопрос совести (как и у Чехова, вопрос совести у Андреева вызывал серьёзный интерес), и страх не сдержать слово, прослыть трусом (*«... как разгадка всего, мелькнула мысль, что он, Сергей Петрович, – трус и бахвал...»*) оказывается сильнее страха смерти: *«С новою силою вспыхнул жгучий стыд, и пламя его испепелило самую память о минутном приступе страха»³⁵⁹*.

³⁵⁵ Андреев, Л.: Рассказ о Сергее Петровиче. In: *Собрание сочинений в 6-ти томах*. Т. 1. М.: Художественная литература, с. 287.

³⁵⁶ Там же.

³⁵⁷ Там же, с. 278.

³⁵⁸ Там же.

³⁵⁹ Там же.

Таким образом, страх перед общественным давлением и мнением социума становится сильнее страха небытия, но в то же время сам акт самоубийства в этот момент начинает рассматриваться как шаг на пути к торжеству духа, как способ возвыситься над окружающими и ощутить настоящую силу и свободу: *«Его "я", то независимое и благородное "я", которое на миг почувствовало себя победителем и испытало безмерную радость торжества смелого духа над слепой и деспотической материей, убьет его, если не убьет яд. И Сергею Петровичу казалось, что он чувствует в себе мощный рост этого "я", чувствует, как поднимается он ввысь, и громовые раскаты его голоса заглушают жалкий писк тела, сильного только ночью. Пусть сгибаются те, кто хочет, а он ломает свою железную клетку. И, жалкий, тупой и несчастный человек, в эту минуту он поднимается выше гениев, королей и гор, выше всего, что существует высокого на земле, потому что в нем побеждает самое чистое и прекрасное в мире — смелое, свободное и бессмертное человеческое я! Его не могут победить темные силы природы, оно господствует над жизнью и смертью — смелое, свободное и бессмертное я!»*³⁶⁰ Победа над страхом смерти и акт самоубийства здесь расценивается героем как победа над болью, ужасом и бессмысленностью жизни, а также возможностью доказать свою силу и величие, избранность по отношению к остальным. В то же время герой не учитывает, что тем же актом самоубийства он утверждает свой непреодолимый страх перед жизнью, от которой он скрывается в небытие.

Экзистенциальный страх – также одна из важнейших тем, над которой размышляет Л.Андреев в своих текстах. Страх жизни напрямую связан со страхом её конечности, то есть уже само понятие экзистенции заключает в себе идею смерти: *«...жизнь страшна, уже просто потому, что она должна кончиться»*³⁶¹. Исследователь Виктория Шохина в своей статье, посвящённой Андрееву, называет его (вслед за другими учёными) предтечей русского экзистенциализма: *«Экзистенция, жизнь вопреки, пограничное состояние, бытие-к-смерти... <...> В конце концов, Россия — родина экзистенциализма, что в философии доказали Бердяев и Шестов. А в литературе — Леонид Андреев (в первую очередь)»*³⁶². Не случайно, в рассказах Андреева возникают вопросы, посвящённые проблеме одиночества в толпе (*«Почему же на улице нет никого, когда кругом людей так много?»*) – рассказ *«Проклятие зверя»*), и герои его, подобно Андрею Николаевичу – персонажу рассказа *«У окна»* (*«счастливо избежавшего»* повышения по службе, женитьбы на красавице Наташе и пр.), –

³⁶⁰ Там же, с. 178-179.

³⁶¹ Михайловский, Н.: Рассказы Л.Андреева. Страх жизни и страх смерти. In: *Литературная критика: Статьи о русской литературе XIX – начала XX века*. М.: Художественная литература, 1989, с. 44.

³⁶² Шохина, В.: Леонид Андреев: Жизнь вопреки. In: *Частный корреспондент*, 2014. Цитируется по http://www.chaskor.ru/article/leonid_andreev_zhizn_vopreki_24523 Дата обращения 21.8.2014.

будут часто испытывать страх перед жизнью, перед вторжением других людей в жизнь, страх успеха, богатства, семейного счастья и т.п.

Ещё одна важная тема в творчестве Л.Андреева, непосредственно связанная с проблематикой страха, – это тема сумасшествия. Известно, что сам автор неоднократно обращался к специалистам-психиатрам, и ему был поставлен диагноз «острая неврастения». Автор часто страдал депрессиями, а в своих текстах проявлял большой интерес к душевному здоровью своих героев (рассказы «Жили-были», «Призраки», «Красный смех», «Мысль» и др.). Андреева интересует граница, отделяющая сознание нормального человека от безумца и то, может ли сумасшедший сам осознать свою болезнь; возможно ли играть в сумасшествие и при этом не сойти с ума, и кто по-настоящему страшен – нормальный человек или безумец. Так, в рассказе «Мысль» наиболее пугающим главному герою кажется взгляд обычного глубоко задумавшегося человека, тогда как выпученные и бегающие глаза безумца кажутся ему лишь смешным фарсом; в простой малограмотной, но доброй и заботливой сиделке Маше доктор Керженцев подозревает сумасшедшую, подтверждая свои догадки, кроме прочего, и тем, что она тихая и равнодушна к ужасам жизни, которые обычно *«так действуют на малоразвитых людей»* (пожары, убийства), однако он считает её безопасной и полезной и рекомендует не трогать её, несмотря на её «сумасшествие».

Фредерик Уайт связывает актёрскую стратегию примеривания масок (подобно герою рассказа «Мысль») с идеей сумасшествия. Учёный обращает внимание на портрет Андреева, созданный пером Чуковского, в котором критик особое место уделяет лицедейству Андреева, игра которого постепенно *«становится средством взаимодействия с душевной болезнью и контекстуализации её опыта, однако целью игры является не столько исцеление, сколько обман. Публика, для которой устраивается это представление, должна поверить, что душевнобольной на самом деле здоров. Сейчас, годы спустя, можно предположить, что Чуковский первым разгадал игру Андреева и связал её с приступами мании; сам же Андреев умело обманывал читателей, внушая им мысль о том, что он совершенно нормален»*³⁶³. То есть не только герой, но и сам автор через свои тексты как бы притворяется душевнобольным, чтобы зрители поверили в обратное, хотя это и не так.

Есть вполне конкретная причина, по которой оказывается выгодно иметь репутацию сумасшедшего – это обретение ощущения безопасности, поскольку безумие внушает окружающим страх, а внушать страх – значит чувствовать себя защищённым, чувствовать силу. Внушение страха как оружие против страха. Эта идея транслируется не только в рассказе «Мысль», но, и во всей поэтической системе Андреева, одной из важных черт которой становится красиво изображать

³⁶³ Уайт, Ф.: Леонид Андреев: лицедейство и обман. Пер. с англ. Е.Канишева. In: *Новое литературное обозрение*. М.: 2004, № 69.

страшное, отождествиться со страхом, чтобы чувствовать безопасность («Для Андреева бить – значит внушать страх»³⁶⁴).

Так, в рассказе «Бездна» страшное завораживает, любование ужасным зрелищем открывает путь неконтролируемой страсти, вырастающей из кошмара, страх и красота становятся одним целым. Красота молодости обнаруживает в себе оборотную сторону, герой проваливается в чёрную бездну неконтролируемых желаний, о которых даже сам может не подозревать. Здесь мы сталкиваемся с особым видом страха, когда страх неизвестного – это не только страх будущего времени и непредсказуемости событий, но это и ужас перед тем, что скрывается в глубинах подсознания, что часто оказывается неподвластно контролю и от чего практически невозможно убежать.

В традициях поэтики Ш.Бодлера, рисующего жуткие картины с вдохновенным поэтическим пафосом (так, например, в тексте «Падалъ» французский поэт красочно описывает разлагающийся зловонный труп лошади и сравнивает куски голого скелета с прекрасными цветами и т.п.), Андреев создаёт, красочные и живописные картины ужасных сцен, например, войны («Красный смех») – впечатляющие по силе описания и страшные по содержанию (ср.: «*Вот поднялась над толпою голова лошади с красными безумными глазами и широко оскаленным ртом, только намекающим на какой-то страшный и необыкновенный крик, поднялась, упала, и в этом месте на минуту сгущается народ...*»³⁶⁵).

Л.Андреева часто и вполне закономерно сравнивают с Э.По («...страх, ужас и факты преодоления страха, сознательно или бессознательно, привлекают к себе его (Л.Андреева – П.З.) внимание, и, вероятно, именно этим он напоминает некоторым читателям Эдгара По»³⁶⁶), но принципиальным различием здесь может считаться практически полное отсутствие элемента фантастического в произведениях русского автора. То есть таинственная, странная и пугающая атмосфера создаётся в рамках реалистических картин, повседневности, для чего часто используется приём недосказанности, умолчания, изображения произведённого на людей эффекта от действия, но не самого действия. Н.Михайловский отмечает: «...в рассказах г. Андреева нет ничего "необыкновенного", "странного", фантастического, таинственного. Все простые житейские случаи, даже тогда, когда в основе рассказа лежит тайна, как в рассказах "Молчание" и "В темную даль"»³⁶⁷.

Но именно благодаря тому, что этот андреевский мир так реален и близок, так узнаваем и понятен, а также благодаря «недосказанности» и тому пространству, которое оставляет автор для читательского воображения, рассказы Андреева производят на читателя такой сильный эффект.

³⁶⁴ Роле, С.: Страх в творчестве Леонида Андреева. In: *Семиотика страха*. М.: Европа, 2005, с.168.

³⁶⁵ Андреев, Л.: Красный смех. In: *Собрание сочинений в 6 томах*. Т. 2. М.: Художественная литература, с. 28.

³⁶⁶ Михайловский, Н.: Рассказы Л.Андреева. Страх жизни и страх смерти. In: *Литературная критика: Статьи о русской литературе XIX – начала XX века*. М.: Художественная литература, 1989, с. 48.

³⁶⁷ Там же.

2.8.3 ОБЭРИУ

Появление в начале XX века множества различных поэтических направлений и течений литературы (что было обусловлено как литературными, так и внелитературными факторами), расцвет литературы модерна и авангарда знаменуют собой попытку создания нового (исторически необходимого, уже назревшего) поэтического языка, способного помочь осмыслить и отобразить новые глобальные процессы, события, объяснить и встроиться в новые философские парадигмы и иначе подойти к вечным вопросам человечества о жизни, смерти, времени, Боге и т.д.

Расширение границ возможностей языка, интерес к символу, внимание к внутренней форме слова и даже внутренней форме/содержанию отдельного звука (когда возможно *«заставить язык сказать то, что неуловимо разумом»*³⁶⁸)³⁶⁹ приводят тому, что постепенно начинают открываться новые уровни понимания ключевых феноменов человеческой природы и культуры, в том числе феномена страха.

Не останавливаясь специально на поэтике феномена страха в творчестве авторов так называемого Серебряного века (которая более или менее базируется на уже рассмотренных нами принципах своего времени, с включением экзистенциального страха, страха как революционного оружия, страха смерти, сакрального страха и пр.), мы бы хотели более подробно рассмотреть специфику феномена страха в поэтике литературы абсурда и обратиться к практикам поэтической группы «чинари» и ОБЭРИУ и близким ей поэтам и мыслителям³⁷⁰. Этим авторов зачастую называют наследниками традиции футуристов и русского авангарда, хотя поэтически и поколенчески они принадлежали уже к принципиально иной, новой генерации, вырвавшейся уже в период постреволюционных годов, с их волнениями

³⁶⁸ Жаккар, Ж.-Ф.: *Даниил Хармс и конец русского авангарда*. Пер. с франц. Ф.А. Петровской. СПб.: Академический проект, 1995, с. 19.

³⁶⁹ *«Слово как бы получает самостоятельную жизнь и весомость (слово как таковое) и даже диктует события, обуславливает сюжет»*. И далее: *«Заумь здесь — обостренная фонетика — угадывание через звук, или выявление звуком нашего подсознательного»*. Ясно, что ритм является одним из определяющих факторов в создании этого нового смыслового сплетения, что мы и проанализируем ниже на примере детской поэзии Хармса. *«Слово шире смысла»*, — писал Крученых в предисловии к программной книге *«Трое» (1913)*, написанной в соавторстве с Еленой Гуро и Велимиром Хлебниковым». Там же.

³⁷⁰ Объединение «Чинари» возникло в середине 20-х годов с целью отделиться от «Левого фланга» Туфанова, в него входили Яков Семенович Друскин (1902—1980), Леонид Савельевич Липавский (1904—1941), Николай Макарович Олейников (1896—1942), Александр Иванович Введенский (1904—1941) и Даниил Иванович Хармс (1905—1942). Группа ОБЭРИУ — явление не совсем тождественное «чинарям» и, как пишет Ж.-Ф. Жаккар, *«локальное во времени и разнородное объединение, созданное на почве представления, происходившего 24 января 1928 года, и, следовательно, «экзотерическое», как о нем сказал Друскин, в противоположность «эзотерическому» характеру чинарей»* (Там же, с. 224). В ОБЭРИУ вошли писатели И.Бахтерев, А.Введенский, К.Вагинов, Н.Заболоцкий, Д.Хармс, Б.Левин.

и разочарованиями, когда страх был одним из преобладающих настроений времени (войны, репрессии, нестабильность, неизвестность, обрушение границ пространств и времени (от масштабов целой империи до размеров отдельно взятой квартиры), обрушение языка, религии, понятия личности и пр.). Таким образом, хотя нельзя полностью отрицать связь «чинарей» с поэтикой футуризма (генетически одно выросло из другого), но важно понимать иной характер литературы абсурда: *«Для Хармса, которому было всего лишь семь лет, когда футуристы провозглашали свои первые манифесты, и который не переживал больших надежд десятых годов, действительность представляла совершенно в ином свете. Именно этим объясняется то, что с самого начала мы могли обнаружить в его произведениях признаки краха рассматриваемой поэтической системы»*³⁷¹. Отсюда начинается переход к новому типу литературы в России – литературы абсурда, которая, с одной стороны, становится своего рода свидетельством невозможности логического осмысления парадоксальности экзистенциального кризиса мирового сообщества (мировая война, новое оружие, новые отношения, философия и т.д.), и с другой, – результатом открытия новых возможностей языка, обнаружение продуктивности новых семантических связей, новой интерпретации понятий формы и содержания.

Постреволюционный период был не просто временем, когда *«жить стало лучше, жить стало веселее»*, но это, главным образом, также – время болезненных разочарований и утраты последних иллюзий. Несмотря на весь трагизм революционных годов в России многие люди (разных сословий и рода занятий) в то время ещё сохраняли веру в великое светлое будущее и общие оптимистичные настроения, которыми, например, в значительной степени будет проникнут русский революционный авангард; тогда как уже через несколько лет после революции происходит кардинальный поворот в настроениях, который Ж.-Ф. Жаккар называет «погашением иллюзий» и комментирует его следующим образом: *«Футуризм и революция были, по крайней мере, связаны друг с другом общим стремлением к идеализированному будущему. Но после социального взрыва прошло пятнадцать лет, и в конце первого пятилетнего плана ситуация сильно изменилась»*³⁷². Так, говоря о наставшей ситуации как о «погашении надежд», исследователь подчёркивает, что именно этот момент станет той чертой, которая ознаменует собой переход от авангарда к принципиально иному типу литературы, *«отличающейся полным отсутствием надежд»*.

В данном контексте обращение писателей к проблеме страха становится вполне естественным и закономерным. Феномен страха занимает важное место в поэтике обэриутов, которые так или иначе касаются данного вопроса в теоретических работах, личной переписке, а также непосредственно в своей литературной художественной практике. Даже обращение авторов к традиционным

³⁷¹ Там же, с. 29.

³⁷² Там же, с. 342.

общефилософским темам часто заключало в себе особого рода драматизм, связанный с проблемой страха (А.Введенский: *«Меня интересуют три темы: время, смерть, Бог»*³⁷³). Новая логика литературы абсурда дала новый выход для разрешения данной проблемы.

Здесь наиболее важной и основополагающей работой для нас будет уже упомянутое выше «Исследование ужаса» Л.Липавского – философа, размышления которого, безусловно, были не только хорошо известны его друзьям и коллегам (Д.Хармсу, А.Введенскому, Н.Олейникову, Я.Друскину и др.), но и оказали на них непосредственное влияние (вероятно, и взаимовлияние), о чём можно судить по «Разговорам», записанным тем же Л.Липавским, по переписке авторов, а также, конечно, по их произведениям (которых мы ещё коснёмся ниже).

В «Исследовании ужаса» философ, размышляя над природой страха и его проявлениями в мире, выделяет три основных вида страха – страх перед консистенцией, формой и движением. Ужасное может быть заключено в совершенно различных явлениях, свойствах, структурах, но несмотря особую специфику каждого из видов страха, всех они, по сути, могут быть сведены к одному общему знаменателю (сам Липавский это прямо подтверждает в своём исследовании: *«Существует в мире всего один страх, один его принцип, который проявляется в различных вариациях и формах»*³⁷⁴), а именно речь идёт о том, что все эти страхи имеют одну общую природу, тот обязательный фактор, который может считаться главным источником страшного – это нерасчленённость, однородность, безиндивидуальность, вязкость, аморфность, неконцентрированность жизни.

Именно этим специфическим свойством, которым могут быть наделены форма, консистенция или движение, философ объясняет тот феномен, почему то или иное явление/существо воспринимается человеком как страшное. Страшное, полагает автор, есть свойство объективное, то есть оно не зависит от воспринимающего сознания, но эта особенность уже заложена в самой природе пугающего предмета или вещества: *«С нашей же точки зрения ужасность, т.е. свойство породить в живых существах страх, есть объективное свойство вещи, ее консистенции, очертаний, движения и т.д. Как можно сказать о вещи или веществе, что оно твердое или мягкое, светящееся или темное, так же можно о ней сказать, страшное оно или нет»*³⁷⁵.

Так, по размышлению философа, свойством «ужасности» может характеризоваться всё, что являет себя как сплошное и неконцентрированное (об этом мы упоминали в связи с разговором о «Красном смехе» Л.Андреева). Самым типичным примером здесь может служить страх перед однородностью, *«в которой*

³⁷³ Липавский, Л.: Разговоры. In: Л. Липавский. *Исследование ужаса*. М.: Ad Marginem, 2005, с. 327.

³⁷⁴ Липавский, Л.: *Исследование ужаса*. Там же, с. 28.

³⁷⁵ Там же, с. 30.

появляются кратковременные сгущения, тяжёлые, нити напряжения, зыбкой самостоятельности, структуры. Примерами веществ и сред, рождающих этим страх или отвращение, могут служить: грязь, топь, жир, – особенно тягучие жиры, как рыбий или касторовое масло, – слизь, слюна (плевание, харканье), кровь, все продукты желез, в том числе семенная жидкость, вообще протоплазма»³⁷⁶. Однородность может проявляться не только через структуру вещества, но и через его цветовую характеристику, в которых также может заключаться жизнь в её аморфном, непроявленном и неразделённом виде: «В основе страха, вызываемого консистенцией и цветом, лежит страх перед разлитой, неконцентрированной жизнью».

В произведениях обериутов мы встречаем многочисленные примеры того, когда в тексте возникают различного рода «протоплазмы», появление которых часто становится центральным событием повествования. Так, «Симфония № 2» Д.Хармса прямо начинается с того, что представленный читателю герой просто многократно плюёт – это производит особо сильное воздействие если учитывать, что произведение означено высоким классическим жанром симфонии: «Антон Михайлович плюнул, сказал «эх», опять плюнул, опять сказал «эх» и ушёл. И Бог с ним»³⁷⁷. На тошноте построен весь сюжет произведения из цикла «Случаи» «Неудачный спектакль»:

«На сцену выходит Петраков-Горбунов, хочет что-то сказать, но икает. Его начинает рвать. Он уходит.

Выходит Притыкин.

Притыкин: Уважаемый Петраков-Горбунов должен сооб... (Его рвет, и он убегает).

Выходит Макаров.

Макаров: Егор... (Макарова рвет. Он убегает.)

Выходит Серпухов.

Серпухов: Чтобы не быть... (Его рвет, он убегает).

Выходит Курова.

Курова: Я была бы... (Ее рвет, она убегает).

Выходит маленькая девочка.

Маленькая девочка:

— Папа просил передать вам всем, что театр закрывается. Нас всех тошнит.

*Занавес»*³⁷⁸.

Кровь, слизь, испражнения и прочие протоплазмы присутствуют, например, в жутковатом рассказе Хармса «Реабилитация», написанного с интонацией чёрного

³⁷⁶ Там же.

³⁷⁷ Хармс, Д.: *Симфония № 2*. In: Даниил Хармс: Малое собрание сочинений. М.: Азбука, 2013, с. 492.

³⁷⁸ Хармс, Д.: *Неудачный спектакль*. Там же, с. 514.

юмора, где герой оправдывает себя и своё зверское поведение, используя приёмы демагогии, как например: *«Меня обвиняют в кровожадности, говорят, что я пил кровь, но это неверно: я подлизывал кровавые лужи и пятна – это естественная потребность человека уничтожить следы своего, хотя бы и пустяшного, преступления. <...> Это верно, что я сапогом размазал по полу их собачку. Но это уж цинизм – обвинять меня в убийстве собаки, когда тут рядом, можно сказать, уничтожены три человеческие жизни»*³⁷⁹. Убитый пёс здесь представляется не просто как труп, но как некая протоплазма, которую можно «размазать»; не обходится здесь и без испражнений (*«я сел и испражился на свои жертвы»*³⁸⁰) и пр. Таким образом, активации феномена страха здесь способствует не только само перечисление жутких сцен, но и обильное присутствие неконцентрированных вязких однородных субстанций.

Жир как протоплазма появляется у А.Введенского, где, например, таким эпитетом сопровождается описание земли (*«Тут жирная земля лежит как рысь»*³⁸¹). Нужно, безусловно, здесь вспомнить и один из самых известных текстов Введенского «Потец» (написанный поэтом после тяжело переживаемой им потери отца), в котором три сына на протяжении всего текста пытаются узнать у умирающего отца, что такое «потец», и где оказывается, что *«Потец это холодный пот, выступающий на лбу умершего. Это роса смерти, вот что такое Потец»*³⁸². То есть снова появляется протоплазма, липкая текучесть, которая несёт в себе неизбежную и «объективную», согласно Липавскому, «ужасность», усугублённую здесь семантикой смерти.

Есть в этом произведении и другой фактор, усиливающий ощущение страха, о котором Л.Липавский также говорит в своём исследовании. Страх перед мёртвым телом для философа «объективен» как минимум потому, что мертвец (чаще всего отдельными своими частями) способен проявлять безиндивидуальную отдельную форму жизни, которая безусловно ужасна. Согласно Липавскому, источником страха оказываются не только секреты, выделяемые живым телом, но и сами части тела, мыслимые отдельно от целого, проявляющие как бы самостоятельную, но безиндивидуальную жизнь: *«Страшна же некоторая самостоятельность жизни тканей и частей тела»*.³⁸³

Так, например, А.Введенский рассуждает об особом рода страхе перед болезнью, разлагающей тело или перед вырванным зубом (*«Почему я так боюсь заболеть сифилисом, или вырвать зуб? Кроме боли и неприятностей, тут есть еще вот что»*³⁸⁴); в пьесе «Кругом возможно Бог» мы читаем:

«Э ф.

*Вот родная красотка скоро будут казни,
пойдём смотреть?*

А я знаешь всё бьюсь, да бьюсь,

³⁷⁹ Хармс, Д.: Реабилитация. Там же, с. 494.

³⁸⁰ Там же.

³⁸¹ Введенский, А.: Кругом возможно Бог. In: А.Введенский: *Всё*. М.: ОГИ, 2011, с.134.

³⁸² Введенский, А.: Потец. Там же, с. 213.

³⁸³ Липавский, Л.: *Исследование ужаса*. М.: Ad Marginem, 2005, с. 330.

³⁸⁴ Введенский, А.: Серая тетрадь. Время и смерть. In: А.Введенский: *Всё*. М.: ОГИ, 2011, с.179.

чтоб не сгореть.

*Д е в у ш к а.
Интересно, кого будут казнить?*

*Э ф.
Людей.*

Д е в у ш к а.

*Это роскошно.
Им голову отрежут или откусят.
Мне тошно.
Все умирающие трусят.
У них работает живот,
он перед смертью усиленно живёт.
А почему ты боишься сгореть?³⁸⁵»*

Реакция «тошно» здесь рождается в ответ на мысль об отделении головы от тела («отрежут или откусят»), а при мысли о приближающейся смерти – отдельная часть тела человека (живот) начинает жить отдельной усиленной жизнью.

Кроме того, Липавский в исследовании подчёркивает, что страшное также заключается и в том, что иногда у мертвеца ещё могут расти ногти или волосы и в его теле начинается гниение – то есть в этот момент проявляется в теле присутствие отдельной не связанной с целым жизни.

Именно потому «потец» – пот, проступающий на теле уже мёртвого человека, – становится главным лейтмотивом уже упомянутого выше произведения А.Введенского (где оказывается также рифмо- и ритмополагающим элементом текста и пишется в большой буквы, чем подчёркивается его особое значение), он является по своей природе «объективно» страшным, и этому есть несколько причин. Само потоотделение у человека часто происходит в ситуациях, связанных со стрессом, пот является текучим веществом, протоплазмой, а «Потец» – пот, выделяемый трупом – есть в чистом виде проявление самостоятельности и безиндивидуальности жизни человеческих тканей. Всё это провоцирует усугубление и заострение имплицитного страха в данном стихотворном произведении.

Тот же имплицитный страх пронизывает повесть Д.Хармса «Старуха» – один из самых жутких и «неприятных» текстов автора, где, ситуация «ужасности» возникает не только потому, что само произведение посвящено теме смерти, но и в значительной степени (если опираться на теорию Липавского) за счёт подробного изображения сепаратного существования частей мёртвого тела и его постмортальной «жизни». Сам Л.Липавский, говоря о страхе перед мертвецами, приходит к парадоксальной мысли: *«Вообще, страх перед мертвецом, это страх перед тем, что он, может быть, все же жив»*³⁸⁶.

³⁸⁵ Введенский, А.: Кругом возможно Бог. In: А.Введенский: *Всё*. М.: ОГИ, 2011, с.132.

³⁸⁶ Липавский, Л.: *Исследование ужаса*. М.: Ad Marginem, 2005, с. 37.

Таким образом в повести «Старуха» мы находим оба этих составляющих, провоцирующих ситуацию ужаса и подчёркивающих наличие имплицитного «объективного» страха: во-первых, когда мёртвая старуха вдруг начинает проявлять жизнь и перемещается по комнате (сначала оказавшись на полу вместо кресла, где умерла, и затем – совсем необъяснимое: «...мне в лицо пахнул приторный запах начавшегося разложения. Я заглянул в приотворенную дверь и, на мгновение, застыл на месте. Старуха на четвереньках медленно ползла ко мне навстречу»³⁸⁷); и, во-вторых, когда отдельная часть тела старухи – её вставная челюсть – начинает свою «самостоятельную» жизнь и сначала выпадает изо рта старухи («Рот у нее приоткрыт, и изо рта торчит соскочившая вставная челюсть. <...> Я спустил ноги с кушетки, собираясь встать, и вдруг увидел мертвую старуху, лежащую на полу за столом, возле кресла. Она лежала лицом вверх, и вставная челюсть, выскочив изо рта, впилась одним зубом старухе в ноздрю»³⁸⁸), затем вовсе летит прочь от тела («Сволочь! – крикнул я и, подбежав к старухе, ударил ее сапогом по подбородку. Вставная челюсть отлетела в угол»³⁸⁹), и, наконец, когда герой пытается найти челюсть в углу, то её не оказывается на месте, то есть она вовсе исчезает из запертой комнаты («Я перегнулся в кресле и посмотрел в угол по ту сторону окна, где, по моим расчетам, должна была находиться вставная челюсть старухи. Но челюсти там не было. <...> Я взял крокетный молоток и пошарил им в углу. Нет, челюсть пропала»³⁹⁰).

Концентрация страха становится в тексте предельно высокой. Кроме упомянутых выше факторов, этому способствует также и специальный выбор лексики (текст переполнен соответствующими концептами: «труп», «страх», «убить», «протухла», «мерзкий» и пр.) и специфика образов появляющихся в тексте персонажей (в домашней конторе сидела «низкорослая, грязная, курносая, кривая и белобрысая девка и, глядясь в ручное зеркальце, мазала себе помадой губы»³⁹¹); на улице «на углу Литейной какой-то пьяный, пошатнувшись, толкнул меня»³⁹²; шепелявая соседка с тряпкой в руках и пр.), а также сама специфика поэтики литературы абсурда, примеры каталепсии времени и клаустрофобные пространства – о чём мы будем рассуждать ниже.

«Немёртвые» мертвецы многократно появляются в текстах Д.Хармса, например, можно вспомнить рассказ «Отец и дочь», где по очереди умирают, получают свидетельство о смерти и живут дальше отец и дочь Наташа; в рассказе «Кассирша» героиня Маша, которая вдруг умерла в магазине, оказывается посажена на место кассирши: «Посадили покойницу за кассу, в зубы ей папироску вставили, чтобы она на живую больше походила, а в руки для правдоподобности дали ей гриб держать. Сидит покойница за кассой, как живая, только цвет лица очень зеленый, и один глаз открыт, а другой совершенно закрыт»³⁹³ (и вновь – самостоятельная жизнь отдельных частей тела!), а сама кассирша боится, что её, наоборот, похоронят

³⁸⁷ Хармс, Д.: Старуха. In: Даниил Хармс: Малое собрание сочинений. М.: Азбука, 2013, с. 348.

³⁸⁸ Хармс, Д.: Старуха. Там же, с. 342.

³⁸⁹ Там же.

³⁹⁰ Там же, с.344.

³⁹¹ Там же, с. 353.

³⁹² Там же, с.359.

³⁹³ Хармс, Д.: Кассирша. Там же, с. 408.

живой («— Почему же ты, дура, не пойдешь? Кассирша говорит: — Вы меня живой похороните»³⁹⁴), и т.д.

Страх перед «живым» мертвецом мы обнаруживаем и в текстах А.Введенского (которого, как мы помним, вообще на протяжении всего творчества глубоко волновала тема смерти). В стихотворении «Всё» мы находим такие речевые обороты, которые с точки зрения обычной логики могут считаться плеоназмами. Здесь мы имеем в виду, например, такое сочетание как «мёртвый труп» («там мёртвый труп везут пока»³⁹⁵) – что в рамках классического прочтения звучит тавтологично, но в контексте поэтики абсурда не вызывает никаких вопросов. Более того, необходимо учитывать и то, что для писателей-обэриутов смерть не обязательно является окончательной точкой, то есть смерть неабсолютна. Кроме того, примеры «плеоназма» и «тавтологии» (здесь мы берём эти слова в кавычки, потому что в рамках поэтики абсурда данная терминология оказывается не вполне корректной) встречаются у обэриутов (особенно А.Введенского) весьма часто: «вечно песни повторяя/ он и умер и погиб»³⁹⁶ (здесь возникает нетождественность смерти самой себе и, одновременно, однородность и стагнация события). Подобные примеры мы встречаем и в других текстах автора: «А твой муж Иван Степан/в темноте ночей тюльпан»³⁹⁷ (здесь вновь используется особая речевая фигура «муж Иван Степан», содержащая в себе, по сути, взаимоисключающие использование имён собственных, но оказывающаяся возможной в подобного рода тексте).

Анна Герасимова в своём предисловии к сборнику произведений А.Введенского «Всё» (2010г.) приводит строчки, в которых демонстрируется пример того, как предмет, сравниваемый с самим собой, может оказаться самому себе нетождественным, или, напротив, сравнение объекта вообще единственно возможно только самого с собой. Исследовательница комментирует следующий фрагмент: «Строки у Введенского, отмечающие возможность каких бы то ни было сравнений и уподоблений: «Стал небосклон пустым и чистым / как небосвод»³⁹⁸.

Так, страшное может являться результатом разрастания неразличения, однородности, когда всё становится повторяемым, сплошным. Не случайно А.Введенский подчёркивает именно это свойство трупа и приводит его как бы в доказательство того, что жизнь действительно ушла из тела: «и труп холодный и большой/уж не попросит есть/ затем что он сплошной»³⁹⁹.

³⁹⁴ Там же.

³⁹⁵ Введенский, А.: Всё. In: А.Введенский: *Всё*. М.: ОГИ, 2011, с. 80.

³⁹⁶ Введенский, А.: Человек весёлый Франц. Там же, с. 104.

³⁹⁷ Введенский, А.: Суд ушёл. Там же, с.128.

³⁹⁸ Герасимова, А.: Об Александре Введенском. Там же, с. 23.

³⁹⁹ Введенский, А.: Всё. Там же, с. 82.

Говоря о пугающем свойстве безиндивидуальности и самостоятельности жизни отдельных тканей и частей тела, важно отметить тот факт, что у обэриутов этот страх также часто связывается с элементом эротичного. Сам Л.Липавский в «Исследовании» подчёркивает, что эротика возникает по причине «ужасности»: *«В человеческом теле эротично то, что страшно»*.⁴⁰⁰

Обособленная телесность может казаться агрессивной и пугающей. Так, например, философ размышляет об ужасающем свойстве женских ног, видя в них не просто часть тела, помогающую человеку осуществлять хождение, но и вполне самостоятельную «вещь-в-себе» (если воспользоваться терминологией Хайдеггера): *«женские ноги, скажем, не только средство для передвижения, но и самоцель, бесстыдно живут для самих себя. В ногах девочки этого нет. И именно потому в них нет и завлекательности»*⁴⁰¹. Притягивающее и одновременно отвратительное находит философ в *«припухлости и гладкости тела, в его податливости и упругости. Чем неспециализированнее часть тела, чем менее походит она на рабочий механизм, тем сильнее чувствуется его собственная жизнь.»*⁴⁰². Именно на основании этих аргументов делается вывод, что женское тело страшнее мужского, ноги оказываются страшнее, чем руки, и особенно пугающими будут пальцы на ногах.

Так, женские ноги, рассматриваемые отдельно от тела, достаточно часто становятся объектом художественных изображений авторов-обэриутов, причём в этих изображениях можно наблюдать почтительно-восхищённую и в то же время наполненную трепетом интонацию, выражающую своего рода сакральный страх (например, не случайно в следующем примере из текста А.Введенского появляется эпитет «баснословный», и подчёркивается особая функция ног, не подразумевающая хождение):

*«Здравствуй девушка движенье,
ты даёшь мне наслажденье
своим баснословным полётом
и размахом ног.
Да, у ног твоих прекрасный размах,
когда ты пыльная сверкаешь и носишься над
болотом,
где шипит вода, —
тебе не надо никаких дорог,
тебе чужд человеческий страх»*⁴⁰³.

⁴⁰⁰ Липавский, Л.: *Исследование ужаса*. М.: Ad Marginem, 2005, с. 36.

⁴⁰¹ Там же.

⁴⁰² Там же.

⁴⁰³ Введенский, А.: *Кругом возможно Бог*. In: А.Введенский: *Всё*. М.: ОГИ, 2011, с. 80.

Однако обещание наслаждения и связанный с ним трепет и ужас часто просто не наполняют ожиданий, то есть прохождение страхом не вознаграждается:

«В морском прибое беспокойном,/ в песке пустынном и нестройном/ и в женском теле непристойном/ отрады не нашли мы»⁴⁰⁴. Характерно, что в этом ряду все элементы, которые здесь возникают, отличаются своей аморфной, вязко-текучей, мягкой структурой (вода, песок, женское тело).

В рассказе «Кассирша» Д. Хармса присутствует эпизод, где милиция безуспешно пытается поднять с пола кассиршу: *« — Да вы ее за ноги, — говорит продавец из фруктового отдела. — Нет, — говорит заведующий, — эта кассирша мне вместо жены служит. А потому прошу вас, не оголяйте ее снизу. Кассирша говорит: — Вы слышите? Не смейте меня снизу оголять»⁴⁰⁵*. Обнажения ног кассирши так и не происходит, и её уносят под мышки, но здесь важен сам факт, что эта зона оказывается запретной, эротичной, но в то же время вызывающей особый сакральный страх (милиция прислушается к указанию заведующего).

В повести «Старуха» Хармса весьма жуткому описанию тела мёртвой старухи, лежащей на полу, «ужасности» добавляет также деталь, рисующая именно ноги старой женщины: *«...а из-под задравшейся юбки торчали костлявые ноги в белых, грязных шерстяных чулках»⁴⁰⁶*.

«Упругими», «гладкими» и «податливыми» могут быть и иные части женского тела, и эротизм с ними связанный может заключать в себе не только свойство «ужасности», но и нести с собой пугающие последствия: *«— Говорят, все хорошие бабы — толстозадые. Эх, люблю грудастых баб, мне нравится, как от них пахнет. — Сказав это, он стал увеличиваться в росте и, достигнув потолка, рассыпался на тысячу маленьких шариков. Пришел дворник Пантелей, собрал эти шарики на совок, на который он собирал обычно лошадиный навоз, и унес эти шарики куда-то на задний двор. А солнце продолжало светить по-прежнему, и пышные дамы продолжали по-прежнему восхитительно пахнуть»⁴⁰⁷*. Безусловно, этот текст может иметь множество интерпретаций, которых здесь мы не будем касаться подробно, но независимо от способа прочтения данного текста, можно вполне однозначно утверждать о сильнодействующем и внушающем страх эффекте, который был вызван представлениями об округлых и мягких частях женского тела, а также том, что это тело выделяет – протоплазма.

Говоря выше о страхе перед протоплазмой, который описывает Л.Липавский в «Исследовании ужаса», мы упоминали её свойство быть источником страха, то есть быть «объективным» страшной. Поскольку свойство мягкой зыбкой консистенции также связано с эротической тематикой (а эротика и сексуальность здесь рассматриваются как источник наслаждения), то можно предположить двойственность отношения к данному явлению. Д. Хармс в «Разговорах» говорит,

⁴⁰⁴ Введенский, А.: *Элегия*. Там же, с. 262.

⁴⁰⁵ Хармс, Д.: *Кассирша*. In: Даниил Хармс: Малое собрание сочинений. М.: Азбука, 2013, с. 348.

⁴⁰⁶ Хармс, Д.: *Старуха*. Там же, с. 349.

⁴⁰⁷ Хармс, Д.: *О том, как рассыпался один человек*. Там же, с. 412.

что не испытывает страха перед «слизистостью» (правда ли это или эпатажный жест художника мы не берёмся судить), и нам хотелось бы обратить внимание на сравнение поэтом процесса приёма пищи и полового акта как проявления чистой физиологичности, освобождающей человека от индивидуальности и растворяющего его в природной стихии (ср. «объективно» страшная гомогенность и безиндивидуальность проявления жизни):

«Д. Д.: В мясе голубей есть что-то неприятно сладковатое; такого вкуса, наверное, и человеческое мясо.

Д. Х.: Я как раз люблю все такого вкуса. Телячьи ножки, которым серозная жидкость придает мягкость и сладковатость; устрицы. Они нравятся мне своей слизистостью. Я знаю: для большинства людей отвратительно все раздутое, мягкое, зыбкое. Между тем в этом сущность физиологии. И мне это не неприятно. Я могу спокойно приложить к губам паука или медузу.

Л. Л.: Вещи этой консистенции замечательны тем, что одновременно и возбуждают отвращение и сулят наслаждение. Эта двойственность есть и в том, что возбуждает половое чувство. Как будто всякое сильное наслаждение – в разрушении структуры.

Д. Д.: В этом суть инстинкта поедания.

Л. Л.: Поедание и половое соединение два следствия одного и того же принципа.

Д. Х.: Все же нам понятно это именно через половое чувство, через физиологию.

Л. Л.: Тут очевидно суть в освобождении от каких-то ограничений индивидуальности, от напряжения ее, возвращение в стихию»⁴⁰⁸.

По той же причине безличности, непредсказуемой изменчивости форм и внутреннего брожения вызывают ужас и сумасшедшие, в поведении которых, можно сказать, отдельную обособленную жизнь начинает проявлять ментальный элемент: «Этим же страшны сомнамбулы, лунатики, идиоты и т.д.»⁴⁰⁹.

Специфическое поведение персонажей литературы абсурда, их действия и реакции, лежащие вне причинно-следственной последовательности, специфика построения их речи – всё это в широком смысле может быть рассмотрено как особая, подобная сумасшествию, логика брожения, непредсказуемой изменчивости. При этом, такое поведение не расценивается как полное отсутствие логики или бессистемность, но как проявление логики особого порядка. Это система, закодированная таким специфическим образом, что её невозможно вскрыть или расшифровать при помощи обычных логических матриц или простых последовательных цепочек. Возможность привычных классических связей воспринимается обэриутами как анахронизм, и А. Введенский в «Разговорах» признаётся в следующем: «И я

⁴⁰⁸ Липавский, Л. Разговоры. In: Л. Липавский: *Исследование ужаса*. М.: Ad Marginem, 2005, с. 335.

⁴⁰⁹ Липавский, Л.: *Исследование ужаса*. Там же, с. 37.

убедился в ложности прежних связей, но не могу сказать, какие должны быть новые. Я даже не знаю, должна ли быть одна система связей или их много. И у меня основное ощущение бессвязности мира и раздробленности времени»⁴¹⁰ (Алогизмы становятся одной из главных поэтических стратегий автора: «Цветок мы стали звать андреем, / он нам ровесник по уму. / Вокруг него жуки и пташки / стонали как лесные чашки...»⁴¹¹; «еду еду на коне / страшно страшно страшно мне / я везу с собой окно / но в окне моем темно / я несу большую пасть / мне она не даст упасть...»⁴¹²; «Это было ощущение — это был синий орган чувств»⁴¹³; и т.д.)

Невозможность постичь с помощью обычной логики всю сложность, комплексность и парадоксальность мироздания, всю глубину его внутренних связей, противоречий и процессов приводят к простым последствиям: «*При изучении земли / иных в больницу увезли, / в сумасшедший дом*»⁴¹⁴. Но через сумасшествие возможно приближение к недоступным ранее рецептивным матрицам.

Кроме того, всё новое может быть недоступно старому пониманию, и приход нового способа мышления, все перемены вообще могут восприниматься как проявление сумасшествия: «*Старая человеческая мысль говорит про новую, что она «тронулась». Вот почему для кого-то большевики сумасшедшие*»⁴¹⁵.

Здесь мы также можем вспомнить экстравагантное артистическое поведение Д.Хармса, которое часто основывалось на непредсказуемости и неконвенциональности, что к концу жизни автора приняло особый трагичный поворот. Мы помним, что в начале Второй мировой войны в целях избежать призыва на военную службу, к которой поэт не был ни в коей мере не приспособлен, Д.Хармс имитирует сумасшествие, и его действительно официально признают психически нездоровым. Именно этот факт окажется роковым в его судьбе, оказавшись в психиатрической лечебнице в начале блокады Ленинграда, он умрёт от голода в палатах больницы.

Вязкость, разомкнутость и непоследовательность логических связей на уровне образности и языка, воплотившиеся в алогизмах, проявляется и на иных поэтических уровнях, например, в специфике композиции и сюжета. Наглядным и весьма хрестоматийным примером здесь могут служить тексты Д.Хармса, которые разрушают классическое представление о сюжете и композиции. Автор в своих произведениях зачастую просто отказывается от изображения события в классическом его понимании, сюжет не основывается на законах причинно-следственных связей, а композиционная последовательность оказывается открытой: привычные композиционные составляющие (экспозиция-развитие-кульминация-финал) могут быть расположены в тексте в произвольном порядке, быть частично или даже полностью выпущены.

⁴¹⁰ Липавский, Л.: Разговоры. Там же, с. 330.

⁴¹¹ Введенский, А.: Серая тетрадь. In: А.Введенский: Всё. М.: ОГИ, 2011, с.177.

⁴¹² Введенский, А.: Ответ богов. Там же, с.78.

⁴¹³ Введенский, А.: Серая тетрадь. Там же, с. 174.

⁴¹⁴ Введенский, А.: Кругом возможно бог. Там же, с. 139.

⁴¹⁵ Хармс, Д.: Одиннадцать утверждений Даниила Ивановича Хармса. Цитируется по <http://хармс.gorodok.net/prose/1260/default.htm> Дата обращения 10.1.2015

Авторы-обэриуты размышляют о возможности последовательных логических структур и легитимности обычной причинно-следственной детерминации в современном им мире, что подтверждают не только их публицистические и художественные практики, но и теоретические размышления. Так, в «Разговорах» мы находим реплику о том, что понятие сюжета полагается за своего рода анахронизм. Размышляя на данную тему, Л.Липавский замечает: *«Сюжет – несерьезная вещь. Недаром драматические произведения всегда кажутся написанными для детей или для юношества. Великие произведения всех времен имеют неудачные или расплывчатые сюжеты. Если сейчас и возможен сюжет, то самый простой, вроде — я вышел из дому и вернулся домой. Потому что настоящая связь вещей не видна в их причинной последовательности.»*⁴¹⁶

В рассказах Д. Хармса сюжет «ненормативен», то есть автор, комбинируя совершенно новым образом известные к этому моменту литературные стратегии, приходит к своему собственному варианту поэтики, демонстрируя принципиально новый подход к сюжету⁴¹⁷. В отношении темы страха нам могут быть здесь интересны такие специфические черты нового хармсовского сюжета как самостоятельность отдельных композиционных частей («живущих» свою жизнь отдельно от целой структуры), возникновение лакун и факта значимого отсутствия (события, части формы и пр.), стагнирующая повторность, открытость формы – то есть все те черты, которые на уровне структуры могут провоцировать распространение эффекта тревожности, страха.

Некоторые рассказы Хармса могут не содержать сюжета, но лишь обещание сюжета (текст полностью: *«Стойте! Остановитесь и послушайте, какая удивительная история. Я даже не знаю, с какого конца начать. Это просто невероятно.»*⁴¹⁸), или сюжет, как и анонсировал Липавский, может формально весь состоять из совершенно незначимых (с привычной точки зрения) событий и не иметь никакого развития/кульминации/катарсиса (*«Вот однажды один человек пошел на службу, да по дороге встретил другого человека, который, купив польский батон, направлялся к себе восвояси. Вот, собственно, и все.»*⁴¹⁹); иногда автор сам намеренно подчёркивает и обыгрывает бессюжетность: (*«В два часа дня на Невском проспекте или, вернее, на проспекте 25-го Октября ничего особенного не случилось. Нет, нет, человек возле «Колизея» остановился просто так. Может быть, у него развязался сапог, или, может быть, он хочет закурить. Или нет, совсем не то! Он просто приезжий и не знает, куда идти. Но где же его вещи? Да нет, постойте, вот он поднимает зачем-то голову, будто хочет посмотреть в третий этаж, даже в четвертый, даже в пятый. Нет, посмотрите, он просто чихнул и теперь идет дальше. Он немножечко сутул и держит плечи приподнятыми. Его зеленое пальто раздувается от ветра. Вот он свернул на*

⁴¹⁶ Липавский, Л. Разговоры. In: Л. Липавский: *Исследование ужаса*. М.: Ad Marginem, 2005, с. 342.

⁴¹⁷ Более подробно о «смерти сюжета» в поэтике Д.Хармса см. статью А.Н. Чернякова и Т.В. Цвигуна http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ra/cc_xarms.htm#Ftn4 Дата обращения: 8.1.2015.

⁴¹⁸ Хармс, Д.: Рассказ из архива 1930г. Цитируется по: Жаккар, Ж.-Ф. *Даниил Хармс и конец русского авангарда*. / Пер. с франц. Ф.А. Петровской. СПб.: Академический проект, 1995, с. 215.

⁴¹⁹ Хармс, Д.: Встреча. In: Даниил Хармс: *Малое собрание сочинений*. М.: Азбука, 2013, с. 516.

Надеждинскую 22° и пропал за углом. Восточный человек, чистильщик сапог, посмотрел ему вслед и разгладил рукой свои пышные, черные усы. Его пальто длинное, плотное, сиреневого цвета, не то в клетку, не то в полоску, не то, черт побери, в горошину»⁴²⁰).

Одним из самых известных примеров сюжетной репетитивности может служить рассказ «Вываливающиеся старухи» («Одна старуха от чрезмерного любопытства вывалилась из окна, упала и разбилась. Из окна высунулась другая старуха и стала смотреть вниз на разбившуюся, но от чрезмерного любопытства тоже вывалилась из окна, упала и разбилась. Потом из окна вывалилась третья старуха, потом четвертая, потом пятая. Когда вывалилась шестая старуха, мне надоело смотреть на них, и я пошел на Мальцевский рынок, где, говорят, одному слепому подарили вязаную шаль»⁴²¹), в котором однотипный стагнирующий сюжет, демонстрирующий черты безиндивидуальной механистичности, не находит своего логического разрешения, и финал не связывается с основной частью повествования причинно-следственными связями. (Сюжетную репетитивную механистичность мы также встречаем, например, в текстах «Оптический обман», «Сон», «Четыре иллюстрации того, как идея огораживает человека, к ней не подготовленного» и др.).

Упомянутая выше композиционная разомкнутость текстов Д.Хармса, связанная с незавершённостью, открытостью, также связывается с чувством тревожности и активно воздействуют на этом уровне на подсознание читателя. Хармс часто обнаруживает или разыгрывает некоторую неспособность заканчивать тексты, проявляя более интерес к началу истории, нежели к её завершению, оказывающегося зачастую формальным или факультативным: «Неспособность заканчивать, которая вызывает как безмолвие, навязанное персонажам и их речевые проблемы, так и их тенденцию говорить, чтобы не умереть, приводит нас к тематике нуля. Хармс часто концентрирует всю энергию своего сочинения на начале повествования, бросает его, оставляя конец в тумане неизвестности. Анализ произведений Друскина показал, что философ интересуется «началом события»»⁴²².

В силу специфики сюжета у Хармса с его непоследовательностью и разрывом причинно-следственных связей окончание произведения может осуществляться механически простым обрывом повествования с помощью формального информирования о завершении с помощью фраз типа «Всё», «Вот и всё», «Вот собственно и всё», «Конец» и пр. Рассказы могут заканчиваться на полуслове или прерванной фразе. Ж.-Ф. Жаккар выделяет и ряд текстов, называемых «органически автоблокированными» — тексты, прерванные внешней причиной

⁴²⁰ Хармс, Д.: наброски. Цитируется по http://www.lib.ru/HARMS/xarms_prose.txt Дата обращения 4.2.2015

⁴²¹ Хармс, Д.: *Вываливающиеся старухи*. In: Даниил Хармс: *Малое собрание сочинений*. М.: Азбука, 2013, с. 420.

⁴²² Жаккар, Ж.-Ф. *Даниил Хармс и конец русского авангарда..* СПб.: Академический проект, 1995, с.452.

(смертью рассказчика или его плохой памятью, потерей чернильницы и т.п.), и приходит к важному заключению: «Хармс сделал из этой **неоконченности** совершенно особый прием, встречающийся и в полностью законченных текстах»⁴²³. То есть черта сюжетно-композиционно разомкнутость (которая, как было сказано, может работать на усиление влияния феномена страха) оказывается характерной для большинства его произведений.

Нарушение привычной структуры происходит не только на уровне сюжета и композиции, но и на уровне самих смысловых связей, о чём рассуждает, например, А.Введенский в «Разговорах»: «Я усумнился, что, например, дом, дача и башня связываются и объединяются понятием здание. Может быть, плечо надо связывать с четыре. Я делал это на практике, в поэзии, и тем доказывал.»⁴²⁴.

Таким образом провозглашается структурность нового рода, в которой неочевидность семантических связей рождает эффект текучести, неразделимости ввиду отмены чётких границ. Вопрос о границах волновал обэриутов не только в контексте литературы, но и вообще как гносеологическое и общеполитическое понятие. В «Разговорах» мы также читаем замечание о том, что в древние времена у вселенной и городов были центр и были границы, заключающие в себе смысл:

«Л. Л.: Центр и границы, это смысл.

Д. Л.: Теперь же их нет. Вселенная бесконечна и бесструктурна. В деревне центра нет, разве кладбище. В городе им прежде была площадь с колодцем; теперь площадь только проход»⁴²⁵.

Такого рода бесструктурность семантических связей и децентрированное представление о мире с отсутствием каких-либо границ (ср. разомкнутость хармсовских текстов), обнаруживает в себе ту слитность и однородность, в природе которой, следуя мысли Липавского, заложено свойство объективной «ужасности». Кроме того, в подобного рода децентрировании мы можем видеть, как близко обэриуты подошли к ризоматическому характеру восприятия мира (с его отменой иерархичности), что позже станет одной из основополагающих принципов постмодернизма.

Разомкнутость, ризоматичность поэтического языка А. Введенского проявляется также на семантическом и синтаксическом уровнях. В большинстве текстов поэта знаки препинания полностью выпущены, или их использование предельно минимизировано и ненормативно. Текучесть и плавность семантической структуры подчёркивается также спецификой самого способа авторского сочинения: Введенский создаёт свои тексты в технике автоматического письма, что особенно хорошо видно по его рукописям, практически не содержащим исправлений, то есть и на этом уровне проявляется слитность и гомогенность

⁴²³ Там же, с. 233.

⁴²⁴ Липавский, Л. Разговоры. In: Л. Липавский: *Исследование ужаса*. М.: Ad Marginem, 2005, с. 350.

⁴²⁵ Там же, с. 367.

потока мыслей. А.Герасимова подчёркивает: *«В стихах Введенского освобождённая случайность словесных смыслов преобразуется, переорганизуется по открываемым ею же самой новым и древним законам. С начала 20-х годов Введенского явно интересует автоматическое письмо»*⁴²⁶. Сравнивая поэтику Введенского с поэтическими практиками модерна и авангарда, исследовательница уточняет, что если символисты в своём творчестве обращались к символу, футуристы изучали звук, ритм и даже внутренние падежи слов, то обэриуты приходят к тому, что Л.Липавский называет «иероглифом» — слова с повышенным сквозным значением. В «Звезде бессмыслицы» Я.С.Друскин пишет об этом: *«Л. Липавский ввёл термин для того, чего нельзя услышать ушами, увидеть глазами, понять умом: и е р о г л и ф. Иероглиф — некоторое материальное явление, которое я непосредственно ощущаю, чувствую, воспринимаю, и которое говорит мне больше того, что им непосредственно выражается, как материальным явлением»*⁴²⁷.

Здесь этот факт тем более значителен, что многие «иероглифы» А.Введенского (большинство) связаны с темой смерти, которая оказывается для поэта невыразима простым языком, и потому для её объяснения необходимы особые знаки. Таким образом, вновь возникает тенденция к слиянию – теперь на уровне тематической спецификации – всё неразделимо и плавно сводится к одному – нерасчленённому разговору о смерти, когда *«...вся пёстрая многоголосица стихов Введенского сливается в один одинокий голос, с монотонностью и внушительностью колокола говорящий всё об одном, всё о том же самом»*.⁴²⁸ В «Серой тетради» А.Введенского видим эту вязкую, текучую мысль, направленную на тот же волнующий его вопрос: *«Мне невозможно. Кому? мне. Что? невозможно. Я один как свеча. Я семь минут пятого один 8 минут пятого, как девять минут пятого свеча 10 минут пятого. Мгновенья как не бывало. Четырёх часов тоже. Окна тоже. Но всё то же самое»*⁴²⁹.

Текучесть как таковая вообще интересует обэриутов: у Л.Липавского (кроме отдельных пассажей об этом явлении в «Разговорах», «Исследовании ужаса» и пр. текстах) мы находим, например, размышления на эту тему в «Трактате о воде». Текучесть является одной из характерных черт поэтики не только А.Введенского, но и Д.Хармса: *«Одна из черт, постоянно присутствующих в творчестве Хармса, — «текучесть». <...> иногда писатель явно намекает на нее, но часто она возникает в скрытой, метафорической форме, проявляясь в теме воды»*⁴³⁰.

⁴²⁶ Герасимова, А.: Об Александре Введенском. In: А.Введенский: *Всё*. М.: ОГИ, 2011, с. 20.

⁴²⁷ Друскин, Я. Цитируется по предисловию к книге «Всё»: In: А.Введенский: *Всё*. М.: ОГИ, 2011.

⁴²⁸ Герасимова, А.: *Об Александре Введенском*. Там же, с. 23.

⁴²⁹ Введенский, А.: *Серая тетрадь*. Там же, с. 177.

⁴³⁰ Жаккар, Ж.-Ф. *Даниил Хармс и конец русского авангарда*. Пер. с франц. Ф.А. Петровской. СПб.: Академический проект, 1995, с.274.

Само представление Хармса о процессе человеческого мышления связано с представлением о текучести: «*новая человеческая мысль двинулась и потекла*»⁴³¹, и провозглашает своё мышление текучим. Для автора данное свойство оказывается особенно значимым, что подчёркивается графическим выделением данного слова, а также его позиционным расположением в конце фразы, текста:

*«<...> 10 Утверждение
Один человек думает логически; много людей думают
ТЕКУЧЕ.
11 Утверждение
Я хоть и один, а думаю ТЕКУЧЕ
всё»⁴³².*

«Одиннадцать утверждений Даниила Ивановича Хармса» построены как цепочки квазилогических алгоритмов, из которых могло бы следовать (если бы логические законы возможно было применить к тексту Д.Хармса), что его мышление, хотя он один, структурно эквивалентно мышлению многих.

Д.Хармс подчёркивает особое значение числа «ноль» (тексты «Ноль и ноль», «О круге»), выделяя его свойство бесконечности («*учение о бесконечности будет учение о ноль*»⁴³³), и связывая его на основании качества текучести именно с водой:

*«А ноль божественное дело.
Ноль — числовое колесо.
Ноль — это дух и это тело,
вода и лодка и весло»⁴³⁴;*

или

*«Ноль плавал по воде.
Мы говорили: это круг,
должно быть, кто-то бросил в воду камень»⁴³⁵.*

Более подробно эту проблему анализирует Ж.-Ф.Жаккар, размышляя над данным вопросом и приходя к выводу, что «*ноль является одновременно символом как начала, так и конца. Это значит, что у него те же свойства, что у воды*»⁴³⁶. В произведении «О водяных кругах» у Д.Хармса мы даже находим пример того, где поэт прямо переносит в одну плоскость «ноль/круг», «воду» и «мысль» — что подчёркивает непрерывность, континуум каждого из этих явлений.

⁴³¹ Хармс, Д.: *Одиннадцать утверждений Даниила Ивановича Хармса*. In: Даниил Хармс: Малое собрание сочинений. М.: Азбука, 2013, с. 482.

⁴³² Там же.

⁴³³ Хармс, Д.: *Ноль и ноль*. Там же, с. 249.

⁴³⁴ Хармс, Д.: *А ноль божественное начало...* Там же, с. 251.

⁴³⁵ Хармс, Д.: *О водяных кругах*. Там же, с. 212.

⁴³⁶ Жаккар, Ж.-Ф. *Даниил Хармс и конец русского авангарда*. СПб.: Академический проект, 1995, с.192.

*«Бросайте дети в воду камни.
Рождает камень круг,
а круг рождает мысль.
А мысль, вызванная кругом,
зовет из мрака к свету ноль»⁴³⁷*

Таким образом, имманентная текучесть, провоцирующая включение подсознательной тревожности, страха, становится одной из основных поэтических стратегий автора: *«поэтика Хармса основывается на фазе разрушения, целью которого является приведение описанного мира в состояние нуля, то есть в состояние, освобожденное от произвольных связей, соединяющих различные части. Фаза перестройки заключается в изображении мира в континууме, в текучести, то есть в другой системе связей»⁴³⁸*. О подобного рода иной системе связи и её необходимости говорил и А.Введенский (как мы уже видели выше).

Как правило, творчество Хармса делят на два периода, разграниченных краткой (в несколько месяцев) чертой роковой для него курской ссылки. И хотя разделение это весьма условно, и в обоих периодах мы найдём многие схожие черты, но, тем не менее, возможно здесь выделить и некоторые характерные отличия: если для первого периода более типичны черты авангарда, стратегия эпатажа и внешнего жеста, а также стремление глобального взаимодействия с миром, то второй период уже ознаменован переживанием серьёзного экзистенциального кризиса, вниманием к внутренним движениям мира, отходом от авангарда и углублением в поэтику абсурда и религиозность. Во второй период мы можем наблюдать более мрачные настроения и более широкое распространение настроений боязни и глубокого страха, который наполняет не только в творчество, но и реальную жизнь поэта. Ж.-Ф.Жаккар отмечает: *«Страх, который сделается повседневной участью Хармса особенно во второй половине тридцатых годов, вызовет настоящий кризис текучести, охвативший все сферы применения этого слова, а именно, реальный мир, мысли субъекта, время и, разумеется, поэтику»⁴³⁹*.

В следующем тексте Д.Хармса, написанном в августе 1937-го года, мы видим не только подтверждение слов французского исследователя о корреляции страха и текучести в поэтике автора, но и пример актуализации темы Бога, которая уже с 20-х годов волновала поэта, и которая, оставаясь важной, трансформировалась на протяжении его жизни (о чём мы ещё поговорим подробнее):

*«Я плавно думать не могу
Мешает страх
Он прорезает мысль мою
Как луч*

⁴³⁷ Хармс Д. *О водяных кругах*. In: Даниил Хармс: Малое собрание сочинений. М.: Азбука, 2013, с. 212.

⁴³⁸ Жаккар, Ж.-Ф. *Даниил Хармс и конец русского авангарда*. Пер. с франц. Ф.А. Петровской. СПб.: Академический проект, 1995, с. 354.

⁴³⁹ Там же, с. 329.

*В минуту по́ два, по́ три
Он сводит судорогой мое сознание
Я ничего теперь не делаю
И только мучаюсь душой.*

*Вот грянул дождь
Остановилось время,
Часы бесконечно стучат
Расте трава, тебе не надо время,
Дух Божий говори, Тебе не надо слов.*

*Цветок папируса, твое спокойствие прекрасно
И я хочу спокойным быть, но все напрасно»⁴⁴⁰.*

Если в 1927-м году Хармс называет свою мысль текучей (см. «Одиннадцать утверждений Д.И.Хармса»), то в 1937-м мы видим, что этот поток останавливается под влиянием страха, мысль застывает и происходит тотальная каталепсия времени – один из сильнейших факторов проявления феномена страха, описанных в исследовании Л.Липавского.

Согласно философу, в момент каталепсии времени свойством «ужасности» наполняется самое простое (даже светлое и жизнерадостное) явление в том случае, когда это явление или предмет демонстрируют своё максимальное выражение и проявляет себя предельно интенсивно. Так, например, Л.Липавский описывает, как может быть парализующе страшен переполненный солнцем, запахами и теплом день в момент, когда и свет, и природа, и любое явление жизни в ней оказываются на пределе, в своём зените и всё движение, жизнь, время застывают. *«Каталепсия времени! Мир стоит перед вами как сжатая судорогой мышца, как остолбеневший от напряжения зрачок. Боже мой, какая запустелая неподвижность, какое мертвое цветение кругом! Птица летит в небе и с ужасом вы замечаете: полет ее неподвижен. Стрекоза схватила мошку и отгрызает ей голову; и обе они, и стрекоза, и мошка, совершенно неподвижны. Как же я не замечал до сих пор, что в мире ничего не происходит и не может произойти, он был таким и прежде и будет во веки веков. И даже нет ни сейчас, ни прежде, ни — во веки веков. Только бы не догадаться о самом себе, что и сам окаменевший, тогда все кончено, уже не будет возврата»⁴⁴¹.* В этот момент мир являет себя всецело однородным, непрерывным, текуче-слиянным и неподвижным одновременно: *«Слитный мир без промежутков, без пор, в нем нет разнокачественности и, следовательно, времени, невозможно существовать индивидуальности. Потому что если все одинаково, неизмеримо, то нет отличий, ничего не существует»⁴⁴².* Через эту гомогенность и проявляется страшное, а стирание граней – это также и стирание границ индивидуальности и приведение

⁴⁴⁰ Хармс, Д.: *Я плавно думать не могу*. In: Даниил Хармс: Малое собрание сочинений. М.: Азбука, 2013, с. 278.

⁴⁴¹ Липавский, Л.: *Исследование ужаса*. М.: Ad Marginem, 2005, с. 25.

⁴⁴² Там же.

человека к общему среднему знаменателю (к чему и была направлена, кстати, главная идея социализма).

Таким образом, если вернуться к озвученному выше стихотворению Д.Хармса, мы видим, что стремление к спокойствию (приведению к состоянию «нуля») противопоставляется здесь иному типу неподвижности, а именно парализованности, спровоцированной каталепсией времени, застывшей бесконечностью, которая вызвана сковывающим страхом.

В повести «Старуха», когда главный герой придумывает пытку для ненавистных ему кричащих на улице мальчишек, в качестве самого мучительного наказания он называет «столбняк» – маленькая застывшая бесконечность, локальная каталепсия, приводящая к смерти: *«С улицы слышен противный крик мальчишек. Я лежу и выдумываю им казнь. Больше всего мне нравится напустить на них столбняк, чтобы они вдруг перестали двигаться. Родители растаскивают их по домам. Они лежат в своих кроватках и не могут даже есть, потому что у них не открываются рты. Их питают искусственно. Через неделю столбняк проходит, но дети так слабы, что еще целый месяц должны пролежать в постелях. Потом они начинают постепенно выздоравливать, но я напускаю на них второй столбняк, и они все околевают»⁴⁴³.*

Постижение вечности через застывшее время – частое явление для хармсовских текстов. Например, в той же повести на часах у старухи в повести отсутствуют стрелки (хотя старуха видит на пустом циферблате без четверти три), разбитые часы протягивает даме Клопов в рассказе «Медный взгляд» и т.д. Каталепсию времени с бесконечным продлением момента мы встречаем, например, в рассказе «Упадение (Вблизи и вдали)», где описывается падение с крыши двух человек как длительный процесс, и время этого падения пролонгируется автором за счёт описания множества действий, которые успевают осуществить свидетели данного события, пока происходит падение (*«Их падение раньше всех заметила Ида Марковна. Она стояла у окна в противоположном доме и сморкалась в стакан. И вдруг она увидела, что кто-то с крыши противоположного дома начинает падать. Вглядевшись, Ида Марковна увидела, что это начинают падать сразу целых двое. Совершенно растерявшись, Ида Марковна содрала с себя рубашку и начала этой рубашкой скорее протирать запотевшее оконное стекло, чтобы лучше разглядеть, кто там падает с крыши. Однако, сообразив, что, пожалуй, падающие могут, со своей стороны, увидеть ее голой и невесть чего про нее подумать, Ида Марковна отскочила от окна за плетеный треножник, на котором стоял горшок с цветком»⁴⁴⁴* и т.д.). Тот же самый приём сокращения времени и приведения его к состоянию нуля мы видим в «Сказке», где молоток, сорвавшийся с рукоятки в руках работающего кузнеца, облетает город – убивает четырёх голубей, ударяется о каланчу, разбивает окно в доме брандмейстера, проламывает там стену, опрокидывает фонарный столб, сшибает с ног мороженщика, ударяет по

⁴⁴³ Хармс, Д.: Старуха. In: Даниил Хармс: *Малое собрание сочинений*. М.: Азбука, 2013, с. 337.

⁴⁴⁴ Хармс, Д.: Упадение (Вблизи и вдали). Там же, с. 390.

голове Карла Ивановича, переворачивает корову и пр., – а потом возвращается на рукоятку так, что кузнец даже не замечает, что что-то произошло. На том же принципе сжатия и замораживания времени построен текст «О том, как меня посетили вестники». Рассказ начинается с того, что время даёт о себе знать, и скорее всего – с ним что-то не в порядке («*В часах что-то стукнуло, и ко мне пришли вестники*»⁴⁴⁵); часы показывают без четверти четыре, когда герой начинает производить множество действий (ходить, думать, искать, есть и пр.), но когда он заканчивает все свои движения, почувствовав облегчение и утихание ветра, и смотрит на «спокойно тикающие» часы, то видит там всё то же «правильное время» – без четверти четыре. Автор специально и даже несколькими способами подчёркивает состояние спокойствия и правильность всего происходящего после выхода из временной каталепсии, которая, кстати, соответствует приходу «вестников» – воображаемых посланцев иных миров, не доступных обычному человеческому разуму (термин «вестник» был введён Л.Липавским и активно использовался Я.Друскиным и Д.Хармсом). Характерно, что именно этот возникший отрезок обнулённого времени, остановки его реального течения связан также с водой, которую ищет герой, но не может обнаружить, потому что прервалась прямая связь со смыслами. Значение слова «вода» в этот момент отделилась от своего денотата, «утратило» свой предмет и в этом виде оказалась недоступной ищущему её герою: «— *Вода может помочь,— сказал я и стал смотреть на воду. Тут я понял, что ко мне пришли вестники, но я не могу отличить их от воды. Я боялся пить эту воду, потому что по ошибке мог выпить вестника. Что это значит? Это ничего не значит. Выпить можно только жидкость. А вестники разве жидкость? Значит, я могу выпить воду, тут нечего бояться. Но я не могу найти воды. Я ходил по комнате и искал её. Я попробовал сунуть в рот ремешок, но это была не вода. Я сунул в рот календарь — это тоже не вода. Я плюнул на воду и стал искать вестников. Но как их найти? На что они похожи? Я помнил, что не мог отличить их от воды, значит, они похожи на воду. Но на что похожа вода? Я стоял и думал. Не знаю, сколько времени стоял я и думал, но вдруг я вздрогнул. — Вот вода! — сказал я себе. Но это была не вода, это просто зачесалось у меня ухо*»⁴⁴⁶.

Страх, связанный с закрытым пространством, застывшим временем, и тревога, приходящая в состоянии одиночества в максимально проявленном моменте, однако, постепенно выходят за рамки лишь художественных произведений и становится частью реальной жизни автора. Будучи в ссылке в Курске, Д.Хармс пишет письмо⁴⁴⁷, в котором признаётся в находящем на него страхе, накатывающем в моменты одиночества, заполненных не-действием и тишиной. Таким образом, этот страх оказывается не просто объектом художественного описания поэта, но непосредственным (де-факто клиническим) наблюдением за самим собой и

⁴⁴⁵ Хармс, Д.: О том, как меня посетили вестники. Там же, с. 512.

⁴⁴⁶ Там же.

⁴⁴⁷ Вымышленным лицом в этом письме является лишь упомянутая в конце Елена Петровна.

движениями чувств, тревожных внутренних ощущений, которые со временем будут в нём только расти и усугубляться; мысль о собственном теле – самостоятельности, отдельности его жизни – вызывает страх, который постепенно становится осязаем, доступен зрению: *«Я один. Каждый вечер Александр Иванович куда-нибудь уходит, и я остаюсь один. Хозяйка ложится рано спать и запирает свою комнату за четырьмя дверями, и только я один сижу в своей маленькой комнате и жгу керосиновую лампу. Я ничего не делаю: собачий страх находит на меня. Эти дни я сижу дома, потому что я простудился и получил грипп. Вот уже неделю держится температура и болит поясница. Но почему болит поясница, почему неделю держится температура, чем я болен и что мне надо делать? Я думаю об этом, прислушиваюсь к своему телу и начинаю пугаться. От страха сердце начинает дрожать, ноги холодеют, и страх хватает меня за затылок. Я только теперь понял, что это значит. Затылок сдавливают снизу, и кажется: еще немножко и сдавят всю голову сверху, тогда теряется способность отмечать свои состояния, и ты сойдешь с ума. Во всем теле начинается слабость, и начинается она с ног. И вдруг мелькает мысль: а что, если это не от страха, а страх от этого. Тогда становится еще страшнее. Мне даже не удастся отвлечь мысли в сторону. Я пробую читать. Но то, что я читаю, становится вдруг прозрачным, и я опять вижу свой страх. Хоть бы Александр Иванович пришел скорее! Но раньше чем через два часа его ждать нечего. Сейчас он гуляет с Еленой Петровной и объясняет ей свои взгляды о любви»⁴⁴⁸.*

Однородная пустота и замкнутое пространство как бы отменяет возможность существования прочего окружающего мира, а значит отменяет и возможность выхода из этой пустоты и лишает надежды на спасение от этого страха. Л.Липавский в «Разговорах» упоминает и этот вид страха: *«Чувство пустоты, какого-то активного несуществования порождает страх»⁴⁴⁹.*

После возвращения из ссылки происходит ещё более интенсивное погружение в мрачные настроения, что было спровоцировано также ухудшением положения в плане работы (проблемы с Детгизом), полным безденежьем и последующим реальным голодом, печальными итогами чего становятся постепенная потеря сил, остановка потока разума и, как высшая точка, – абсолютное погружение в ужас:

*«Так начинается голод:
с утра просыпаешься бодрым,
потом начинается слабость,
потом начинается скука;
потом наступает потеря
быстрого разума силы, —
потом наступает спокойствие.*

⁴⁴⁸ Хармса, Д.: Письма. Там же, с.631.

⁴⁴⁹ Липавский, Л. Разговоры. In: Л. Липавский: *Исследование ужаса*. М.: Ad Marginem, 2005, с. 364.

А потом начинается ужас»⁴⁵⁰.

Ужас становится не только генеральным настроением в эти годы, но и одним из наиболее частотных речевых концептов, появляющихся в текстах Хармса. Ж.-Ф.Жаккар отмечает: *«Случайности материального мира приведут к явному творческому тупику. Это явствует из его дневников, где изобилует прилагательное «ужасный» («Боже, какая ужасная жизнь и какое ужасное у меня состояние») и намеки на невозможность писать»⁴⁵¹.*

Главным противопоставлением этому страху и ответом на тревожащий автора вопрос смерти становится Бог и связанная с этим тема бессмертия. Глубоко религиозный отец поэта Иван Павлович Ювачёв не мог не повлиять совершенно на Д.Хармса, и потому постепенно с годами эта тема начинает проявляться в текстах поэта. Весной в 1931-м году – период первого (поворотного в судьбе автора) ареста – написана «Молитва перед сном» (*«Господи, среди бела дня/ Накатила на меня лень./ Разреши мне лечь и заснуть Господи,/ И пока я сплю накачай меня Господи/ Силою твоей...»*), в которой мы видим покорность и просьбу о ниспослании сил для творчества. Автор ищет ответы, которые невозможно получить в мире земном от людей или книг, но которые возможны лишь из источника божественного. В период, когда беспомощность и страх завладевают существом, опорной точкой для автора (эпатажного и нового) становится вечный Бог.

Кромешный страх и ощущение полного бессилия расширяются и наполняют собой всю вселенную так, что спасение от них возможно лишь с приходом божественного, явления Бога (внешнее вмешательство Вечной силы). В переводе из неизвестного автора (1937-1938гг.) Д.Хармс выражает весь ужас, заполнивший его мир, строчки в тексте удваиваются, создавая пространство для осмысления всей глубины и бескомпромиссности ситуации, слово «страшно» многократно повторяется, отменяя любую надежду на перемены. Удвоение строк – это не эхо, но полноценная мысль, весомая и однозначная, и Бог и страх здесь оказываются антитетичны:

*«Как страшно тают наши силы,
Как страшно тают наши силы,
Но боже слышит наши просьбы,
Но боже слышит наши просьбы,
И вдруг нисходит боже,
И вдруг нисходит боже к нам.*

*Как страшно тают наши силы,
Как страшно!*

⁴⁵⁰ Хармс, Д.: Так начинается голод. In: Даниил Хармс: *Малое собрание сочинений*. М.: Азбука, 2013, с. 467.

⁴⁵¹ Жаккар, Ж.-Ф. *Даниил Хармс и конец русского авангарда*. СПб.: Академический проект, 1995, с.309.

*Как страшно!
Как страшно тают наши силы,
Но боже слышит наши просьбы,
Но боже слышит наши просьбы,
И вдруг нисходит боже,
И вдруг нисходит боже к нам»⁴⁵².*

Постепенно мир начинает распадаться на бесконечное количество частиц, и эта хаотичность также близка аморфной слиянности и приводит к тому же результату – чувству страха. И только Бог остаётся единым, сохраняющим целостность, тем, кто может противостоять ужасу и хаосу, нести в себе ещё больший – священный спасительный ужас. Не случайно, Бог, согласно близкому Хармсу авангардисту В.Хлебникову, – это «существо, к которому должна быть обращена боязнь»⁴⁵³, и сам Хармс выбирает для Бога эпитет «грозный»:

*«И вот настал ужасный час:
меня уж нет, и нету вас,
и моря нет, и скал, и гор,
и звезд уж нет; один лишь хор
звучит из мертвой пустоты.
И грозный Бог для простоты
вскочил и сдунул пыль веков,
и вот, без времени оков,
летит один себе сам друг.
И хлад кругом, и мрак вокруг»⁴⁵⁴.*

Через апофатические конструкции мы видим постепенное разрушение мира, исчезновение его частей и воцарение тьмы и пустоты, страха и одиночества. На принципе исчезновения, экспансии того, что можно назвать «ничто», строятся многие тексты автора («Мыр», «Голубая тетрадь №10» и пр.), и это, возможно, есть также проявленное стремление Хармса к нулевому знаменателю. Важно, что с исчезновением мира, исчезает и уверенность в существовании наблюдающего субъекта, перестающего различать самого себя («А я мир. А мир не я»⁴⁵⁵), и над этой пустотой остаётся «грозный Бог»: «– Во имя Отца и Сына и Святого Духа, ныне присно и во веки веков. Аминь» стоит в конце повести «Старуха» – страшной повести о попытке преодолеть страх смерти.

Невозможность современного для обэриутов мира сохранять свою целостность и стройную логику приводит к разрушению структур, отмене центра и – как результат – возникновению «поэтики разрыва» (по терминологии Ж.-Ф.Жаккара).

⁴⁵² Хармс, Д.: Как страшно тают наши силы. Перевод из неизвестного автора. In: Даниил Хармс: *Малое собрание сочинений*. М.: Азбука, 2013, с. 366.

⁴⁵³ Хлебников, В.: *Ученик и Учитель*. Цитируется по <http://rvb.ru/hlebnikov/tekst/06teor/253.htm> Дата обращения 17.1.2015.

⁴⁵⁴ Хармс, Д.: Что делать нам? Перевод из неизвестного автора. In: Даниил Хармс: *Малое собрание сочинений*. М.: Азбука, 2013, с. 301.

⁴⁵⁵ Хармс, Д.: Мыр. Цитируется по <http://harms.ouc.ru/myr.html> Дата обращения 14.2.2015.

Мир распадается (например, «Звонитьлететь», Д.Хармс, 1930г.), и для осуществления попытки постижения мира с его новым устройством обэриуты пытаются найти новые подходы и новые принципы его описания и объяснения.

Раздробленность, разделение на части характерно и для всей поэтики А.Введенского, который, как замечает Н.Заболоцкий в статье «Поэзия обэриутов»⁴⁵⁶, «разбрасывает предмет на части, но от этого предмет не теряет своей конкретности. Введенский разбрасывает действие на куски, но действие не теряет своей творческой закономерности». Вся эта внешняя хаотичность, как уже было сказано выше, не рождает бессмыслицу, но являет связи иного порядка – «столкновение словесных смыслов», как говорит об этом Заболоцкий. Так или иначе, раздробленность, децентрированность не отменяют предпосылок, провоцирующих включение «объективного» страха, подсознательного беспокойства, который может возникать у читателя независимо от собственно формального содержания текста.

В качестве своего рода обобщающей заключительной иллюстрации в разговоре об ОБЭРИУ в рамках нашей темы обратимся к, пожалуй, самому известному «взрослому» тексту А.Введенского «Мне жалко что я не зверь»⁴⁵⁷ (1934г.), попробуем сопоставить его с концепцией страха Л.Липавского и найти подтверждение некоторым высказанным выше идеям.

Уже на уровне структуры здесь мы сталкиваемся с однородностью и нерасчленённостью формы – текст наглядно демонстрирует пример автоматического письма, с разомкнутой структурой, та самая текучесть, которую можно наблюдать даже на графическом уровне – длинный текст не разделён на строфы, знаки препинания практически отсутствуют, или их редкое использование лишь формально, что делает вопрос об интонационных и смысловых акцентах открытым («Многим многим лучше, поверьте,/ частица дня единица ночи»).

Открытым остаётся и финал, который с композиционной точки зрения расценивается скорее как обрыв: не итог, но искусственная остановка (ср. неоконченность как приём у Хармса и «поэтика разрыва»), то есть проявляется невозможность перемещения в какую-либо качественно новую плоскость или окончательного и полного завершения мысли.

В этой сплошной форме присутствуют своего рода нерегулярные рефрены («Еще есть у меня претензия,/ что я не ковер, не гортензия», «Мне жалко что я не орел, перелетающий вершины и вершины») и некоторые лейтмотивные обороты, которые здесь повторяются, подобно заговору или навязчивой идее. Так, мы видим примеры полной репетитивности («вершины и вершины»), через которую транслируется мысль о невозможности сравнения, или репетитивности со сдвигом к деструкции привычной формулы, выражающейся через распад и смешение частей, образующих новые связи: «Мне страшно что я не трава трава,/ мне страшно что я не свеча./ Мне страшно что я не свеча трава,/ на это я отвечал»).

⁴⁵⁶ Манифест обэриутов появился в начале 1928 в *Афишах Дома печати*, автором раздела «Поэзия обэриутов» традиционно считается Н.Заболоцкий.

⁴⁵⁷ Весь текст цитируется по книге: Введенский, А.: *Всё*. М.: ОГИ, 2011, с. 208-211.

О невозможности воспринимать ни разницу, ни сходство двух одинаковых вещей прямо говорится в тексте, таким образом уже не завуалированно, но вполне вербально транслируется идея неразличения, однородности:

*«Мне страшно что я при взгляде
на две одинаковые вещи
не замечаю что они различны,
что каждая живет однажды.
Мне страшно что я при взгляде
на две одинаковые вещи
не вижу что они усердно
стараются быть похожими».*

При этом неразличение приводит одновременно и к неконцентрированной раздробленности, распаду на части, причём не только окружающего мира, но и самого субъекта высказывания – появляется своего рода шизофреническое раздвоение:

*«Мне жалко что я не зверь,
бегающий по синей дорожке,
говорящий себе поверь,
а другому себе подожди немножко
мы выйдем с собой погулять в лес
для рассмотрения ничтожных листьев...».*

При этом попытка самоидентификации осуществляется через апофатичность («я ни то и ни это»), что можно было бы также отнести к выражению постепенного разложения, исчезновения и своеобразному стремлению к нулю («Мне жалко что я не чаша,/ мне не нравится что я не жалость./ Мне жалко что я не роца...» и т.д.).

Распад мира здесь описывается также и самым прямым и непосредственным способом:

*«Мне жалко что я не крыша,
распадающаяся постепенно,
которую дождь размачивает,
у которой смерть не мгновенна».*

Разделению на частицы подвергаются и такие неделимые сущности как день и ночь («Многим многим лучше, поверьте,/ частица дня единица ночи»).

В лингвистическом ключе также происходит распад, сдвиг языкового и сущностного начал, когда слово не просто неотделимо от предмета, но начинает замещать собой предмет: «и тут за кончик буквы взяв,/ я поднимаю слово шкаф».

И во всём этом многостороннем распаде мира ещё более выразительно начинает звучать центральная тема этого стихотворения – тема смерти, которая прямо возникает в связи с упоминанием о процессе постепенного перехода в небытие:

*«Мне страшно что всё приходит в ветхость,
и я по сравнению с этим не редкость.
Мы сядем с тобою ветер
на этот камушек смерти».*

Вообще выбор лексики в данном тексте многосторонне акцентирует тему смерти (слово «смерть/смертен» встречается в этом недлинном тексте 5 раз, «холодный червяк» здесь говорит с землёй, прорывает в ней «норы», а «земля распоряжается покойниками» и т.п.); по всему тексту мы встречаем слова, образующие специфические семантические гнезда, способствующие имплицитному и прямому распространению страха: «мне жалко» (12 раз!), «мне страшно» (12 раз!), «скрип», «молчание», «пустота», «ничтожный», «жалость», «претензия», «вооружаться», «трудно», «неизвестность» и пр.

Здесь мы встречаем и вязкие однородные консистенции, заключающие в себе «объективный» страх (земля, тесто, земная вода, семя, тучность); здесь представлены и «объективно» страшные структуры и формы, характеризующиеся симметрией и сегментностью, наполненной неконцентрированной жизнью, – жуки, пауки, коляски и т.д.

*Мне страшно что я двигаюсь
не так как жуки жуки,
как бабочки и коляски
и как жуки пауки.
Мне страшно что я двигаюсь
непохоже на червяка,
червяк прорывает в земле норы,
заводя с землей разговоры.*

О неложности страха перед насекомыми читаем в исследовании у Л.Липавского: «Разлитость жизни выражается в ее равномерном растекании во все стороны, т.е. отсутствие предпочтительного направления, т.е. симметрии. Жизненная симметрия может осуществляться в трех формах: пузырь, отростки во все стороны, ряд (сегменты). <...> Об отростках. Мы имеем в виду жгутики, усики, щупальца, ножки, волосистость тела. Страх перед ними не ложен: в них, действительно, некоторая самостоятельность жизни, оторванная нога осьминога, паука-сенокосца и т.д. О кольцах. И в них самостоятельность жизни: ганглии в каждом из сегментов. Дождевой червь, разрезанный надвое, расползается в разные стороны, это в высшей степени непристойно»⁴⁵⁸.

Особенно характерно здесь симметричное удвоение с помощью слов и без того имплицитно страшного в своей симметричности существа: «жуки жуки». Неконцентрированности и слиянности в звуковой плоскости соответствуют тишина («молчание рыб», «однозвучность»), в пространственной – пустоты и вся та пустота, которая, согласно Липавскому напрямую связана со страхом падения (ср. «орёл», «вершины и вершины» и т.д.).

⁴⁵⁸ Липавский, Л.: *Исследование ужаса*. М.: Ad Marginem, 2005, с. 42.

Всё это далеко не полный перечень внешних и внутренних признаков, содержащихся в рамках одного поэтического текста, в которых концентрируется имплицитный страх (в соответствии с исследованием Липавского – объективный и неложный), и все эти составляющие вместе взятые делают на первый взгляд спокойное недраматичное произведение крайне напряжённым, тревожным, глубоко влияющим на подсознание читателя из-за непрямого многопланового воздействия феномена страха.

2.9 Страх в русской неподцензурной поэзии 50-70-х годов

Непосредственными наследниками традиции литературного объединения ОБЭРИУ принято считать поэтов Лианозовской школы (хотя по словам самих авторов, основой для них служила совсем иная поэтическая традиция: Игорь Холин, например, называл своими учителями Державина, Тредиаковского и др). Творчество лианозовцев пришлось на начало второй половины XX века, и оно относится к русской неподцензурной (неофициальной) поэзии, которая изначально создавалась «в стол» и не предполагала встречи с широкой публикой.

Именно по этой причине мы избираем в качестве предмета анализа неподцензурную поэзию и сознательно не касаемся пласта официальной советской литературы, в которой феномен страха реализовывался более или менее в духе классицистической традиции, где страх строго осуждался и оказывался признаком слабого (политически ненадёжного) человека или даже врага народа и предателя, а бесстрашие было присуще положительным героям. (Не случайно, в большинстве произведений военного времени (как литературных, так и кинематографических, живописных и т.д.) фашистские захватчики изображались смешно и карикатурно, они внушали не страх, но презрение, и только спустя длительное время после начала Великой отечественной войны впервые стали появляться произведения, в которых немецкие солдаты были изображены как по-настоящему страшный и серьёзный противник, что, однако, не только не умаляло героизм советских военных (как этого опасались), но, напротив, – показало всю значимость их великого подвига – сражаться не с нелепым и жалким противником, но с по-настоящему грозным врагом, рискуя жизнью и преодолевая страх).

Но нам бы хотелось обратиться к поэзии Лианозовской группы, и, прежде всего, сказать несколько слов о самой поэтической группе. Иногда её называют «Лианозовская школа», что весьма условно, так как данное объединение формально «школой» никогда не являлось: оно не обладало никакой официальной общей эстетической программой (хотя, безусловно, и имело определённую общность стиля и тематики) и не было также объединённым содружеством (в стиле акмеистического), где предполагается чёткая теоретическая платформа (хотя позднее московский концептуализм осуществит попытку её создания). Для этой поэзии 50-70х годов более значимой оказывалась художественная стратегия, нежели теоретическое обоснование.

Авторы Лианозовской группы (Е.Кропивницкий, И.Холин, Г.Сапгир, Я.Сатуновский и др.) принимали во внимание ранний опыт культуры, однако не связывали свою деятельность с организацией профессионального поэтического сообщества, поскольку «профессиональное писательство» в данное время было идеологически ангажировано. Потому вполне закономерно, что поэты-лианозовцы позиционировали свою деятельность как принципиально частную, практически семейную практику. Само же название «Лианозовцы» возникло уже позднее и было продиктовано чисто географическими причинами (здесь мы позволим себе обратить внимание на то, что до сих пор в данном районе Москвы не было поставлено ни одного мемориального объекта, который бы мог напомнить о творческой деятельности данной группы, прославившей данное пространство).

Хотя некоторые тексты этих авторов действительно бывают стилистически весьма близки, оказывается очевиден разный принцип работы с текстом, словом, формой и самой творческой перспективой авторов (если Г.Сапгир на протяжении творчества значительно меняется, И.Холин проходит несколько творческих этапов (от барачной поэзии, формализации и зауми – к циклам «космических» стихотворений), то Я.Сатуновский, например, практически неизменен, и более однороден Е.Кропивницкий). Но именно здесь будет складываться ориентация на множественность языков, которая ляжет в основу русской поэзии второго авангарда.

Одним из базовых понятий, возникших в связи с данной литературной группой и непосредственно внутри неё (автор термина Э.Лимонов – «младолианозовец»), станет термин «конкрет», характеризующий главный принцип конкретной номинативной поэзии лианозовцев (ср. термин «концепт» в московском концептуализме). Конкретизм поэзии лианозовской группы выражается, в первую очередь, через установку на безыскусность, простоту. Авторы произведений не ориентируются на привычную риторическую традицию с её понятием «прекрасного» и практически не пользуются тропами. В этом смысле, не случайно, что стихи лианозовцев также называют «барачная поэзия», потому что слово «барак» станет ключевым в их творчестве.

Так подробно мы говорим о явлении Лианозовской школы потому, что всё это прямо коснётся нашей проблематики: феномена страха и его особенностей в «барачной» поэзии второго авангарда (50х-70х гг.). Как уже было сказано, в эти годы в официальной литературе страх отрицается или осуждается как остро негативное явление, в предшествующий период (творчество ОБЭРИУ) страх предельно заострён, в последующий (концептуализм, постмодернизм) – размыт и деконструирован, и потому именно этот период можно считать по-своему переходным, рубежным. Тем более, что поэзия лианозовцев не была официальной, а главное, – не была ориентированной на широкого читателя (он был невозможен и не предполагался), а потому данные тексты могут считаться свидетельством

чистой авторской рефлексией, естественной и неангажированной реакцией, отражающей реальные настроения и текущий момент.

Вплоть до XX века практически во всех произведениях страх помещён внутрь текста – это страх, переживаемый или описываемый героем или автором, позднее – это более сложный механизм воздействия на подсознание читателя с помощью конкретных невербальных инструментов, встроенных в текст. Но постепенно страх начинает выноситься за границы текста и продуцируется (или не продуцируется) уже самим реципиентом, воспринявшим слово, форму, контекст. Понимание смысла текста и, как результат, соприкосновение с феноменом страха возможно лишь при активном участии читателя, включении его рефлексивной способности. Обратимся к одному из самых хрестоматийных примеров «барачной поэзии» – почти идиллический пейзаж И.Холина:

*«Пролетело лето.
Наступила осень.
Нет в бараке света.
Спать ложимся в восемь.*

*Пролетела осень.
Наступило лето.
Спать ложимся в восемь.
Нет в бараке света»⁴⁵⁹.*

В этом бессобытийном, тавтологичном, на первый взгляд, описательном тексте, проступает непреодолимая, «клаустрофобная» герметичность, замкнутость. Именно благодаря повторяющейся структуре и приёму конкретизма – использованию чистой номинативности и самой простой и однозначной лексики, избеганию тропов и даже распространённых предложений, – здесь достигается эффект «страха-тоски» (по С.Кьеркегору) – то есть распространение неопределённого и безотчётного страха.

По сути, в тексте отсутствуют какие-либо приметы времени и пространства, цивилизации (несмотря на то, что практически единственное, что упоминается в стихотворении, – это время года и место – барак). Но барак этот находится как бы в вакуумном пространстве, вне каких-либо конкретных географических примет, «где угодно». Здесь нет знаков «Великой эпохи», здесь нет Советского союза. Время в этом стихотворении сбито, и представленная последовательность времён года – «лето-осень, осень-лето» может восприниматься здесь не как поэтическая редукция, а как изначально дуалистичная природная система. В тексте как бы описан процесс, но нет динамики, это как будто поршневое механическое

⁴⁵⁹ Холин, И.: Пролетело лето.

Цитируется по http://www.cirkolimp-tv.ru/files/archive/portrty/samizdat_3_11_96.pdf Дата обращения 3.11.2014

движение на месте, без возможности сдвинуться и качественно измениться. Безличный механицизм (также как и вакуумность, герметичность, оторванность), симметрия (ср. исследование Липавского) провоцируют и вызывают к жизни явление «страха-тоски».

Ещё одна важная деталь – лирический герой. Здесь нет «лирического Я», но лишь растиражированное «мы», встроенность в социальное общежитие, коммунальное жизнеустройство. «Я» в классической поэзии – всегда рефлексующий центр, но здесь «мы» провозглашает мир без рефлексии. Так включается ролевая лирика. Представленная лианозовцами коллективность – это не высокая идея русской «соборности», но пугающая, жуткая массовость, атомарность – «неконцентрированность жизни».

И конечно, принципиально важна здесь сама комбинаторика стихотворения. Кажущийся почти неизменным текст во второй строфе предлагает качественно новую информацию, где происходит аксиологическая подмена, уже знакомая русской литературе (ср. А.Блок «Ночь, улица, фонарь...»). Доцент Е.Прошин в своей лекции по неподцензурной русской поэзии⁴⁶⁰ в связи с разговором об этом холинском тексте обращает внимание на то, что в русской поэтической традиции вообще в восьмистишье как поэтической форме, как правило, первая и вторая строфы противопоставлялись. То есть и в данном тексте вторая строфа воспринимается традиционно по аналогии как противопоставление. Таким образом, мы видим механизм, как благодаря переосмыслению формы создаётся ощущение драматичности и безысходности.

Что касается авторской позиции, то формально она в тексте отсутствует, как отсутствует и событие. Здесь можно говорить об «антисобытии» как намеренной стратегии – подобно практике обэриутов, где событие как раз оказывается в том, что событие не происходит, не случается, невозможно.

Все эти черты – простота высказывания, «антисобытийность», избыточность простой обыденной речи, невыраженность авторской точки зрения, отсутствие метафоричности и классического представления о «прекрасном», – в целом характерны для поэтики лианозовцев, для которых обыденное сознание оказывается одним из главных интересов.

Если обратиться к другому известному тексту И.Холина – ещё более упрощённому по форме, то мы также увидим использование комбинаторики и симметричности структуры как основополагающих художественных приёмов:

Иванов – круши

Иванов – пляши

⁴⁶⁰ Лекция была прочитана в Центре современного искусства Арсенал (г.Нижний Новгород) в 2012 году.

Иванов – стой
*Иванов – строй*⁴⁶¹

Здесь также присутствует простота языка, авторская невыраженность и пр., но здесь, в отличие от предыдущего текста, используется императив, что производит мощный эффект воздействия безапелляционно доминирующей властвующей силы. Разговорные стиль в словах «крушить», «плясать» придают ещё большее «варварство» и разнузданность властвующему голосу, но это не только не снижает уровень страха перед ним, но и, напротив, усиливает его.

Так мы встречаемся здесь с марианеточностью, манипулятивностью в идеальном государстве с тоталитарной системой. Само обращение к персонажу по фамилии (ибо имя в данной этической системе, по сути, невозможно) – это обращение по родовому/общественному имени (пожалуй, наиболее распространённому в российском контексте).

Подобное безличное отношение и называние героев произведений по фамилиям уже встречались и ранее, например, у Хармса, но его выбор фамилий, как правило, был весьма выразителен и часто доведён до абсурда (Перехрёстов, Петраков-Горбунов, Мышин, Кулыгин, Ракукин и т.д.). У лианозовцев мы видим обратное – полное растворение личности – имя исчезает, фамилии используются наиболее распространённые, лишённые специфики. Но даже когда в тексте возникают разные фамилии, это не создаёт какого-либо различия между персонажами, и вновь мы сталкиваемся с явлением коллективного, сплошного, безиндивидуального (и потому пугающего) выражения жизни в самом её примитивном и агрессивном виде. У Е.Кропивницкого мы читаем:

«Обыватель Иванов
Был такой же, как Петров.
Был похож и на соседа -
Тот же нрав и те же лета.
А сосед его Смирнов
Был точь-точь как Иванов,
Был похож и на Петрова,
Впрочем, также на Дроздова.
Обыватель же Дроздов
Был совсем как Иванов -
И ничем не отличался:
*Так же пил, и так же дрался»*⁴⁶².

⁴⁶¹ Холин, И.: Иванов – круши...

Цитируется по <http://www.rvb.ru/np/publication/01text/05/02holin.htm#verse38> Дата обращения 3.11.2014.

⁴⁶² Кропивницкий, Е.: Обыватель Иванов... (14 авг.1973)

Цитируется по <http://aptechka.holm.ru/statyi/memuary/shmelkova/shmelK1.html> Дата обращения 3.11.2014.

Другие авторы Лианозовской школы также часто пользуется приёмом различной комбинаторики при работе с формой текста. Например, Г. Сапгир в течение 1958-1962 гг. пишет свой барачный поэтический цикл «Голоса», вышедший в самиздате. В качестве примера рассмотрим текст, давший название этому сборнику:

*«Вон там убили человека,
Вон там убили человека,
Вон там убили человека,
Внизу - убили человека.*

*Пойдем, посмотрим на него.
Пойдем, посмотрим на него.
Пойдем, посмотрим на него.
Пойдем. Посмотрим на него.*

*Мертвец - и вид, как есть, мертвецкий.
Да он же спит, он пьян мертвецки!
Да, не мертвец, а вид мертвецкий..
Какой мертвец, он пьян мертвецки –*

*В блевотине валяется...
В блевотине валяется...
В блевотине валяется...*

*Берись за руки и за ноги,
Берись за руки и за ноги,
Берись за руки и за ноги,
Берись за руки и за ноги*

*И выноси его на двор.
Вытаскивай его на двор.
Вытряхивай его на двор!
Вышвыривай его на двор! –*

*И затворяй входные двери.
Плотнее закрывайте двери!
Живее замыкайте двери!
На все замки закройте двери!*

*Что он - кричит или молчит?
Что он - кричит или молчит?*

Что он - кричит или молчит?

Что он? - кричит или молчит?⁴⁶³»

Здесь определяющей для понимания смысла произведения оказывается интонация, которая на письме фиксируется знаками препинания. В «Голосах» есть установка на полифонизм, но это полифонизм примитивный, то есть отдельные голоса здесь несамостоятельны, они тиражируют «слухи», а вместе с ними – равнодушие, грубое любопытство, трусость и пр. Стихотворение начинается, по сути, с кульминационной драматической точки – сообщении об убийстве, усиленном четырьмя голосами, но именно эта механическая растиражированность сообщения редуцирует трагизм момента и снижает пафос всей ситуации. Уже вторая строфа – реакция на услышанное – это выражение отстранённого любопытства, которое далее лишь полифонически множится, повторяется и укореняется.

Сильное значение здесь имеет разомкнутость структуры: подобный механический обрыв текста мы встречали у обэриутов, когда невозможность завершения текста приводит к его фактическому «прекращению». Здесь весь текст заканчивается на вопросе, который повисает в воздухе.

Пространство также предельно обобщено, и автор обходится определениями «вон там» или «внизу», а открытый мир – двор с пьяным человеком – кажется страшной угрозой, от которой необходимо спрятаться в барак (населённый, однако, возможно ещё более страшными субъектами). В любом случае, повисший на конце вопрос размыкает структуру, и не разрешая конфликт, открывая «спасительную дверь», выпускает страх.

Некоторые тесты Г.Сапгира, однако, в большей степени связаны с традицией первого авангарда и, прежде всего, некоторыми принципами футуризма, а потому страх в тексте более имплицитен и создаётся в более традиционными, уже знакомыми нам средствами: спецификой семантических гнёзд («чёрный рупор», «стонет», «угроза», «война», «эпидемия», «взрыв» и пр), острой агрессивной ритмикой и резкой графической структурой, фонетическими средствами (преобладанием угрожающего звука «р», гудящего «о», шипящих «ш», «х», «ч» и т.д.), обрывочностью фраз и высказываний, и, конечно, самой направленностью содержания:

«Лежа, стонет.

Никого нет.

Лишь на стенке чёрный рупор.

В нем гремит народный хор.

Дотянулся, дернул шнур!

⁴⁶³ Сапгир, Г.: Голоса.

Цитируется по <http://www.rvb.ru/np/publication/05supp/syntaxis/1/sapgir.htm#verse5> Дата обращения 3.11.2014.

Вилка тут, розетка там.

Не верит своим

Ушам:

Шум,

Греск,

Лязг металла.

Радио забормотало:

"Последние известия.

Экстренное сообщение!

...На месте

Преступления.

...Большинством голосов.

...Градусов

Мороза.

...Угроза

Атомного нападения

Эпидемия...

Война...

Норма перевыполнена!"

Снова хор. На фоне хора

Соло авиамотора.

Рев

Реактивной авиации.

Взрыв

Оваций!

Больной глядит остекленело.

Рука

Судорожно сжала одеяло.

Из дверей - издалека

Показался некто.

- Доктор!

- Надо

- У меня проверить гайки.

Диктор:

"Лунная соната.

Исполняется на балалайке".⁴⁶⁴»

⁴⁶⁴ Сапгир, Г.: Радиобред.

Цитируется по <http://www.rvb.ru/np/publication/05supp/syntaxis/1/sapgir.htm#verse3> Дата обращения 3.11.2014.

Здесь мы также встречаемся с агрессивной номинативностью, но источником ужаса становится радио, которое невозможно выключить, то есть это говорящее с человеком чужими голосами его собственное подсознание. В советском государстве – это великое «Оно» – тот голос, который проникает внутрь личности и становится неотделимой его частью. Радио, даже отсоединённое от розетки, продолжает работать и звучать в голове больного. Так возникает иллюзия абсолютной вовлечённости человека в идеологию как в одну из разновидностей ложного сознания. Таким образом возникает тот ужас, вырастающий из идеологической манипулятивности и государственного информационного террора, который для XX века станет одним из решающих мировых социальных явлений.

Евгений Кропивницкий – центральная фигура Лианозовской школы, человек, которого по праву называли «патриархом» неофициального искусства, – также всесторонне описывает мрачный барачный мир, для чего также использует отстранённую интонацию, номинативность и конкретность:

*«За стеной кого-то били,
Кто-то тонко голосил
Изо всех последних сил.
За стеной кого-то били.
Осень. Сумерки напыли,
Вечер краски погасил.
За стеной кого-то били.
Кто-то тонко голосил»⁴⁶⁵.*

Здесь обращает на себя внимание особая комбинаторика и работа с рифмой (опоясывающей, смежной, перекрёстной) – всё это в рамках одного восьмистишья, которое начинается как простая частушка, однако, усложняется и перерастает в более многослойную форму. Трижды (в рамках восьми строк!) повторяется рефрен «За стеной кого-то били», который звучит как простая констатация факта без какой-либо оценочности (без сочувствия) и без рефлексии по данному поводу. Крики и экзекуция за стеной оказываются частью привычного пейзажа, неотъемлемой деталью традиционно поэтической картины осенних сумерек. Прямое выражение лирического Я здесь также отсутствует, и эта отстранённость описания вытесняет рефлексию за границы текста, оставляя её читателю, и таким образом проникновение кьеркегоровского Angst становится ещё глубже и активнее.

В творчестве Яна Сатуновского гораздо реже встречаются тексты, выполненные в «барачной эстетике» и посвящённые барачному миру, но гораздо шире в его поэзии распространены философские и политические размышления. Эмоционально на уровне высказывания тексты также весьма сдержаны и лаконичны. Феномен страха

⁴⁶⁵ Кропивницкий, Е.: За стеной кого-то били...

Цитируется по <http://antology.igrunov.ru/authors/kropovn/1081423748.html> Дата обращения 3.11.2014.

здесь проявляется, прежде всего, через погружение в атмосферу «счастливого» советского удушья, вакуумной идиллии с полным распадом в финале. На примере следующего текста мы видим приём показательного контраста – ностальгический пейзаж с резким обрушением, вторжением в почти мирную картинку мощной деконструирующей силы, которая в последних строках неожиданно разбивает и перечёркивает всё:

*«О чем мы думали?
"Об жизни; и еще
об кой об чем:
о пушке на лесной опушке;
о воске детских щек;
об оспе, и о кори;
о судорожном отпоре
их мам,
которых я смогу
насиловать, обутый в сапоги".⁴⁶⁶»*

Почти ностальгическое воспоминание о неясном прошлом и мысли о жизни вообще с перечислением атрибутов детства – детские щёки, корь, лесная опушка – все эти приметы сначала кажутся почти идиллическими воспоминаниями детства. Однако, хладнокровно пронзительный пугающий финал вдруг переворачивает весь контекст. После повторного прочтения заключительные строки уже не кажутся неожиданностью, но, напротив, заставляют переосмыслить всё, что было сказано ранее. На самом деле жёсткий финал возникает не вдруг: на лесной опушке упоминается оружие – пушка – орудие убийства; «восковые детские щёки» – их цвет, структура – это более не признак младенческой девственности, но выражение на лице мертвеца; оспа и корь – не уютные детские болезни с маминой заботой и любовью, но сменяющие друг друга опасности, угрожающие жизни и несущие страх и беспокойство.

Подобный структурно-композиционный принцип мы видим, например, и в следующем стихотворении, где последняя строка как бы перезаряжает градус всего текста и переустанавливает оптику, через которую следует рассматривать произведение, так что возникает фактическая необходимость возвращаться к началу и перечитывать текст снова, с новым ключом к пониманию.

*«Один сказал:
- Не больше и не меньше,
как начался раздел Польши.
Второй*

⁴⁶⁶ Сатуновский, Я.: О чём мы думали? (1940)
Цитируется по <http://www.vavilon.ru/texts/satunovsky4.html> Дата обращения 4.11.2014.

*страстно захохотал,
а третий головою помотал.*

*Четвертый,
за, за, заикаясь, преподнес:
- Раздел. Красотку. И в постель унес.*

Так мы учились говорить о смерти»⁴⁶⁷.

Здесь мы вновь видим полифоничность с установкой на попытку диалога, но ответы и реакции нерелевантны, каждый голос обособлен и проявляет самостоятельность, неконцентрированность жизни, отделённой от целого (ср. Липавский). И только когда оказывается, что ключом к пониманию текста является смерть, становится очевидным, что все эти несвязанные реакции есть проявление единого страха – страха смерти, – и попытка скрыться от него через смех, отрицание или вожделение.

Ещё один мощный способ выражения страха в текстах Сатуновского – это выражение страха через отказ сопротивления. Это момент полного отчаяния, когда человек под давлением агрессивной экспансии мира отказывается от борьбы, полностью сдаётся, чувствуя себя маленьким и по-детски беззащитным, готовым идти на дно:

*«Одеяло с пододеяльником
- поскорей укрыться с головой.
Не будите меня - я маленький,
я с работы, и едва живой.
Я свернусь калачиком
на краешке
у гремящей, как тоска, реки.
Старики,
откуда вы всё знаете?
Что вы знаете,
старики?»⁴⁶⁸»*

Страх мира, но и страх перед близкими, страх близких, возможно, и страх за близких, неизвестность. Даже само графическое оформление – строка постепенно укарачивается, уменьшается – тенденция сужения пространства жизни, истощения воздуха, сил вплоть до полного исчезновения. Использование лексики с уменьшительными суффиксами также работает на создание этого эффекта.

⁴⁶⁷ Сатуновский, Я.: Один сказал... Там же.

⁴⁶⁸ Сатуновский, Я.: Одеяло с пододеяльником... Там же.

Таким образом, обобщая разговор о Лианозовской школе, можно сказать, что феномен страха в русской неподцензурной поэзии 50-70-х годов связан, в первую очередь, с мощным конфликтом между личностью (которая здесь постепенно стирается, погружается в атомарность, исчезает) и агрессивной экспансией внешнего мира (как на бытовом уровне, так и на государственном), становящегося всё более механистичным и погружающегося в «счастливый» вакуум. Страх в текстах чаще всего неэксплицитен и рассчитан на активное включение реципиента и перечитывание текста. В поэтике проявляется глубокий контраст между внешне спокойным (вплоть до примитивного), отстранённым формальным выражением и драматичным глубоким скрывающимся за простотой формы внутренним содержанием (что связано в значительной мере с внелитературными факторами).

2.10 Страх в литературе постмодернизма

(Ю.Мамлеев, В.Сорокин, В.Пелевин, П.Крусанов)

В постмодернизме тенденция вытеснения страха за границы текста и перемещение его в пространство реципиента будет только усиливаться (вплоть до интерактивности текста). Русский постмодернизм – это не только постмодернистская ирония, игра, симулякры, торжество хаосмоса и ризоматичности. Не случайно его называют одним из самых страшных, бескомпромиссных и мрачных в мировой литературе. Страх здесь связан не только с тотальностью текста, и страх здесь – это не только тревога, боязнь, ужас, но и, зачастую, сильное физическое отвращение – непосредственная телесная реакция на процесс чтения. В.Курицын – один из передовых русских теоретиков (и практиков) постмодернизма – называет это свойство в числе наиболее значимых постструктуралистских постулатов: *«чтение есть процесс физиологический по меньшей мере не в меньшей мере, нежели духовный»*⁴⁶⁹. Писатель говорит об этой постмодернистской стратегии как об абсолютной литературности, являющей собой инфинитив дискурсивности без интереса к своей собственной семантике. Текст призван объективировать мысль, артикулировать некое содержание сознания, но любая последующая возможная рефлексия (вплоть до физиологической реакции) остаётся читательским доменом и может даже не возникнуть вовсе.

Глубина физиологичности (и зачастую связанное с ней чувство физического отвращения/наслаждения/страха) связано с виртуозным писательским мастерством и блестящим языковым чутьём, которое мы можем наблюдать, например, у Ю.Мамлеева, В.Сорокина, Вик.Ерофеева.

Е.В.Тырышкина в статье о русском авангарде и постмодернизме обращает внимание на принципиальную и весьма очевидную разницу в специфике поэтик

⁴⁶⁹ Курицын, В.: Владимир Сорокин. Цитируется по <http://www.guelman.ru/slava/writers/sorokin.htm>
Дата обращения 20.2.2015.

данных направлений (исследовательница говорит здесь конкретно об агрессии внутри данных направлений): и если в авангарде есть чёткая граница «творчество и не-творчество», которую адресат (реципиент) не может так просто пересечь, а главной фигурой здесь остаётся автор, то в постмодернизме граница стирается, автор «умирает», а *«монструозный текст вытягивает адресата в своё пространство, демонстрируя несомненную и мгновенную проницаемость границ текста и первичной реальности (монструозность как потустороннее в поустороннем)»*⁴⁷⁰.

Границы между текстом и не-текстом, между пространством литературы и личным пространством читателя в постмодернизме оказываются настолько прозрачны и проницаемы, что это фатальным способом позволяет выпустить феномен страха за пределы художественного произведения. Если в авангардной традиции хаос есть нарушение системы, которая изначально подразумевается, определённый сбой, нарушающий некую оригинальную структуру, то в постмодернизме основа всего – хаосмос, который и является той первичной системой, той структурой, из которой всё вырастает. Восстановление целостности невозможно по причине изначального несуществования самой целостности.

Отсутствие границ, расширяющаяся неконцентрированная тотальность (о чём писал и Л.Липавский в «Исследовании ужаса»), которые становятся одним из основополагающих поэтических принципов постмодернизма, изначально ставят читателя в ситуацию определённого рода напряжения и столкновения с трансцендентным.

Е.Тырышкина пишет о ситуации *«полного этического и ценностного разрыва»* и внеэтичности монструозного мира: *«При восприятии подобного текста выходят физиологические реакции (тошнота, отвращение, страх), но крайняя их степень – ужас – не может быть сведена только к физиологии; переживание ужаса (насильственный выброс в иное, где нет места индивидуальному) – переживание мистическое, связанное с моментом трансцендирования»*⁴⁷¹.

В этом смысле самым ярким примером могут служить произведения Юрия Мамлеева – «автора ужасов», как часто его называют, «автора апокалипсиса», описывающего глубинное, вечное, страшное: *«Юрий Мамлеев является в некотором смысле русским всадником этого бесконечного апокалипсиса, происходящего уже несколько тысяч лет в человеческих душах»*⁴⁷².

Ю.Мамлеев был непосредственно связан с представителями неофициального искусства начала второй половины XX века, в частности с лианозовцами и не

⁴⁷⁰ Тырышкина, Е.В.: Авангард и постмодернизм в русской литературе (заметки к теме). Цитируется по http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ov/et_avangard_post.htm Дата обращения 13.3.2015.

⁴⁷¹ Там же.

⁴⁷² Самойлов, В.: Тяжёлый работник. In: Толстый веб-журнал *Перемены* (24.4.2014). <http://www.peremeny.ru/blog/16621> Дата обращения: 13.3.2015.

только (в его дом приходили Л.Кропивницкий, Г.Сапгир, В.Буковский, А.Харитонов и др.). Его творческий почерк оказался крайне своеобразен, неоднозначен и труден для восприятия для неподготовленного читателя, который испытывал шок при встрече с текстами Мамлеева, переживая именно физические реакции отвращения, тошноты, ужаса: *«Петенька, правда отличался тем, что разводил на своем тощем, извилистом теле различные колонии грибков, лишаяев и прыщей, а потом соскабливал их — и ел. Даже варил суп из них. И питался таким образом больше за счет себя. Иную пищу он почти не признавал. Недаром он был так худ, но жизнь все-таки держалась за себя в этой длинной, с прыщеватым лицом, фигуре»*⁴⁷³; *«...Попалась мне по дороге девчонка... Удушил ее со зла, и думаю: так приятнее, так приятнее, на глазах видать как человек в пустоту уходит...»*⁴⁷⁴; *«А вскоре за ними из двери баньки юркнула фигура старика Коноплянникова. Бессмысленно озираясь, он ел голову мокрой кошки. Это был его способ прожигания жизни»*⁴⁷⁵ и т.д.

Ужас, перверсии, насилие и жестокость, описываемые в текстах Ю.Мамлеева, – это, однако, не попытка шокировать или напугать читателя. Автор исследует пределы духовного начала в человеке и экспериментирует с раздвижением граней падения, определяя глубину «бездны».

Ю.Мамлеев осознаёт эсхатологичность, драматизм и величие текущего исторического момента, осмысление которого простыми традиционными средствами теперь оказывается невозможно. Это приводит к необходимости сдвига в новые семантические плоскости, проникновение в более сложные смысловые парадигмы, которые могут возникать в рамках вполне традиционной классической формы. Так в русской неподцензурной литературе возникает явление метафизического реализма, в котором традиционная основа реалистического произведения раздвигается за счёт включения более широкого метафорического, символического поля, где трансцендентные герои и обстоятельства (подобно символическим героям и событиям легенд) встроены в формально реалистический контекст. И потому было бы некорректно подходить к героям, сюжетам и описаниям Мамлеева с точки зрения реалистической прозы. Сюжеты Ю.Мамлеева могут быть основаны на реалиях (он и сам признавался, что многое в его текстах подсмотрено из жизни), но их смыслы – далеко за границами текста: *«Введение в искусство метафизических идей, с одной стороны, расширяет рамки искусства, с другой – расширяет представление о человеке. И вот, человек становится*

⁴⁷³ Мамлеев, Ю.: *Шатуны*. Цитируется по <http://www.rvb.ru/mamleev/01prose/1novels/01-1-1-1-01.htm> Дата обращения 13.3.2015.

⁴⁷⁴ Там же.

⁴⁷⁵ Мамлеев, Ю.: В бане. Цитируется по <http://rvb.ru/mamleev/01prose/2stories/2centre/01-2-2-35.htm> Дата обращения 13.3.2015.

носителем тайных скрытых сил, которые есть в нём, которые в обычных условиях невозможно себе представить»⁴⁷⁶.

Героями Ю.Мамлеева часто становятся жестокие убийцы, аморальные грубые жуткие персонажи, насильники, извращенцы, каннибалы, агрессивные алкоголики, маньяки и пр. – но все эти герои, вышедшие из тьмы и мрака, по признанию самого автора⁴⁷⁷ немонструозны и не являются воплощением зла, но они – лишь отражение определённой запретной сферы, с которой они соприкоснулись. Весь этот тёмный мир создан авторской интуицией, что оказывается возможным в силу осознания иррациональности искусства и его метафизической открытости. В том же интервью автор подчёркивает, что его герои идут «во что-то иное», то есть в них нет высокого стремления к богореализации (или богореализация не есть самоцель для них): *«Возможно, правда, что они и осуществили богореализацию, но затем вышли за её пределы. Это какие-то странные существа, подготовленные к чудовищному путешествию – из нашего абсолюта в иной абсолют»⁴⁷⁸.*

Страх в текстах Мамлеева – это не страх чудовищных поступков и событий, это не страх крови и иных живых протоплазм, это не страх монструозности человеческой природы и даже не страх смерти (хотя всеми этими элементами переполнена проза писателя). Страх здесь лежит на границе с трансцендентным, где максимально сгущённая тьма является пропуском в освобождение от страха. Важно отметить, что смерть для Ю.Мамлеева тесно связана с религиозным христианским представлением об умирании и последующем духовном возрождении – без смерти невозможно освобождение, преображение. Прикосновение к смерти у Ю.Мамлеева есть акт приближения к преображающему трансцендентному (вспомним, например, задушенную девочку из романа «Шатуны» и связанное с этим чувство облегчения убийцы), и именно за ней открывается новое понимание и осознание жизни. Безусловно пугающая физиологичность жутких сцен в произведениях Мамлеева (с описанием испражнений, гноя, спермы, пота и пр.) и связанные с ними тошнота и отвращение играют здесь важную роль, но связанный с ними читательский шок не является самоцелью. Мамлеев говорит в интервью о плоти как о полном выражении абсолюта, который *«доведён здесь до крайности, после которой трудно представить себе мир ещё более проявленным»⁴⁷⁹*. В этой максимальной проявленности мира, в которой уже ничто не скрыто, в этом предельном погружении в тотальный мрак и выходе в метафизическую плоскость – во всём этом и заключается путь к очищению, избавлению от любых страхов и постижению смысла жизни и законов бытия.

⁴⁷⁶ Интервью с Ю.Мамлеевым. Цитируется по <http://elements.lenin.ru/2mamleev.htm> Дата обращения 15.3.2015.

⁴⁷⁷ См. интервью с Ю.Мамлеевым «Теперь поговорим о тьме». <http://www.arctogaia.com/public/mamleev/2mamleev.htm> Дата обращения 15.3.2015.

⁴⁷⁸ Там же.

⁴⁷⁹ Там же.

Дмитрий Самойлов в статье «Тяжёлый работник» приводит любопытный факт о реальности этой преображающей силы текстов Ю.Мамлеева и её непосредственном воздействии на читателей: «*«Шатуны» роман о человеколюбии, к которому нужно прорваться через ужас окружающего мира. Текст буквально поглощает читателя, изменяя кому сознание, а кому и личность. Известен случай, когда двое друзей решили покончить жизнь самоубийством, но перед этим, чтоб окончательно утвердиться в своём намерении, стали читать «Шатунов». Оба до сих пор живы. Оказалось, «Шатуны», роман о параллельном, пограничном мире, лишил читателей страха перед жизнью в мире этом»⁴⁸⁰. Таким образом, можно утверждать, что прикосновение к совершенному дну есть путь к выходу за границы физического абсолюта, понимания видимого, внешнего, и приближения к вечному, трансцендентному, а значит – и приближение к надежде, свету и избавлению.*

Ю.Мамлеева считают главным предшественником двух наиболее значимых фигур русской постмодернистской литературы 80-90-х годов, ярких представителей концептуализма и соц-арта в постсоветском литературном пространстве – Владимира Сорокина и Виктора Пелевина.

Для произведений Владимира Сорокина, также как и для мамлеевских текстов, характерны мрачный физиологизм («Сердца четырёх», «Голубое сало» и пр.), принцип тотального погружения в хаос и постепенная деконструкция мира. Если условно разделить творчество писателя на два периода (проводя границу на рубеже тысячелетий), то можно было бы отметить, что более ранний этап связан с интересом к принципам соц-арта с его деконструкцией языка и знаков советской культуры и доведение их до крайности, абсурда, приводящего к полной потере смысла (см. «Тридцатая любовь Марины»); более поздний этап скорее оказывается связан с концептуалистским решением вопроса власти и идеологии, что приводит к расширению хронотопа и антиутопическим стратегиям и обращению к созданию альтернативной истории («Голубое сало», «Лёд», «День опричника», «Сахарный кремль» и т.д.).

Если обобщить, то можно было бы выделить следующий условный принцип авторского построения текста: произведения Сорокина часто начинается по всем законам типичного образца соцреалистической литературы с характерным для него языком, набором действующих лиц, характером ситуаций, спецификой структуры и т.д. Но постепенно, когда читатель уже включается в привычный ритм восприятия текста, основанный на реалистическом подходе к произведению, созданный до этого момента мир начинает вдруг искажаться – в него проникают элементы из принципиально иной художественной системы, для считывания которой необходимы абсолютно иные рецептивные инструменты и иные эстетические матрицы. Текст наполняется типичными знаками хаосматического

⁴⁸⁰ Самойлов, В.: Тяжёлый работник. In: Толстый веб-журнал *Перемены* (24.4.2014). <http://www.peremeny.ru/blog/16621> 13.3.2015.

мира, переполненного сценами с извращениями, насилием, каннибализмом, избытком экскрементов, убийств и порнографических сцен и пр. На простую привычную картину наслаивается принципиально новая эстетика, которая и деконструирует, подрывает изнутри уже и без того мёртвый и нежизнеспособный язык соцреализма. Эти обострённые разрывы и столкновение эстетик могут вызывать глубочайший читательский шок, страх, отвращение и ужас. В самой же эстетической системе произведения все эти проявления хаосмоса безоценочны, они просто встроены в художественную реальность (ориентированную как бы на отражение действительности, на самом деле – её симулякра) и являются её «невинной» и неотъемлемой частью также, как и прочие элементы текста (ср. «нормальный страх» К.Хорни). Страх же, на самом деле, вполне реален – он находится вне текста и ощущается читателем, столкнувшимся не просто с тотальной дисгармонией, монструозностью мира, но и с тем трансцендентным, находящимся за его границами и являющимся источником всего этого кишачего мрака. В статье Е. Тырышкиной «Авангард и постмодернизм в русской литературе» мы читаем: *«По сути дела миг содрогания на пороге встречи с жутким Иным – это и есть единственная реальность в такого рода искусстве (ощутить себя собою, и пережить этот миг как истинный). Можно ли назвать это переживание катарсисом – пока неясно. Но несомненно, что механизмы и функции такого рода эмоций должны быть исследованы»*⁴⁸¹.

Таким образом, мы вновь сталкиваемся с идеей погружения в страх как попытки исследовать границы своих собственных тёмных глубин, ощущения бытия и присутствия вообще. Страх может привести к катарсису и преображению, но может и поглотить. (А мы помним, что в XX веке и в начале XXI века, страх становится одним из ключевых инструментов в социальной и общественно-политической коммуникации). Весь этот процесс погружения в страх, однако, происходит за границами текста и смещается в сторону воспринимающего сознания реципиента. При этом при рассмотрении самого текста остаётся важным то, что *«религиозные и этические категории здесь неуместны, монструозность постмодернистов – по ту сторону «добра и зла»; искусство продолжает осваивать неосвоенные прежде территории, раздвигая границы эстетического»*⁴⁸². И здесь можно было бы вспомнить работу Юлии Кристевой «Силы ужаса: эссе об отвращении» (1982г.)⁴⁸³, в которой высказывается мысль о становлении человека, субъекта именно в отделении его от ужасного, отвратительного (отвращение к грязи, нечистотам, и – самое отвратительное – к трупу), именно в этот момент приходит обретение самотождественности.

Книги В.Пелевина – это также деконструкция реальности, но иного рода. Ключевым для осмысления текстов этого писателя могло бы считаться понятие

⁴⁸¹ Тырышкина, Е.В.: Авангард и постмодернизм в русской литературе (заметки к теме). Цитируется по http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ov/et_avangard_post.htm Дата обращения 13.3.2015.

⁴⁸² Там же.

⁴⁸³ Кристева, Ю.: *Силы ужаса: эссе об отвращении*. СПб: Алетейя, 2003.

пустоты (как символа максимальной свободы и абсолюта). Этот концепт реализуется не только в романе «Чапаев и Пустота» (где станет основополагающим), но и найдёт своё выражение в поколенческом «Generation P» (в котором весь привычный мир, знакомый по телевизионной картинке, окажется фикцией, пустотой, симулякром – „*This game has no name*“), в «Омон Ра» (постмодернистская версия романа о советской космонавтике, где, кроме прочего, утверждается мысль о земной человеческой жизни, которая из космоса кажется находящейся в пустоте, отменяющей любое человеческое сближение, понимание: «...мы так же неподвижно висим в пустоте, где нет верха и низа, вчера и завтра, нет надежды приблизиться друг к другу или хоть как-то проявить свою волю и изменить судьбу»), в «Burning Bush» (где главный герой должен полностью опустошиться ментально и физически и стать пустотой, чтобы для выполнения спецзадания начать думать и говорить как Бог – то есть через пустоту стать Богом) и т.д.

Именно в этой пустоте может находиться источник свободы, преображающий и приводящий к катарсису (чтобы почувствовать себя богом или шагнувшим в трансцендентное), открывающий глаза на окружающую действительность и само бытие. Пустота и страх здесь оказываются синонимы. Множественность и призрачность реальности, гиперреальность симулякров ставят под сомнение само существование мира и человека в нём, когда нет чёткой границы и уверенности в что есть настоящая жизнь и есть ли она? У Пелевина мы встречаем жизнь как компьютерную игру («Принц Госплана»), сон («Спи», «Девятый сон Веры Павловны» и др.), жизнь как смерть («Мардонги», «Вести из Непала»), жизнь в виде оборотней и животных («Жизнь насекомых», «Проблема верволка в средней полосе», «Священная книга оборотня») и т.д. Таким образом, можно сказать что единая настоящая реальность не существует, но любое состояние при этом может считаться единственно возможной настоящей реальностью.

Подобного рода размывание чувства реальности приводит к появлению подсознательного страха, тревоги. Страх связан с погружением в увеличивающуюся множественность гиперреалистических симулякров, которые, согласно ризоматичному постмодернистскому принципу, оказываются одинаково легитимны, как и любая иная художественная или существующая реальность.

Для более прочного утверждения нового альтернативного мира, авторы часто выстраивают его на основе космогонического, эсхатологического мифов (как, например, «Голубое сало» или «Трилогия» Сорокина) или на основе посвятительного мифа (связанного с процессом инициации, как, например, богиня Иштар в «Generation II» у Пелевина и пр.). Таким образом, новая реальность обретает более глубокое метафизическое обоснование и становится главной точкой

опоры в размноженном мире симулякров. Марк Липовецкий подчёркивает⁴⁸⁴: *«Мифологизм — узнаваемо модернистский тип художественного мышления. В постмодернизме мифологизация либо полностью заменяется демифологизацией, либо неразрывно и неразличимо сплетается с ней (как, скажем, в “Москве—Петушках” Ерофеева или в “Маятнике Фуко” Эко)»*. То есть миф и реальность в постмодернизме становятся часто неотделимы и часто подменяются друг другом. Липовецкий отмечает, что *«и Сорокин, и Пелевин, похоже, придают своим романам значение ритуальных актов, которые должны символически стереть “работу Времени” и начать культурный процесс заново»*⁴⁸⁵.

Именно на этом принципе мифологизма, переосмысления и стирания времени строятся многие постсоветские тексты как, например, постмодернистов (Т.Толстой, В.Пелевина, Вик.Ерофеева, и пр.), так и представителей так называемого «альтернативного реализма» (П.Крусанов, А.Секацкий, В.Рекшан и др.) Далее мы коснёмся произведений петербургских фундаменталистов («неофундаменталистов», или «легионеров Незримой Империи») – группы авторов и мыслителей, объединившихся в середине 90-х (активно действующих до середины нулевых XXI в.) на основе солидарных версий-проектов преобразования мироустройства с громкими заявлениями о великодержавных имперских амбициях (рождённых отчасти концепцией постмодернистской игры). Основой философской программы объединения стал трактат-манифест А.Секацкого «Моги и их могущества». В состав группы входили Сергей Коровин, Павел Крусанов, Сергей Носов, Наль Подольский, Владимир Рекшан и Александр Секацкий, Татьяна Москвина.

Более подробно мы коснёмся текстов Павла Крусанова, который считался идейным лидером группы и в произведениях которого показательным образом проявляется отношение неофундаменталистов к феномену страха. Главным его книгой художественной прозы можно было бы назвать «Триаду» (в которую вошли романы «Укус ангела», «Бом-бом» и «Американская дырка»). Все эти три романа создавались отдельно, формально не связаны по сюжету или персонажам и даже были изданы изначально отдельными изданиями, но, тем не менее, именно специфика хронотопа, мифологизма, характера системы персонажей и символов позволяют объединить эти произведения в одно целое (под одной обложкой «Триада» вышла в 2007-м году).

Во всех трёх романах по касательной проходит тема, сформулированная уже в начале первого романа трилогии «Укуса Ангела»: *«С устранением опасности начинается общее оскудение духа»*,⁴⁸⁶ – это станет главным конфликтом всех трёх

⁴⁸⁴ Липовецкий, М.: Голубое сало поколения, или Два мифа об одном кризисе. In: *Знамя*. М., 1999, № 11. Цитируется по <http://magazines.russ.ru/znamia/1999/11/lipovec-pr.html> Дата обращения 15.3.2015.

⁴⁸⁵ Там же.

⁴⁸⁶ Крусанов, П.: *Укус ангела*. СПб: Амфора, 2000, с. 69.

текстов (особенно выразительно проявится в последнем). Важно, что этим постулатом провозглашается идея о необходимости страха как основы для сохранения силы духа, страх есть то, что позволяет быть и расти через преодоление.

Сам страх у П.Крусанова связан, в первую очередь, с понятием времени (ключевым для (квази)исторических романов понятием), с приходом которого на землю сопряжён приход смертности: *«И вынул Хозяин один гвоздь из кровли неба, а в дыру изринул обоих братьев. Но прежде чем вбить гвоздь на место, пустил в мир из наружной смуты младшее время, чтобы с этих пор люди стали смертны и могли убивать друг друга. <...> Отсюда взялось время»*⁴⁸⁷. Время воспринимается как inferнально-враждебное начало, соотносящееся с ужасом и тёмными силами (*«Время – это и есть чёрт»*⁴⁸⁸; *«Отвечая основному условию преисподней – наличию времени, <...> жизнь выводит человека на прогулку по палитре ужаса, даёт оценить нежнейшие обертоны страданий, причём выдумывать ничего не приходится – существуй себе только»*).⁴⁸⁹ Таким образом, время мыслится как источник страха, бед и страданий.

Для имперского сознания принципиальным становится вопрос о пространстве и границах. В романах Крусанова очевидна линия страха, связанного с постоянно увеличивающимся пространством и связанной с этим увеличивающейся изоляцией. Идея Империи предполагает постоянное расширение собственных пределов, включение в себя новых пространств, что приводит к следующему парадоксу: вместо расширения пространства образуется всё большая его отгороженность. Закрытость пространства в некоторых сценах может подчинять себе даже стихию, приручая её и довлея над ней, как император подчиняет себе империю (*«Кремлёвский дворец был так огромен, что ветер, однажды залетев в него, годами метался по коридорам и залам, не в силах отыскать выход, и постепенно превращался в домашнего зверька, озорующего с оглядкой и по дозволению»*⁴⁹⁰). Тем показательнее тот факт, что война (как способ расширения границ), встречающаяся в каждом из романов, нигде не представлена с точки зрения ужаса, страха, трагедии. Для описания жестоких военных действий всегда выбирается самый невинный и даже эстетически прекрасный контекст: будь то военная игра, границы которой нарушаются, и это выливается в жесточайшие кровавые боины (*«Бом-Бом»*), цена этой игры: *«В двухнедельной битве за форт погибло сорок два семёновца, сто пять московцев и девяносто шесть мальтийских ополченцев. Туркам эта победа стоила двух тысяч жизней»*⁴⁹¹), или театр (*«Укус Ангела»*): *«...империя решила сыграть на театре военных действий свою*

⁴⁸⁷ Там же, с. 84-85.

⁴⁸⁸ Там же, с. 398.

⁴⁸⁹ Там же, с. 13.

⁴⁹⁰ Там же, с. 199.

⁴⁹¹ Крусанов, П.: *Бом-бом*. СПб: Амфора, 2002, с. 37.

долгожданную пьесу»⁴⁹²), или новая мировая война как результат забавы главного героя Сергея Курёхина в «Американской дырке»).

Но в то же время, пространство романов П.Крусанова оказывается проницаемым для мистического, может раздвигаться и даже менять плотность. При этом, как и в некоторых иных вышеупомянутых современных текстах, присутствие фантастического мыслится как органическая часть описываемой реальности (у Крусанова оно более близко латиноамериканской традиции магического реализма, в частности Гарсии Маркесу⁴⁹³), а само раздвижение границ привычного происходят в переломные для героев моменты (*«Реальность потеряла непринуждённую цельность, единство вещей распалось – в мельтешении изменчивых сумерек перед Некитаевым теперь существовало только то, на что он бросал свой взгляд, и эта новая явь была не менее осязаема и реальна, чем прежняя, хотя она, несомненно являлась созданием его взгляда»*⁴⁹⁴). Нечёткие проницаемые границы, тем более открытые для проникновения трансцендентного, уже со времён древней литературы оказывались источником страха.

История – а именно она становится основой крусановского текста – неразрывно связана с мифом (ср. В.Пелевин, В.Сорокин), который здесь также полностью встраивается в реальный контекст. Вера в миф, легенду подкрепляет и мотивирует правильность многих, даже самых спорных, государственных решений, возникающих в ходе повествования. Миф как обоснование или оправдание случившегося исторического пути оказывается достаточным для людей, выросших на сознании своего мифологического прошлого. Миф ведёт историю, в том числе и новейшую, но, таким образом, и все современные страхи, связанные с мифологическим сознанием (эсхатологическим, космогоническим и пр.). Сюжет каждого романа определяет главный взятый за основу миф: для «Укуса ангела» – это миф о сотворении Хозяином мира, для «Бом-Бом» – о падшем ангеле, чёртовых башнях, Добре и Зле, для «Американской дырки» – о Патрокле Каменщике и перерождении. Граница между реальным и мифологическим оказывается взаимопроникаема, и, таким образом, трансцендентные силы и вечные страхи становятся частью и поюсторонней реальности и непосредственно влияют на неё (Надежда Мира, Псы Гекаты, пламенники в «Укусе Ангела», убирки в «Бом-Боме» или полумифического Сергея Курёхина и члены ордена Патрокла Огранщика в «Американской Дырке»).

⁴⁹² Крусанов, П.: *Укус ангела*. СПб: Амфора, 2000, с. 8.

⁴⁹³ В первую очередь, имеется в виду роман «*Сто лет одиночества*» и, например, мотив неразгарниченности мира живых и мёртвых (ср., влияние мёртвых на мир живых: призрак Пруденсио Агиляра и тени Надежды мира; продолжающий и после смерти сидеть под каштаном в мире живых Буэндиа Хосе Аркадио и Отец Империи, правящий государством после смерти ещё 18 лет). Переключки между романами присутствуют и на других уровнях, например, в мотиве инцеста, или самой идее описать альтернативное историческое развитие цивилизации в особом пространстве и времени.

⁴⁹⁴ Крусанов, П.: *Укус ангела*. СПб: Амфора, 2000, с. 80.

Последний важный момент, который нельзя обойти при разговоре о страхе в романах П.Крусанова – это инфернальный и эсхатологически-эротический устойчивый образ отверстия в земле, из которой приходит апокалипсис: в «Укусе ангела» оттуда выпускаются подземные адские «псы Гекаты», насылаемые на Европу, в «Бом-бом» это подпольная «чертова башня» с апокалипсическим колоколом, которая решает судьбу мировой цивилизации, в «Американской дырке» – 18-километровая скважина, «вавилонская башня наоборот», которую бурят американцы, чтобы спровоцировать ответный удар духа зла. Это образ дыры, пустоты, через которую проникает поглощающий мир хаос – это разрушительная, но и очищающая сила, то есть снова мы встречаемся с мыслью о необходимости ужасного, необходимости страха как необходимого условия для преобразования⁴⁹⁵.

Погружение в дыру, нишу, подвал оказывается так значимым для нас, потому что именно «подвальные» (бессознательные) страхи – самые сильные и устойчивые. Психолог К.Г. Юнг в своей книге «Современный человек в поисках своей души»⁴⁹⁶ использует образ подвала и чердака, описывая живущие в доме страхи. Его мысль заключается в том, что вместо того, чтобы смело открыть подвал (бессознательное), «осторожный человек», по Юнгу, ищет доказательств своей храбрости на чердаке, но «чердачные» страхи легко поддаются «рационализации», в отличие от «подвальных страхов», рационализация которых никогда не является окончательной. На чердаке ночные страхи всегда рассеиваются с наступлением дня, в подвале же темно и днём, и ночью. Г. Башляр: *«Даже спускаясь в подвал со свечей, видишь пляску теней на окутанных мраком стенах. <...> При нашей цивилизации, когда повсюду сияет одинаковый электрический свет, спускаясь в подвал, мы уже не берём свечу. Бессознательное не подвластно цивилизации. Оно спускается в погреб со свечкой. <...> Подвальный мечтатель знает, что стены подвала уходят в землю, что по ту сторону стены в один ряд кирпичей – ВСЯ земля. Это усиливает драматизм, страх разрастается до преувеличения. Но что стоит страх, если в нём нет преувеличения. <...> Подвал – это погребённое безумие, в нём замурованы трагедии»⁴⁹⁷.*

Подвал, подземный колодец, гигантская скважина в земле – всё это явления одной природы – природы хаоса, подсознательных страхов, дорисованных воображением, беспредельности и непостижимости бездны, которые и становятся главным художественным символом всей «Триады» П.Крусанова.

⁴⁹⁵ Этот же порядок был и в классической мифологии: вечный Хаос, порождающий Вечный Мрак (Эреб) и тёмную ночь (Нюкту), заключал в себе одновременно и главный источник жизни мира. В этом и обнаруживается взаимосвязь всего сущего, цикличность мироздания и вечное биение диалектической мысли, согласно которой без света нет тени, а без тьмы – без света.

⁴⁹⁶ Юнг, К.Г.: *Проблемы души нашего времени*. СПб.: Питер, 2002, 352 с.

⁴⁹⁷ Башляр, Г.: *Избранное: Поэтика пространства*. Москва: РОССПЭН, 2004, с.39.

Заключение

Настоящее исследование было посвящено изучению феномена страха в русском литературном контексте. Нами была осуществлена попытка охарактеризовать данное явление, проследить его трансформации в диахроническом срезе и соотнести его литературное выражение со спецификой исторических реалий и социокультурных взаимодействий.

Страх оказывается одним из важнейших факторов для понимания принципов развития социума. Присутствующий на протяжении всей истории человечества, страх, с одной стороны, принципиально меняется, с другой, однако, в некоторых аспектах остаётся неизменным, вечным.

Мы рассматривали, в первую очередь, небιологический смысл страха (метафизические страхи), обнаружив значимость и даже его необходимость данного феномена для нормального развития общества, выявив его этическое, социальное и культурное значение (отсутствие страха тормозит динамику развития общества, лишает возможности внутренней и личностной трансформации, исключает приближение к божественному, вызывает культурную бедность и т.д.).

Отношение к страху на протяжении веков было неоднородно: лишь на некоторых исторических этапах страх маркировался резко негативно, но также зачастую страх мог интерпретироваться как сакральное таинство, фактор развлечения, свидетельство глубокой внутренней работы личности и социальной динамики и т.п.

Мы отметили, что направленность страха и его источник на протяжении веков менялись, и если в древние времена страх приходил извне (внешняя опасность или Божье наказание), то в более позднее время страх скорее исходит изнутри самого человека – источником страха становится человеческое сознание и подсознание (в литературном произведении вплоть до постепенного вытеснения страха из текста, со сдвигом в сторону реципиента).

В нашей диссертации мы сделали попытку осмысления понятия феномен страха и его значения в истории и культуре, рассмотрели основные теоретические работы, касающиеся страха, проследили основную динамику трансформации страха в мировой культуре и проанализировали специфику воплощения феномена страха в русской литературной традиции, начиная от фольклорных произведений и заканчивая постмодернизмом.

Мы обнаружили, что для средневековой литературы наиболее характерен сакральный страх (вырастающий из пантеизма и христианства), и что на данном этапе литература скорее более жестокая, нежели страшная (мы связывали это с понятием «нормальных страхов» в терминологии К.Хорни). В последующей литературе страх Божий постепенно переносится на фигуру монарха, занимающего

теперь семантически место божественного заступника-карателя. В классической литературе широко используется трансляция сакрального ужаса перед монаршей особой, но «обычный» страх резко осуждается и является формальной характеристикой отрицательных героев классицистских произведений. Просвещение, принося новые знания, парадоксально расширяет спектр страхов и усиливает истерические настроения, вызванные изменениями представления о мироустройстве. Сентиментализм приносит новое понимание страха как проявление живой эмоции, и поскольку в это время царит ориентация на чувственность, страх оказывается желанным и искомым ощущением, своего рода удовольствием и доказательством живости души. Литература XIX века приносит более сложные и неоднозначные трактовки феномена страха, и в целом здесь присутствует тенденция к пессимизации и психологизации страха. И если для литературы первой половины XIX века ещё характерно изображение страха, связанного с картинами фантастического, то начиная со второй половины XIX века страх всё более переносится в реалистический контекст, приближаясь тем самым к читателю, и всё более глубоко проводятся рефлексии относительно данного вопроса (выявляются его причины и следствия). Начало XX века несёт драматические исторические перемены в мировом и русском обществе, что вызывает всплеск повышенного интереса к феномену страха, и здесь подключаются экзистенциалистские, фрейдистские и прочие контексты. Страх начинает исходить из глубин подсознания, становясь тотальным и абсолютно неподконтрольным. В литературе абсурда осуществляется попытка осмыслить жизнь, наполненную ужасом, посредством нового поэтического языка, наиболее отвечающего новому времени. В русской неподцензурной поэзии 50-70-х годов прошлого века страх постепенно вытесняется из текста (следствие невозможности открытого высказывания), что максимально воплотится в литературе постмодернизма (самой страшной в мировой культуре), открывая путь выходу за границы текста и представлений о физиологичности, приближая читателя к вечному, трансцендентному и тем самым обещая избавление и свет.

Данное исследование не претендует на полноту и является лишь попыткой приблизиться к пониманию феномена страха и его значению в мировой истории и в человеческой жизни.

Resumé

Fenomén strachu v ruské literatuře

Strach je jedním z nejstarších fenoménů lidské kultury a podstaty, který pomáhá definovat stav společnosti a způsob jejího fungování v diachronickém a synchronickém aspektu. Strach byl vždy součástí lidského života, měl některé věčné podoby, ale také procházel velkými změnami, které byly podmíněné kulturním a historickým vývojem civilizace.

Tato disertační práce pojednává především o nebiologickém druhu strachu (strach metafyzického původu), který určil význam daného fenoménu pro běžný vývoj společnosti a jeho etické, sociální a kulturní funkce. Nedostatek strachu paradoxně zpomaluje dynamiku vývoje společnosti a zbavuje možnosti vnitřní a osobní transformace, omezuje přiblížení k Bohu, vyvolává kulturní omezenost atd.

Podle autora této práce pochopení filosofského a sociálního aspektu strachu plní důležitou praktickou funkci a to následujícím způsobem: pomáhá odhalit a zanalyzovat souvislost a propojení strachu se všemi hledisky lidské kultury a životem jednotlivé osobnosti (spisovatel, čtenář) a jejich vzájemné ovlivňování.

Cílem této práce bylo obecně definovat pojem strachu, prozkoumat charakter jeho proměn v diachronickém paradigmatu a určit zásadní souvislosti jeho historických proměn na základě materiálů ruské literatury (od folklorních a staroruských textů, přes klasickou literaturu až do současné moderní literatury). Daný výzkum nabízí jeden z možných modelů chápání dialektických proměn a jejich reflexí v literárním textu.

Vnímání fenoménu strachu a postoj k němu během století nebyl jednoznačný: v některých historických etapách byl vnímán jako ostře negativní jev, avšak často byl také chápán jako sakrální tajemství, jako faktor zábavy, taktéž jako svědectví hluboké vnitřní práce osobnosti, důkaz sociální dynamiky apod.

Časem se měnila také i představa o směřování strachu: v nejstarších společnostech strach přicházel formálně zvenku (vnější příčiny strachu, např. přírodní nebo válečné nebezpečí, trest Boží atd.), ale v pozdějším období se zdroj strachu přemístil přímo do lidského vědomí a podvědomí, tj. přicházel zevnitř člověka. Je příznačné, že čím víc se zlepšovaly životní podmínky a schopnosti předvídat přírodní katastrofy, tím víc se prohlubovaly a zintenzivňovaly strachy lidí. Tyto změny jsou také reflektovány v textech ruské literatury. V této práci jsou také reflektovány různé druhy strachu, například: sporadické, permanentní, celosvětové a specifické ruské strachy aj.

Tato práce má tradiční strukturu a skládá se z úvodu, teoretické a analytické (praktické) části, závěru, resumé a z bibliografického seznamu.

V úvodu se pojednává obecně o problému strachu a o jeho významu v dějinách civilizace a také jsou uvedeny cíle práce a některé metodologické zásady.

Teoretická část obsahuje rozbor pojmu fenoménu strachu a prezentaci nejzásadnějších teoretických prací na dané téma. Zde je obsažen přehled transformací strachu v diachronickém průřezu ve světovém kontextu a některé specifické informace o funkci strachu ve společnosti v různých obdobích.

V analytické části se uskutečňuje bezprostřední práce s texty, analýza a hledání historických a kulturních souvislostí. Byl zde proveden pokus aplikovat teorie (již prezentované v předchozí kapitole) na literární kontext docílit tak rozhodujících a kvalitativně nových závěrů.

Při zpracování výzkumné části bylo zjištěno, že pro středověkou literaturu je charakteristický tzv. sakrální strach, který vychází z křesťanství a panteismu. Dalším charakteristickým znakem je i fakt, že pro toto období je více příznačná krutost, než strach (bylo to spojeno s pojmem „normálních strachů“ dle terminologie americké vědkyně Karen Horney). K analýze zde byly použity materiály folkloru (zejména na základě Afanasjevova sborníku) a také některé hagiografické texty staroruské literatury a další zdroje.

V literatuře následujících období se strach Boží postupně přenášel do lidských sfér a byl spojován s obrazem panovníka, který v dané době sémanticky plnil funkce nadměrného ochránce a prokurátora zároveň (klasické texty Kantemira, Deržavina, Lomonosova, Fonvizina aj.). Pokud se nejednalo o tzv. „sakrální strach“ z monarchy, bojácnost a prostá zbabělost byly ostře odsuzovány a v literatuře se stávaly jednoznačnou charakteristikou záporné postavy. Období osvícenství přinášelo nejen nové poznatky o světě a pozitivistické myšlenky, ale i nové druhy strachu, a proto se zde zesiluje znepokojivé tendence, šíří se nejistota a rozrušení kvůli ztrátě dříve uznávaných opěrných bodů.

Období sentimentalismu bylo orientováno zejména na emoce, a proto právě toto období přináší nové chápání fenoménu strachu jako vytouženého pocitu, čas od času vnímaného jako zábava a zároveň jako zkouška pohyblivosti duši. (Svědectvím může posloužit tvorba N.Karamzina).

V literatuře 19. století se vyskytují složitější a komplexnější chápání fenoménu strachu a celkově se rozšiřuje tendence k pesimismu a psychologii strachu. Pro literaturu první poloviny 19. století bylo ještě charakteristické zobrazení strachu spojeného s fantastickým a mystickým světem. Časem se však strach postupně přenášel stále více do realistického kontextu, čímž se přibližoval ke čtenáři a stával se objektem větší pozornosti. V tomto případě se autoři věnovali především otázce příčin a důsledku strachu, strachu jako etické hodnotě, strachu, který je spojen s pojmem časoprostoru aj. (Tato kapitola obsahuje rozbor děl Puškina, Gogola, Gončarova, Turgeněva, Tolstého, Saltykova-Ščedrina a dalších autorů.)

Začátek 20. století přináší dramatické historické proměny ve světových a taktéž ruských dějinách, a tak se fenomén strachu stává objektem zvýšeného zájmu. Aktualizuje se filosofie existencialismu, nabývá síly freudistický kontext aj. Zdrojem strachu se

v tomto období stává podvědomí člověka a strach se často projevuje jako totální a neovladatelný. (Příkladem jsou rozebrané texty Čechova, Andejeva a Nabokova-Sirina.

V literatuře absurdu se uskutečňuje pokus pochopit a popsat novou realitu plnou hrůzy a zoufalství pomocí nového poetického jazyka a nových způsobů spojení smyslů, které odpovídají novému období. Tyto znaky jsou zřejmé z rozboru děl autorů spolku OBERIU (D.Charms, A.Vvedenskij, L.Lipavskij aj.).

V 50. - 70. letech 20. století strach postupně překračuje hranice literárního textu (kde zůstává jen implicitně) a vytváří se přímo vědomím čtenářů (důsledek cenzury a oficiální politické strategie). Strach je více imanentní a čím dál tím větší roli hraje recipient, který naplňuje texty významy a smysly a rozvíjí se interaktivita mezi textem a čtenářem. (Autory poetické školy Lianozovo – E.Kropivnickij, I.Cholin, J.Satunovskij, G.Sapgir aj.)

Tato tendence vrcholí v literatuře v období postmodernismu (právě ruský postmodernismus byl vyhlášen jako nejděsivější ve světové kultuře), kde se otevírají cesty nových představ o podstatách fyziologie a přiblížení k transcendentním věčným oblastem, od kterých si slibuje zbavování veškerých trápení, strachů a nadějí na světlo.

Současný výzkum si nečiní nárok na úplnou kompletnost a je jenom pokusem systematizovat některé znalosti, spojené s tímto tématem, a tím se částečně přiblížit k pochopení fenoménu strachu jak v ruské literatuře, tak ve světových dějinách a v běžném životě každého člověka.

Resume

The phenomenon of fear in Russian literature

Fear is one of the oldest phenomena of human culture and nature that helps to define the state of society and the way it operates in a diachronic and synchronic aspect. Fear has always been part of human life, it has had some eternal forms and also gone through major changes which have been conditioned cultural and historical development of civilization.

This thesis deals primarily with nonbiological kind of fear (fear of metaphysical origin), which determined the significance of the phenomenon for the normal development of society and its ethical, social and cultural functions. Lack of fear paradoxically slows down the dynamics of the development of society and deprives the possibility of inner and personal transformation, reduces closeness to God, raises cultural narrowness and so on.

According to the author of this thesis, the awareness of the philosophic and social aspect of fear plays an important practical function in the following way: it helps to detect and analyse the relationship and connection of fear with all aspects of human culture and life of the individual personality (writer, reader) and their interaction.

The aim of this study was to define the general notion of fear, to explore the nature of the changes in the paradigm of historical and critical context to determine its historical changes based on the materials of Russian literature (from the Old Russian folklore or classical literature to modern contemporary texts). The research offers a possible model of dialectical understanding of the changes and their reflections in literary texts.

Perception of fear and attitude toward it has been mixed during the centuries: at some historical periods it was perceived as a sharply negative phenomenon, but also it was often realized as sacred mysteries factor or factor of fun, as a testimony of the deep inner work of personality or as a proof of social dynamics, etc.

In the course of time also changed the idea about the direction of fear: fear of the oldest cultures formally came from outside (external causes of fear, for example, natural disaster or danger of war, God's punishment etc.), but at the later period the source of fear moved directly into the human consciousness and subconsciousness, i.e. coming from the inside of man. It is significant that the more improved living conditions and the ability to predict natural disasters the more deepened and intensified fears of people. These changes are reflected in the texts of Russian literature. This thesis also researches the different kinds of fears, for example: sporadic, perpetual, worldwide or specific Russian fears etc.

This dissertation has a traditional structure and consists of an introduction, theoretical and analytical (practical) part of the conclusion, summaries and bibliographical list.

The introduction discusses about the problem of fear in general and the question of its significance in the history of civilization and sets out the objectives of research and some methodological principles.

The theoretical part contains an analysis of the concept of the phenomenon of fear and presenting the most fundamental theoretical works on the topic. There is a review of the process of transforming the fear in diachronic cross-section in a global context and some specific information about the fear in society at different times.

The analytical part contains researching the texts, analysis and investigations in historical and cultural contexts. There was an attempt is made to apply the theory (already presented in the previous section) to achieve literary context so crucial and qualitatively new conclusions.

During the processing of the researching we described the characteristic fear for medieval literature which we called sacred fear. It was based on Christianity and pantheism. Another characteristic fact was that for this period the cruelty was much more typical than fear (it was connected with the notion of "normal fears," according to the terminology of American scientist Karen Horney). There were used materials folklore (especially on the basis Afanasjev's fairy tales) and some hagiographic texts of old Russian literature and other sources.

In the literature the fear of God at the next period was gradually transferred to the human realms and was associated with an image of a monarch who at the time semantically acts the function of excessive protector and prosecutor at the same time (classical texts Kantemir, Deržavina, Lomonosov, Fonvizin etc.). If it was not "sacral fear" from the monarch, if it was described only shyness or simple cowardice, it have been roundly condemned in society and literature and became a characteristic of unambiguous villains. Ey The Age of Enlightenment brought not only new knowledge and positivist ideas about the world, but also a lot of new kinds of fear. Therefore there intensifies worrying trends, spreads insecurity and distress due to the loss of previously recognized footholds.

The sentimentalism period was focused mainly on emotions, so that's why this time brought a new understanding of the phenomenon of fear as desired feeling from time to time, perceived as fun and as a test of the real power of the soul. (Here we investigated the works of N.Karamzin).

In the literature of the 19th century we found out more complex and more comprehensive understanding of the phenomenon of fear and generally extends tendency towards pessimism and fear psychology. For the literature of the early 19th century was typical the the fear which was connected with the fantastic and mystical paradgmas. Over time, however, the fear gradually transferred to more realistic context, thus closer to readers and became the object of much attention. In this case, the authors were mainly interested in the question of the causes and consequences of fear, fear as an ethical value, the fear that is associated with the concept of space and time etc. (This chapter provides an

analysis of the works of Pushkin, Gogol, Goncharov, Turgenev, Tolstoy, Saltykov-Shchedrin and other authors .)

Early 20th century brought dramatic historical changes in the world and in Russian history also, so the phenomenon of fear becomes the object of increased interest. It updates the philosophy of existentialism, acquires strength and Freud's context. The source of fear in this period becomes a subconscious and the fear often manifests itself as a total and uncontrollable. (Examples are dismantled texts Chekhov, Nabokov, Andreev etc.)

The literature of absurd carried attempt to understand and describe the new reality full of horror and despair through a new poetic language and new ways of the senses, which correspond to the new season. These characteristics are evident from the analysis of the works of the association OBERIU (D.Charms, A.Vvedenskij, L.Lipavskij etc.).

In the 50th to 70th years of the 20th century fear gradually going beyond the literary text (where it remains only implicit) and creates a direct consciousness of readers (due to official censorship and political strategy). Fear is more immanent and increasingly bigger role recipient who fills the senses and meanings of texts and develop interactivity between text and reader. (Author of the poetic school Lianozovo - E.Kropivnickij, I.Cholin, J.Satunovskij, G.Sapgir etc.).

This tendency culminates in the literature of the period of postmodernism (Russian postmodernism was announced as the scariest in the world culture), which opens the path of new ideas about the natures of physiology and closer to eternal transcendent regions, which promise removal of all suffering, fear and bring hope and light .

Current research does not claim to comprehensive completeness and is only an attempt to systematize some knowledge related to this topic, and thus partially closer to understanding the phenomenon of fear as in Russian literature and in world history and the daily life of every person.

ЛИТЕРАТУРА

Художественные произведения

Андреев, Л.: *Собрание сочинений в 6 томах*. М.: Художественная литература, 1996.

Введенский, А.: *Всё*. М.: ОГИ, 2011, 736 с.

Гоголь, Н.В.: *Полное собрание сочинений: В 14 томах*. АН СССР; Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). М.; Л.: АН СССР, 1937—1952.

Гончаров, И.А.: *Обломов: Роман в четырёх частях*. М.: Сов.Россия, 1982, 492 с.

Гончаров, И.А.: *Обрыв: роман*. М.: Современник, 1982, 651 с.

Карамзин, Н.М.: *Записки старого московского жителя: Избранная проза*. М.: Московский рабочий, 1986, 527 с.

Карамзин, Н.М.: *Письма русского путешественника. Повести*. М.: Правда, 1980, 608 с.

Крусанов, П.: *Укус ангела*. СПб: Амфора, 2000, 429 с.

Крусанов, П.: *Бом-бом*. СПб: Амфора, 2005, 317 с.

Крусанов, П.: *Американская дырка*. СПб: Амфора, 2002, 347 с.

Ломоносов, М.Ю. *Избранное*. М.: Детская литература, 1976, 280 с.

Ломоносов, М.: К статуе Петра Великого. Надпись 4. In: *Избранные произведения*. М.; 1965, 360 с.

Набоков, В.: *Русский период: Собрание сочинений*. В 5-х томах. СПб.: Симпозиум, 1999.

Набоков, В.: *Собрание сочинений*. В 4-х томах. М.: Правда, 1990.

Народные русские сказки А.Н.Афанасьева: В 3-х томах. М.: Наука, 1984-1985.

Некрасов, Н.А.: *Собрание сочинений в 3-х т. Т.2*, М.: Художественная литература, 1971.

Пушкин, А.С.: *Собрание сочинений в десяти томах*. М.: Художественная литература, 1962.

Рекшан, В.: Ужас и страх. In: *Незримая империя*. СПб: Амфора, 2005, 445 с.

Салтыков-Щедрин, М.Е.: *Собрание сочинений в 20 томах*. М.: Художественная литература, 1972.

Толстой, Л.Н. *Собрание сочинений в 12 томах*. М.: Правда, 1984.

Толстой, Л.Н.: *Война и мир*. М.: Художественная литература, 1970.

Толстой, Л.Н.: *Анна Каренина*: Роман в 8-ми частях. М.: Художественная литература, 1985.

Тургенев, И.С.: *Сочинения: В 2-х т.* М.: Художественная литература, 1980.

Фонвизин, Д.И.: *Пьесы*. М.: Моск. рабочий, 1980, 464 с.

Хармс, Д.: *Малое собрание сочинений*. М.: Азбука, 2013, 732 с.

Чехов, А.П.: *Полное собрание сочинений и писем в 30-ти томах*. Т.10. М.: Наука, 1977.

Житие Димитрия Солунского. Цитируется по источнику (архив древнерусской литературы): <http://old-ru.ru/02-9.html> Дата обращения 15.7.2013.

Житие Сергия Радонежского. Цитируется по источнику (архив древнерусской литературы): <http://old-ru.ru/05-22.html> Дата обращения 15.7.2013.

Кантемир, А.: *Избранные сочинения*. Цитируется по материалам Русской виртуальной библиотеки: <http://rvb.ru/18vek/kantemir/01text/01text/06petrida/39.htm> Дата обращения 29.4.13.

Кропивницкий, Е.: Поэзия. Цитируется по <http://antology.igrunov.ru/authors/kropovn/1081423748.html> Дата обращения 3.11.2014

Ломоносов, М.: *Избранные оды*. Цитируется по источнику <http://lomonosov300.ru/8977.htm> Дата обращения 30.4.13.

Мамлеев, Ю.: *Шатуны*. Цитируется по материалам Русской виртуальной библиотеки <http://www.rvb.ru/mamleev/01prose/1novels/01-1-1-1-01.htm> Дата обращения 13.3.2015.

Набоков, В.: Бритва. Цитируется по <http://www.lib.ru/NAVOKOW/britwa.txt> Дата обращения: 18.7.2014.

Сапгир, Г.: Поэзия. Цитируется по <http://www.rvb.ru/np/publication/05supp/syntaxis/1/sapgir.htm#verse5> Дата обращения 3.11.2014.

Сатуновский, Я.: Поэзия (1940) Цитируется по <http://www.vavilon.ru/texts/satunovsky4.html> Дата обращения 4.11.2014.

Сказание о битве новгородцев с суздальцами. Слово о знамени Святой Богородицы в год 6677 (1169). Цитируется по источнику: <http://old-ru.ru/05-13.html> Дата обращения 15.7.2013.

Хлебников, В.: *Ученик и Учитель.* Цитируется по <http://rvb.ru/hlebnikov/tekst/06teor/253.htm> Дата обращения 17.1.2015.

Холин, И.: Поэзия. Цитируется по http://www.cirkolimp-tv.ru/files/archive/portrty/samizdat_3_11_96.pdf Дата обращения 3.11.2014

Материалы и источники

Адамович, Г.: Последние новости. 5 марта, 1936. In: *Дружба народов*. №6, М.: 1994, 225-240.

Башляр, Г.: *Избранное: Поэтика пространства.* Москва: РОССПЭН, 2004, 263 с.

Брюсов, В.Я.: *Сочинения в 2-х томах.* Т. 2. Статьи и рецензии: 1893 – 1924. М.: Художественная литература, 1987.

Вацуру, В. Э.: Готический роман в России. М.: *Новое лит. обозрение*, 2002.

Гришакова, М.: Две заметки о Набокове. In: *Труды по русской и славянской филологии.* Литературоведение. IV (Новая серия). Тарту, 2001. с. 247-259.

Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка. In: *Лит. Наследство.* Т. 72, АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Наука, 1965.

Жаккар, Ж.-Ф. *Даниил Хармс и конец русского авангарда.* Пер. с франц. Ф.А. Петровской. СПб.: Академический проект, 1995, 471 с.

Кондаков, Б.В.: "Демифологизация" русской культуры в творчестве М.Е.Салтыкова-Щедрина. In: *Типология литературного процесса и творческая индивидуальность писателя.* Пермь: ПГУ, 1993, с. 13-22.

Кристева, Ю.: *Силы ужаса: эссе об отвращении.* In: *Отвращение.* СПб: Алетейя, 2003, 36-67 с.

Курицын, В.: *Набоков без Лолиты. Путеводитель с картами, картинками и заданиями.* М.: Новое издательство, 2003, 452 с.

Липавский, Л.: *Исследование ужаса.* М.: Ad Marginem, 2005, 427 с.

Лотман, Ю.М.: Пушкин. In: *История всемирной литературы:* В 8 томах. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. Т. 6, 1989. М.: Наука, 1983—1994, с. 321—338.

Лотман, Ю.М.: *Роман А.С.Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий: Пособие для учителя.* СПб: Искусство-СПБ, 1995, 544 с.

Михайловский, Н.: Рассказы Л.Андреева. Страх жизни и страх смерти. In: *Литературная критика: Статьи о русской литературе XIX – начала XX века.* М.: Художественная литература, 1989.

Николаева, Т. М.: «Сны» пушкинских героев и сон Святослава Всеволодовича. In: *Лотмановский сборник, 1.* М.: ИЦ-Гарант, 1995, с. 402.

Панченко, А.М.: Пушкин и русское православие. In: *Русская литература.* 1990, №2, 32-41 с.

Потебня, А. А.: *Слово и миф.* М.: Правда, 1989, 564 с.

Пропп, В.Я.: *Исторические корни волшебной сказки.* Л.: ГЛУ, 1986, 364 с.

Пропп, В.Я.: Морфология <волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки. In: *Собрание трудов В. Я. Проппа.* М.: Лабиринт, 1998, 512 с.

Пятигорский А.Г.: Страх из 2009 года. In: *Неприкосновенный запас* (Дебаты о политике и культуре). Москва: НЛО, № 5 (67), 2009 г, 6-18 с.

Первоисточники Каббалы. Бахир (Сияние). М., 2002.

Раскольников, Ф.: Пушкин и религия. In: *Вопросы литературы.* М.: 2004, №3.

Ронен, И.: Храбрость и трусость в романе Набокова «Подвиг». In: *Звезда,* 2010, №4.

Ронен, О.: Пути Шкловского в «Путеводителе по Берлину». In: *Звезда.* 1999, № 4.

Семиотика страха. Сборник статей. Составители под ред. Н. Букс и Ф. Конт. Русский институт. М.: Европа. 2005, 456 с.

Скоропанова И.: *Русская постмодернистская литературы: Новая философия, новый язык.* СПб.: Невский проспект, 2002, 415 с.

Уайт, Ф.: Леонид Андреев: лицедейство и обман. Пер. с англ. Е.Канищева. In: *Новое литературное обозрение.* М.: 2004, № 69.

Успенский, Б.А.: *Борис и Глеб: Восприятие истории в Древней Руси.* М.: Языки русской культуры, 2000, 128 с.

Флоренский, П.А.: *Сочинения:* В 4-х томах. Москва: Правда, 1990, 422 с.

Ханзен-Лёве, Оге А.: *Русский формализм: методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения.* М.: Языки русской культуры, 2001, 672 с.

- Хорни, К.: *Собрание сочинений в 3-х томах*. М.: Смысл, 1997.
- Чуковский, К.И.: Леонид Андреев. In: *Собрание сочинений. В 5-ти томах*.
Современники: Портреты и этюды. М.: Терра луб, 2001.
- Чумаков, Ю.Н.: *Пушкин. Тютчев: Опыт имманентных рассмотрений*. М.: Языки славянской культуры, 2008. 214 с.
- Шкловский, В.Б.: *О теории прозы*. М.: Круг, 1925.
- Шляпентох В., Шубкин В., Ядов В.: *Катастрофическое сознание в современном мире XX века* (по материалам международных исследований). М.: Московский общественный научный фонд, 1999, 347 с.
- Шульман, М.: Набоков, писатель. In: *Постскриптум: Литературный журнал*. Вып.1 (6). СПб: Феникс, 1997, с.235-311.
- Юнг, К.Г.: *Проблемы души нашего времени*. СПб.: Питер, 2002, 352 с.
- Dohnal, J.: *Proměny modelu světa v ruské literatuře na přelomu XIX. a XX. století*. Brno: Masarykova univerzita, 2012, 177 s.
- Sartre, J.P.: *L'être et le néant*. P., 1943.
- Strach na Západě ve 14.-18. století: Obležená obec.: I. díl, Strach doléhající na většinu*, Praha, Argo 1997; *II. díl. Vládnoucí kultura a strach*, Praha, Argo 1999.
- Pospíšil, I. *Fenomén šílenství s ruské literatury 19. a 20. století*. Brno: Masarykova univerzita, 1995, 151 s.
- Pospíšil, I.: *K teorii ruské literatury a jejím souvislostem*. Brno: Masarykova univerzita, 1995, 271 s.
- Pospíšil, I.: *Ruský román znovu navštívený*. Brno: Masarykova univerzita, 2005, 240 s.
- Анненский И.Ф.: О формах фантастического у Гоголя. М.: Наука, 1979.
Цитируется по <http://www.electroniclibrary21.ru/literature/annensky/02.shtml>. Дата обращения 23.10.2013.
- Аристотель. *Поэтика*. Пер. М.Гаспарова. Цитируется по <http://nevmenandr.net/poetica/1453b1.php>. Дата обращения 10.9.2012.
- Бердяев, Н.А.: *Экзистенциальная диалектика божественного и человеческого*. Цитируется по http://odinblago.ru/filosofiya/berdyaev/berdyaev_n_ekzistencialn/ Дата обращения 18.10.2012.
- Виролайнен, М.: Медный всадник. Петербургская повесть. In: *Звезда*, 1999, № 6.
Цитируется по <http://magazines.russ.ru/zvezda/1999/6/virolain.html>. Дата обращения 3.8.2013.

Вольский Н.: Превращение форм страха. In: *Звезда*, 2007, №12, 2008, №10. Цитируется по <http://magazines.russ.ru/zvezda/2008/10/vo14.html> Дата обращения 7.9.2012.

Глазкова, Т.А.: Демифологизация реальности в творчестве М.Е.Салтыкова-Щедрина. In: *Человек и наука*. Т.Глазкова. М.: 2009. Цитируется по <http://cheloveknauka.com/demifologizatsiya-realnosti-v-tvorchestve-m-e-saltykova-schedrina#ixzz3H6u92gxV> Дата обращения: 24.5.2014.

Дмитриева, Е.: Вий – кто он? In: *Наука и жизнь*. М.: 2002, №3. Цитируется по электронному изданию: <http://www.nkj.ru/archive/articles/4619/>. Дата обращения 29.10.2013.

Дугин, А., Мамлеев, Ю.: О страхах. Интервью. In: *Русский журнал*. Цитируется по источнику: <http://arctogaia.com/public/horror.html> Дата обращения 21.2.12.

Живая старина, 1891, Вып. IV, с. 210. Цитируется по http://www.ipages.ru/index.php?ref_item_id=43300&ref_dl=1 Дата обращения 2.9.2013.

Иванов, А.: Русские ведьмаки в сто раз страшнее Фредди Крюгера. Интервью. In: *Комсомольская правда* (<http://www.kp.ru/daily/23720.3/53634/>) Дата обращения 24.02.12.

Киреев, Р.: Чехов. Посещение Бога. In: *Нева*. 2004, №7. Цитируется по 17.6.2014. <http://magazines.russ.ru/neva/2004/7/kir14.html>

Курбет, В.В.: *Фольклорные мотивы в творчестве Гоголя*. In: Курсовая работа. Минск, 2010. Цитируется по <http://bibliofond.ru/view.aspx?id=454145>. Дата обращения 29.10.13.

Курицын, В.: Владимир Сорокин. Цитируется по <http://www.guelman.ru/slava/writers/sorokin.htm> Дата обращения 20.2.2015.

Лавкрафт, Г.Ф.: *Сверхъестественный ужас в литературе*. Цитируется по http://lib.ru/INOFANT/LAWKRAFT/sverhestestvennyj_uzhas_v_literature.txt_with-big-pictures.html Дата обращения 6.12.2012.

Липовецкий, М.: Голубое сало поколения, или Два мифа об одном кризисе. In: *Знамя*. М., 1999, № 11. Цитируется по <http://magazines.russ.ru/znamia/1999/11/lipovec-pr.html> Дата обращения 15.3.2015.

Интервью с Ю.Мамлеевым. Цитируется по <http://elements.lenin.ru/2mamleev.htm> Дата обращения 15.3.2015.

Интервью с Ю.Мамлеевым «Теперь поговорим о тьме...».
<http://www.arctogaia.com/public/mamleev/2mamleev.htm> Дата обращения 15.3.2015.

Милорадович, В.: К вопросу об источниках «Вия». In: *Киевская Старина*, 1896, IX, с.48.

Цитируется по <https://books.google.cz/books?isbn=5427800433> Дата обращения: 23.10.2013.

Назаренко, М.: *Мифопоэтика М.Е. Салтыкова-Щедрина*. Киев, 2002. Цитируется по http://az.lib.ru/s/saltykow_m_e/text_0278.shtml Дата обращения 26.5.2014.

Никитина, Н. А.: К вопросу о русских колдунах. In: Сб. *Музея антропологии и этнографии*. Л., 1928. Вып. VII, с. 319—320.

Цитируется по http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Lotm_Pusch/40.php
Дата обращения 1.4.2013.

Романова, Е.: Основные смыслы категории «страх» в аспекте феноменологического и социально-философского анализа.

Цитируется по <http://www.dissercat.com/content/osnovnye-smysly-kategorii-strakh-v-aspekte-fenomenologicheskogo-i-sotsialno-filosofskogo-ana> . Дата обращения: 16.9.2012.

Росабаль Гирадо, М.: Особенности психологизма в романе "Господа Головлёвы" Салтыкова-Щедрина. Диссертация. Автореферат. М., 1984, 188 с. Цитируется по <http://www.dslib.net/russkaja-literatura/osobennosti-psihologizma-v-romane-gospoda-golovljovy-saltykova-wedrina.html>

Дата обращения 30.6.2014.

Самойлов, В.: Тяжёлый работник. In: Толстый веб-журнал *Перемены* (24.4.2014).
<http://www.peremeny.ru/blog/16621> Дата обращения 13.3.2015.

Тырышкина, Е.В.: Авангард и постмодернизм в русской литературе (заметки к теме). Цитируется по http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ov/et_avangard_post.htm
Дата обращения 13.3.2015.

Ушакин, С.: «Смехом по ужасу»: о тонком оружии шутов пролетариата. In: *Новое литературное обозрение*. № 121, М.: 2013, № 121. Цитируется по <http://magazines.russ.ru/nlo/2013/121/12u-pr.html> Дата обращения: 30.8.2014.

Харитонович, Д.: Страх и ужас. In: *Новый мир*. № 10 Москва, 1995.

Цитируется по данным сайта Журнальный зал:

http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1995/10/frompost02.html Дата обращения: 13.4.2013.

Ходасевич, В. Ф.: О Сирине. In: *Собрание сочинений в 4 томах*. М.: Согласие, 1996—1997. Цитируется по http://dugward.ru/library/hodasevich/hodasevich_sirin.html. Дата обращения 15.7.2014.

Чернякова, А.Н., Цвигун, Т.В.: «Смерть сюжета» в поэтике Д.Хармса. http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ra/cc_xarms.htm#Ftn4 Дата обращения: 8.1.2015.

Шестов, Л.: *На весах Иова*. Цитируется по <http://www.magister.msk.ru/library/philos/shestov/shest16.htm> Дата обращения: 9.9.2012

Шохина, В.: Леонид Андреев: Жизнь вопреки. In: *Частный корреспондент*, 2014. Цитируется по http://www.chaskor.ru/article/leonid_andreev_zhizn_vopreki_24523 Дата обращения 21.8.2014

Эпштейн, М.: Маленький человек в футляре: синдром Башмачкина-Беликова. In: *Вопросы литературы*. М., 2005, №5. Цитируется по <http://magazines.russ.ru/voplit/2005/6/ep7.html> Дата обращения 17.6.2014.

Hassan, I.: *Toward a Concept of Postmodernism*. (From *The Postmodern Turn*, 1987) См. <http://www.mariabuszek.com/kcai/PoMoSeminar/Readings/HssnPoMo.pdf> (25.7.2014)