

По воспоминаниям А. Мариенгофа – автобиографические произведения «Роман без вранья» (1920) и «Мой век, моя молодость, мои друзья и подруги» (1953–1956), Гоголь воспринимался в 1920-е гг. как гений современности, как человек, близкий по духу. Именно Гоголь отвечал тре-

бованиям эпохи художественного эксперимента, поиска новых форм в искусстве и синтеза разных художественных тенденций и направлений. Сложный, многопроблемный диалог драматургов с великим русским сатириком стал неотъемлемой чертой литературного процесса 1920-х гг.

ЛИТЕРАТУРА

1. Журчева О.В. Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века. Самара, 2001.
2. Данилов С.С. «Женитьба» Гоголя. Л., 1934.
3. Мани Ю.В. Грани комедийного мира «Женитьбы» Н.В. Гоголя // Литературные произведения в движении эпох. М.: Наука, 1979.
4. Гоголь Н.В. Театральный разъезд после представления новой комедии // Гоголь Н.В. Собрание соч. В 8 т. М.: Правда, 1984. Т. 4.
5. Данилов С.С. Гоголь и театр. Л.: Худож. лит., 1936.
6. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997.
7. Зорин А. Семантика пауз в драматургических текстах Н.В. Гоголя: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2001.
8. Степул Ф.А. Мысли о России // Новый мир. 1991. № 6.
9. Эрдман Н.Р. Мандат // Эрдман Н.Р. Самоубийца. Пьесы. Интермедии. Переписка с А. Степановой. Екатеринбург, 2000.
10. Мирков П. Третий фронт: После «Мандата» // Печать и революция. 1925. № 5.
11. РГА.ИИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 506.
12. Прозоров В.В. Прыжок в окно // Литературная учеба. 1994. № 5.
13. Мейерхольд В.Э. Из ответа на анкету газеты «Вечерняя Москва» // Мейерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. В 2 т. М.: Искусство, 1968. Т. 2.
14. Алперс Б.В. Театральные очерки. В 2 т. М., 1977. Т. 2.
15. Мейерхольд В.Э. Из выступления в клубе им. Октябрьской революции // Мейерхольд В.Э. Указ. соч. Т. 2.
16. Маяковский В.В. О «Клопе» // Маяковский В.В. Собр. соч. В 12 т. М.: Правда, 1978. Т. 12.
17. Маяковский В.В. Клоп // Маяковский В.В. Указ. соч. Т. 10.
18. Galperina I. Critical relativism. Gogol's matpface, a multifaced play or playing in the play // Rus. lit. Amsterdam. Vol. 28, № 2. P. 155–174.
19. Попова И.М. «Чужое слово» в творчестве Е.И. Замятина. Тамбов, 1997.
20. Замятин Е.И. Африканский гость // Легенда. 1994. № 18.
21. Фролов В.В. Муза пламенной сатиры. М., 1988.

Статья представлена кафедрой общего литературоведения филологического факультета Томского государственного университета, поступила в научную редакцию «Филология» 17 марта 2004 г.

УДК 882-2

Э.М. Жиликова

«МЕДНЫЙ ВСАДНИК» А.С. ПУШКИНА И БАЛЛАДЫ В.А. ЖУКОВСКОГО 1830-х ГОДОВ

Используя компаративный анализ поэмы «Медный всадник» А.С. Пушкина и баллад 1831–33 гг. В.А. Жуковского автор показывает глубокие совпадения между двумя поэтами в моральном, философском и творческом плане. Поэма и баллады показывают одинаковость путей А.С. Пушкина и В.А. Жуковского в поисках поведения личности в драматических жизненных обстоятельствах, при разрешении противоречий между гражданскими требованиями и персональными запросами личности для нахождения пути гармоничного исторического развития общества.

Как показали многочисленные исследователи творчества А.С. Пушкина, проблематика и поэтика «Медного всадника» явились итогом предшествовавшей деятельности поэта, его философских и художественных исканий, запечатленных в стихах и прозаических произведениях [1; 2; 3. С. 143–172; 4]. По точному замечанию Г.В. Краснова, «"Медному всаднику" – главной философской поэме Пушкина – предшествовало всё его творчество». Вместе с тем очевидно, что нравственно-художественное содержание и художественная структура «Медного всадника» выросли в живом процессе диалога Пушкина с современными поэтами, среди которых особо значимым был В.А. Жуковский.

1831–1833 гг. – время необычайно активного общения Жуковского и Пушкина. В критической литературе отмечены моменты творческого схождения поэтов: в один год были написаны сказки («Спящая царевна» и «Сказка о Царе Салтане»); выход «Баллад и повестей» Жуковского совпал с публикацией «Повестей Белкина» [5]; жанровое новаторство «петербургской повести» «Медный всадник» предвосхитило поэтизацию обыкновенного в «старинной повести» «Ундина» (1831–1836 гг.) [6].

В ряду произведений, типологически соотносимых с «Медным всадником», важное место занимают баллады Жуковского, относящиеся к третьему, последнему баллад-

ному периоду (1831–1833 гг.). Собранные вместе, 16 баллад (переводы из Шиллера, Саути, Уланда, Бюргера и В. Скотта) образуют художественную целостность, своеобразный цикл, по определению И.М. Семенко [7. С. 161]. Написанные на сюжеты из античной мифологии и Средневековья, баллады Жуковского обнаружили глубочайшую заинтересованность поэта проблемами современной русской жизни и широту историко-философской концепции. Именно эти особенности художественного сознания Жуковского последекабристской эпохи обусловили огромный интерес Пушкина к его балладам и предопределили типологическую схожесть этого балладного цикла и «Медного всадника». В письмах 1831 г. (от 1 и 11 июня) Пушкин с восхищением сообщает П.А. Вяземскому, что «<...> Жуковский точно написал 12 прелестных баллад <...>», что «<...> он перевел несколько баллад Соувея Шиллера и Гуланда. Между прочим, "Водолаза", "Перчатку", "Поликратово кольцо" etc. Также перевел неоконченную балладу Вальтер Скотта "Пилигрим" и приделал свой конец: прелесть» [8. Т. 10. С. 32, 34].

Сквозная проблема всего балладного цикла – нравственное самоопределение человека, оказавшегося в драматической ситуации перед лицом неотвратимых обстоятельств. Постановка этой проблемы характеризуется

у Жуковского диалектичностью анализа и широтой романтического универсализма. Религиозно-философская концепция Предопределения как высшего нравственного закона, требующего от человека смирения и покорности судьбе («Поликратов перстень», «Ленора»), сочетается у Жуковского с идеей исторического прогресса («Элевзинский праздник»), который может быть осуществлен как процесс нравственного совершенствования человека, как способность противопоставить насилию и злу ценности духовного ряда.

Тематика и сюжеты баллад Жуковского сосредоточены вокруг решения вопроса о соотношении высшей необходимости, понимаемой широко и как Провидение, и как государственная власть, и судьбы отдельного, частного, конкретного человека. Например, в балладе «Жалоба Цереры» Церера интересует поэта прежде всего как страдающая мать, а не богиня. Подобно Пушкину, Жуковский акцентирует драматизм дилеммы частного и общего, невозможность линейного или альтернативного решения, обнаруживает сложность проблемы и ставит ее в плоскость общечеловеческих отношений, имея в перспективе судьбу всего человечества. Пушкин в «Медном всаднике», солидаризуясь с Жуковским в философском масштабе проблем общечеловеческого бытия, сосредоточен на судьбе российской истории и государства [9].

Близость цикла баллад Жуковского и «Медного всадника» обнаруживается в повышенной напряженности драматической коллизии между требованиями общих законов и стремлениями личной жизни и одновременно устремленности к поискам гармонии как нравственной и государственной основы для исторического развития.

Знаменательно, что баллады Жуковского 1830-х гг. оказались у истоков нового этапа творческого развития поэта, открывая пути к драматическому осмыслению жизни (в 1831–1832 гг. Жуковский пишет «Суд в подземелье») и эпическому (в 1836 г. завершается работа над «Ундиной», положившей начало большим эпическим созданиям 1830–50-х гг.).

Два аспекта – трагическое и эпическое – составляют в синтезе внутренний нерв художественной структуры «Медного всадника» и цикла баллад, что проявилось в близости поэтики как на уровне композиции, так и образной системы.

Идея непреложности исполнения высших, Божественных и исторических, законов развития, не подвластных человеческой воле, находит воплощение в композиции: в «Медном всаднике» эта идея выражена во Вступлении, у Жуковского – в заключающем балладный цикл «Элевзинском празднике». В седьмой строфе баллады устами Цереры сформулирован закон необходимого должествования:

Чтоб из низости душою
Мог подняться человек,
С древней матерью-землею
Он вступил в союз навек,
Чти закон времен спокойный,
Знай течение лун и лет,
Знай, как движется под стройной
Их гармониею свет.

[10. Т. 2. С. 195. Здесь и далее, кроме специально оговоренного, выделение курсивом принадлежит автору статьи]

Близость Вступления и «Элевзинского праздника» состоит в их программном характере, определяющем ключевое место в художественном целом. Сходство проявляется в сюжетном развитии, основанием которого и у Пушкина, и у Жуковского является картина стремительного восхождения от дикости и убогости к расцвету. В балладе Жуковского человечество под руководством Цереры и с помощью других богов поднимается из «глубокого унижения» и «земной скорби» к осознанию своего достоинства, осуществляет строительство нового града и храма, сотворенного для «гражданства» и свободы людей.

Переводя просветительскую по идеологии балладу Шиллера, Жуковский в понимании закона гражданства не ограничивается лишь идеей просвещения как универсального механизма отношений между государством и человеком. Само содержание цикла баллад усложняло и драматизировало просветительскую концепцию, но вместе с тем не отменяло важнейшего представления о гражданском должествовании.

Стремительность ритма движения в балладе создается панорамным характером картин, строящихся на возрастающем перечислении деталей, имеющих многочисленные точки пересечения с пушкинским Вступлением. Так, исходная позиция положения человечества у Жуковского:

*Робок, наг и дик скрывался
Троглодит в пещерах скал <...>
Зверолов с копьем сражался,
Грозен бегал по лесам
Горе брошенным волнами
К бесприютным их брегам!*

[10. Т. 2. С. 194]

в описании перекликается с пушкинской картиной «мшистых, топких берегов»:

*Где прежде финский рыболов,
Печальный насыток природы,
Один у низких берегов
Бросил в неведомые воды
Свой ветхий невод <...>*

[8. Т. 3. С. 255]

Изображение расцвета общества у Пушкина и Жуковского в сюжетном плане подается различно. Во Вступлении Пушкин демонстрирует итоги преобразовательской деятельности Петра в облике великого города по контрасту с картиной прошлого («Прошло сто лет»). Но эта картина итогов лишена статичности и замкнутости: перед читателем разворачивается панорама жизни великого города во множестве его ликов («оживленные брега», «громады стройные теснятся дворцов и башен», «корабли», «и блеск, и шум, и говор балов», «шипенье пенистых бокалов», «воинственная живость потешных Марсовых полей» и т. д.) как центра государства и культуры юной России, как любимого города поэта.

В балладе Жуковского запечатлено строительство града в виде движущейся панорамы, многие детали которой рождают прямые аллюзии к деятельности Петра Великого и теме города в «Медном всаднике»:

*<...> И приходит благ податель,
Друг тирав, веселый Ком,
Бог, ремесл изобретатель,
Он людей дружит с огнем,
Учит их владеть клещами,*

*Движет мехом, млатом бьет <...>
И вослед ему Паллада
Копьеносная идет
И богов к строенью града
Крепкоственного зовет <...>
И богиня утверждает
Града нового чертеж,
Ей покорный, означает
Термин камнями рубеж;
Цепью смирена равнина,
Холм глубоким рвом обвит,
И мохучая плотина
Гранью бурных вод стоит <...>
И чудесное творенье
Довершая, в честь богам,
Совокупное строенье
Всех богов, великий храм.*

[10. Т. 2. С. 197–198]

Во Вступлении и балладе отчетливо просматривается сходство временной и пространственной организации. Счет времени ведется на века, и обширность горизонтальной характеристики сочетается с устремленностью к вершинам: Храм у Жуковского и Адмиралтейская игла города, который «вознесся пышно, горделиво».

Тема торжественного коллективного праздника, знаменующего общую победу над «скорбью земной» у Жуковского и «тщетной злобой» неверия в деятельность Петра, закрепляется одической интонацией прямого призыва к радости и прославлению. В «Медном всаднике» Пушкин в открытой манере многократным повторением «люблю» выражает признание исторической правоты Петра и в предпоследней строфе указывает на значение его для будущего:

*Красуйся, град Петров, и стой
Неколебимо, как Россия <...>*

[8. Т. 3. С. 258]

В балладе Жуковского одическое по тону обращение к ликующему человечеству оформлено ритмически. Из 27 строф баллады три написаны 4-стопным амфибрахием, остальные – 4-стопным хореем. Эти три строфы – первая, последняя и 14-я, знаменующая начало «чуда» Цереры, под влиянием которого дикие люди начали строить новую жизнь. – создают эпическое обрамление в форме приветствия Церере:

*Взвивайте венцы из колосьев златых;
Цианы лазурные в них заплетайте;
Сбирайтесь плясать на коврах луговых
И пеньем благую Цереру встречайте.*

[10. Т. 2. С. 194]

Вступление к «Медному всаднику» завершается строфой, вводящей тему «бедного Евгения» и завязывающей конфликт социально-философского содержания. Уже в первой балладе цикла 1831–1833 гг. «Кубок» Жуковский развернул ситуацию, исполненную величайшего драматического конфликта между властным, жестоко-сердным царем и юным пажом, погибающим во имя любви, но по прихоти властителя. Герой в балладе Жуковского, в отличие от пушкинского Евгения, лишен черт социальной бедности, тем не менее проблема зависимости слабого от сильного, тема несправедливости поставлены совершенно отчетливо. Сам же конфликт в контексте всего балладного цикла получает значение судьбы.

Судьба выступает у Жуковского, как и у Пушкина, универсальной категорией философского, социально-психологического и исторического содержания. Важней-

шим способом наполнения этого понятия глубоким и сложным смыслом в балладах и «Медном всаднике» являются сквозные художественные образы, наделенные символикой и обладающие амбивалентным характером. Это образы водной стихии и коней [3. С. 145–161; 11. С. 16–27].

В балладе «Поликратов перстень» предсказание судьбы царю оказывается в прямой зависимости от моря, на котором разворачиваются сражения и в которое царь бросает свой перстень:

*Страшись! Судьба очарованьем
Тебя к погибели влечет
Неверные морские волны
Обломков корабельных полны:
Еще не в пристани твой флот.*

[10. Т. 2. С. 147–148]

Слова «неверные морские волны», произнесенные предсказателем по поводу конкретного события, становятся метафорой в судьбе Поликрата, говорящей о таинственности, неразгаданности, непредсказуемости будущего и зависимости человека от высших сил.

Образ водной стихии в балладах Жуковского выступает под двойным знаком. С одной стороны, она воплощает страшную, сокрушительную, роковую в отношении человека силу, прозигт ему трагическим финалом. В «Кубке» главная характеристика моря сосредоточена в повторяющихся определениях его как таинственной «бездны морской» («пучина бездонной сияющей мглы», «грозное море», «чрево», «зев», «бездна немая», «черная пучина» и др.), в которой обитают страшные чудища («уродливый скат», «ужас морей однозуб», «мокой ненасытный», «гисна морская»). Картины разбушевавшейся морской стихии, угрожающей всему земному, вполне соотносятся с описанием вышедшей из берегов Невы в «Медном всаднике»:

*И волны спиральсь, и пена кипела
Как будто гроза, наступая, редела
И воет, и свищет, и бьет, и шипит,
Как влага, мешаясь с огнем,
Волна за волною, и к небу летит
Дымящимся пена столбом,
Пучина бунтует, пучина клокочет...
Не море ль из моря извергнуться хочет?*

[8. Т. 10. С. 143]

В балладе «Доника» «мертвые воды» озера знаменуют страшные бесовские силы, воспрепятствовавшие любви Эвара и Доники, угрожавшие и губившие все живое:

*И каждый раз – в то время, как могилой
Кто в замке угрожаем был, –
Пророчески, гармонией унылой
Из бездны голос исходил*

[10. Т. 2. С. 153]

В балладе «Уллин и его дочь» морская стихия («зов пучины жадный») и гроза («черна как ночь») поглотили дочь несправедливого, но несчастного отца:

*И волны, челн пожрав, слились,
При крике жалобном Уллина.*

Ярость, как и внезапная тишина вод, равно знаменует равнодушие или власть над человеком высших сил.

Но в едином контексте всех баллад морская стихия появляется и в другом освещении, утверждая своим присутствием мощь государства, флота и силу исторических деятелей. Так, в балладе «Плавание Карла Вели-

кого» грозное и злое море только подчеркивает волю и силу Карла, который, по контрасту с 12 пэрами, уклоняющимися в мечтах от опасного путешествия,

<...> молчал: он у руля
Сидел и правил. Вдруг явилась
Святая вдалеке земля,
Блеснуло солнце, буря скрылась

[10 Т. 2. С. 186]

Историческая тематика, связанная с победами Карла Великого на море и на суше («Роланд оруженосец»), напрямую соотносится с темой Петра Великого и его деятельности у Пушкина.

Образы скачущих на конях всадников в балладах Жуковского типологически сходны с изображением водной стихии, они тоже функционируют под двойным знаком. Образ коня и всадника в поэзии романтизма восходит к фольклору и средневековой традиции. Европейская поэзия во многом обязана в разработке мотива Бюргеру, автору знаменитой «Леноры». Жуковский акцентирует два аспекта в осмыслении этого образа. С одной стороны, всадник на коне, рыцарь, демонстрирует мощь, силу человека, способность преодолевать непомерные трудности. С юмором и вместе величественно в балладе «Роланд оруженосец» рассказывается легенда из эпохи Карла Великого о том, как юный рыцарь победил страшного великана, совершив тем самым «подвиг трудный». Образ «доброго коня», который «ржет и пышет», служит поэтизации мужества и отваги рыцаря. Баллада открывается описанием праздничного пира Карла Великого:

Раз Карл Великий пировал,
Чертог богато был украшен.
Кругом ходил золотой бокал,
Огромный стол трещал от брашен,
Гремел певцов избранный хор,
Шумел веселый разговор <...>

[10 Т. 2. С. 179]

За четыре года до этой баллады была закончена поэма «Полтава», в которой изображение побед и пира Петра явилось прологом к Вступлению в «Медном всаднике». Баллада Жуковского оказалась в эпицентре пушкинского творческого движения. Проницательное наблюдение сделала И.М. Семенко о возможной перекличке баллады «Роланд оруженосец» и «Медного всадника». Соотнося строку из баллады: «Великий Карл *глядит в окно и думает*» и начало «Медного всадника»:

На берегу пустынных волн
Стоял он, дум великих полн,
И вдаль глядел <...>

И.М. Семенко пишет: «Не исключено, что память о строке Жуковского помогла возникнуть строке Пушкина. В стихах Пушкина фигурирует – метафорически – и «окно» (в Европу)» [7. С. 208. Выделено И.М. Семенко].

Но чаще появление образа коня и скачущего всадника является в балладах предвестием события, несущего наказание и возмездие. В балладах последнего периода предметом особого внимания Жуковского становится драматизм судьбы человека, отступившего от нравственных принципов и пытающегося искупить свой грех [12]. Изображение этой ситуации – на пороге между грехом и раскаянием – сопровождается появлением образа странного, наводящего ужас, призрачно-ужасного всадника и коня, видения, не подвластного рациональному объяснению [13].

В «Леноре» героине, которая взбунтовалась против воли самого Бога, наказание явилось в виде жениха-призрака, умчавшегося вместе с ней в ночную мглу. Описание коня («Конь борзый мой // копытом землю роет»), многократный повтор картины ночной езды, подобной полету:

Конь бежит, летит
Под ним земля шумит, дрожит,
С дороги вихри выются,
От камней искры льются.
И мимо их холмы, кусты,
Поля, леса летели,
Под конским топотом мосты
Тряслися и гремели,

мотив тайны, превращение жениха в мертвеца и исчезновение коня:

Конь прынул – пламя из ноздрей
Волною побежало,
И вдруг – все пылью перед ней
Расшиблось <...>

– все это подчинено изображению потрясенной души героини, ее страха перед возмездием за отступничество от веры.

В балладе «Рыцарь Роллон» орудием наказания героя за разбой и грехи становится таинственный черный конь:

Статен, красив, но еще не обьезжен был он <...>
Взвизгнул, вскочив на дыбы, разъярившийся конь;
Грива горой, из ноздрей, как из печи, огонь,
В сердце Роллона ударил копытами он <...>

[10 Т. 2. С. 188]

Таким образом, развитие двух мотивов, водной стихии и всадника на коне, типологически сходных, но зеркально не повторяющих друг друга, выстраивает в балладном цикле иерархию смысловых перекличек, позволяющих углубить философский пласт целого, выразить сложную диалектику авторского понимания проблемы общего и личного.

Следует заметить, что фактически мотивы воды и коня получают развитие в 10 балладах из 16, тем не менее художественная энергия и смысл, заключенный в них, распространяются на весь цикл. Этому служит структура повествования. Речь идет о синтезе одической и элегической интонации, характерном и для повествования в «Медном всаднике». Целью этого синтеза является не только обнаружение конфликта, создаваемого контрастом, но и многоголосие, идущее от общей организации каждого тона по закону двойного звучания и эмоционального смысла.

Одическая и элегическая интонации не прикрепляются к какому-либо определенному образу или тем, они выражают авторский пафос. Торжественно-одическое начало служит утверждению праздничного и должного, но одновременно несет с собой и трагическое, ужасное. Элегическое начало у Жуковского служит утверждению красоты личного, человеческого, сердечного, овеивает изображение любви, благородных порывов, но одновременно включает в свой круг горечь утраты, томления, сострадания. Сложный и подвижный тон повествования пронизывает каждую балладу, натягивает между ними внутренние связи, и художественная энергия, создаваемая ключевыми образами, распространяется на весь цикл, выявляя авторскую концепцию многообразия и противоречивости духовной жизни человека в современном мире.

Таким образом, сравнение «Медного всадника» с балладным циклом Жуковского 1831–1833 гг. обнаруживает глубокое созвучие художественных и философ-

ских открытий Пушкина с живой поэтической мыслью 1830-х гг., выразившей в своих исканиях особенности эстетического сознания эпохи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Измайлов Н. В. «Медный всадник». Л., 1978.
2. Петрушина Н. Н. Две «петербургские повести» Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1982. Т. 10. С. 147–167.
3. Краснов Г. В. Мятёжная Нева, Евгений и «Кумир на бронзовом коне» // Краснов Г. В. Пушкин. Болдинские страницы. Горький, 1984.
4. Художина Э. И. Жанр стихотворной повести в творчестве А. С. Пушкина («Граф Нулин», «Домик в Коломне», «Медный всадник»). Новосибирск, 1987.
5. Янушкевич А. С. Этапы и проблемы творческой эволюции В. А. Жуковского. Томск, 1985. С. 190–197.
6. Ветшева Н. Ж. «Ундина» В. А. Жуковского и «Медный всадник» А. С. Пушкина: стихотворная повесть 1830-х годов // Русская повесть как форма времени. Томск, 2002. С. 56–65.
7. Семенов И. М. Жизнь и поэзия Жуковского. М., 1975.
8. Пушкин А. С. Собр. соч. В 10 т. М., 1975.
9. Мишин Е. А. Полифонизм художественного мышления в поэме «Медный всадник» // Болдинские чтения. Саранск, 2002. С. 124–130.
10. Жуковский В. А. Соч. В 3 т. М., 1980.
11. Аляхи Н. Т. Образ стихии в поэме «Медный всадник»: Тема Невы и наводнения // Болдинские чтения. Горький, 1979. С. 16–27.
12. Айзиков А. А. Мотив греха и раскаяния в балладах В. А. Жуковского // Литературное произведение: сюжет и мотив. Вып. 3. Новосибирск, 1999. С. 47–60.
13. Сидяков И. С. Из наблюдений над текстом «Медного всадника»: К проблеме фантастического в поэме // Болдинские чтения. Горький, 1986. С. 67–76.

Статья поступила в научную редакцию «Филология» 12 февраля 2004 г.

УДК 882.09

Л. Б. Менглинова

АПОКАЛИПСИЧЕСКИЙ МИФ В РУССКОЙ ПРОЗЕ 1920–30-х ГОДОВ (Е. И. ЗАМЯТИН, М. А. БУЛГАКОВ, А. П. ПЛАТОНОВ)

В статье рассматриваются структура и функции христианского апокалипсического мифа о рождении и выходе на историческую арену Зверя-Антихриста, переосмысленного в произведениях Е. Замятина (рассказы 1920-х гг., роман «Мы»), М. Булгакова (повесть «Собачье сердце»), А. Платонова (повесть «Котлован»). Наличие парадигмы апокалипсического мифа в текстах позволяет уточнить авторскую позицию писателей и выявить присущую им христианскую концепцию мира и истории.

Катастрофическая революционная эпоха XX в. воспринималась Е. Замятиным, М. Булгаковым и А. Платоновым как апокалипсическое состояние мира. «Сегодня – Апокалипсис можно издавать в виде ежедневной газеты», – писал Е. Замятин в 1922 г. [1]. В поисках наиболее адекватного отражения современной действительности художники обращаются к поэтике неореализма, принципам художественной условности, гротеска, мифопоэтики. Символика апокалипсического мифа, связанного с историческим появлением Зверя-Антихриста, пронизывает многие произведения Е. Замятина, М. Булгакова и А. Платонова и позволяет раскрыть социально-исторические конфликты постоктябрьской России как конфликты бытийственные, онтологические и увидеть в русской национальной трагедии XX в. всемирно-историческую катастрофу.

Революционная Россия переходного периода предстает в рассказах Е. Замятина 1920-х гг. («Дракон», «Пещера», «Мамай») в конкретно-исторических и философско-символических реалиях. Бытовые и семейные конфликты, происходящие в Петрограде 1917–1920 гг., отражают острейший социальный раскол нации, вражду интеллигенции и народа. Как подчеркивает Е. Замятин, социальный раскол общества обусловлен расколом духовным, отступничеством от христианских идеалов. Забвение христианских ценностей ведет к гибели человека, культуры и жизни, несет энтропию и смерть, т.е. мировую апокалипсическую катастрофу. Это акцентируется автором путем сопряжения социально-исторического хронотопа военного коммунизма с хронотопом всемирно-исторического апокалипсического мифа. Время 1917–1920 гг. переплетается с временем космическим и православным

(события в Петрограде происходят в праздник Покрова Божьей Матери, Казанской Божьей Матери, в день именин Св. Марии). Но в советской России происходит не духовное единение, а вражда, ненависть и разруха, разыгрывается мировая драма человеческого грехопадения, в результате которой пробуждается звериная стихия в человеке и в природе.

Являясь участниками вселенской апокалипсической драмы, персонажи рассказов несут не только социально-исторический, но и онтологический смысл. Кроважидный предок просыпается в Петре Петровиче Мамае («Мамай»). Процесс расчеловечивания переживает Мартин Мартинович («Пещера»), превращаясь из рафинированного петербургского интеллигента («того давнего, со Скрябиным») в механического человека, равнодушного робота, в глиняного Адама и, наконец, в пещерного зверя, движимого эгоистическим инстинктом самосохранения. Представитель советской власти, красноармеец, буднично творящий самосуд, уподобляется дракону с «туманнопахнущей пастью» («Дракон»). Поступь и рев «мамонтейшего мамонта», сотрясающая Петроград («Пещера»), свидетельствует о разверзшейся бездне бытия и пробуждении губительной природной стихии.

В христианской традиции историческое рождение и выход на свет гротескной фигуры человека-зверя трактуется как явление Антихриста и наступление «последних времен». «И стоял я на песке морском и увидел выходящего из моря зверя с семью головами и десятью рогами: на рогах его было десять диадем, а на головах его имена богохульные. <...> и дал ему дракон силу свою и престол свой и великую власть» (Откр. 13; 1–2). Утверждение советской власти воспринималось