

11. Гудкова В. В. Судьба пьесы «Бег» // Проблемы театрального наследия Михаила Булгакова. – Л.: 1987. – С. 49.
12. Химич В. В. «Странный реализм» Михаила Булгакова». – Екатеринбург, 1995. – 201 с.
13. Яблоков Е. А. Художественный мир Михаила Булгакова. – М.: 2001. – 424 с.
14. Акагова О. И. Поэтика сновидений в творчестве М. А. Булгакова : Дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 Саратов, 2006. – 228 с.

УДК 82.0+821.161.1.09

*Петриашвили О.М.
(Тбилиси, Грузия)*

ГРОТЕСК В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

У 80-их роках XX ст. з'явилися гротескні романи В. Орлова (1980), М. Євдокимова (1988) та братів Стругацьких (1989). Ці романи продовжують традиції «інтелектуального гротеску» М.А. Булгакова. В романах присутній автор-оповідач, події розгортаються в двох планах – реальному та ірреальному, у реальному плані персонажами виступають діячі мистецтва та вчені, а в ірреальному плані діє «нечиста сила».

Ключові слова: *художня умовність, інтелектуальний гротеск, архетип Сатани, гіпостазування.*

В 80-е годы XX века появились гротескные романы В. Орлова (1980), Н. Евдокимова (1988) и братьев Стругацких (1989). Эти романы продолжают традиции «интеллектуального гротеска» М.А. Булгакова. В романах присутствует автор-повествователь, события разворачиваются в двух планах – реальном и ирреальном, в реальном плане персонажами являются деятели искусств и ученые, а в ирреальном плане действуют «нечистая сила».

Ключевые слова: *художественная условность, интеллектуальный гротеск, архетип Сатаны, гипостазирование.*

In 80-s of the 20th century the grotesque novels by V. Orlov (1980), N. Evdokimov (1988) and the brothers Strugatskiy (1989) began to appear. These novels carry on the traditions of «intellectual grotesque» shown by M.A. Bulgakov. In the novels the author-narrator is present and the events are moving in two grounds - real and unreal. In real ground the characters are art workers and scientists but in unreal one there acts an «evil spirit».

Key words: *conditionality, intellectual grotesque, arch-type of Satan (Devil), hypostatize.*

Накопленный в течение веков исторический опыт создания гротескных произведений позволяет сделать некоторые обобщения в современной теории гротеска [1]. Следует отметить, что гротеск – не только литературный феномен, он в равной мере присутствует и в других видах искусства, например, в графике (Гойя – серия офортов «Капричос»), карикатуре (Кукрыниксы – «Конец»), балете (Р. Щедрин – «Анна на шее»),

© Миресаивили М.Э., 2012

сценическом искусстве (постановка Робертом Стурау брехтовского «Кавказского мелового круга» в Тбилисском академическом театре имени Ш.Руставели), музыке (музыка Дебюсси, Скрябина, Шостаковича) и др.

Поэтому в теории литературы, во избежание возможных методологических ошибок, следует говорить не вообще о «гротеске», а о «литературном гротеске», подчеркивая это обстоятельство всякий раз, чтобы выводы, сделанные в отношении конкретного, специфического литературного гротеска, не были произвольно распространены на всю область искусства, где встречается гротеск, и наоборот.

Обращаясь к истории гротеска в русской (советской) литературе XX века, следует отметить, что «интеллектуальный гротеск» М.А. Булгакова оказался наиболее плодотворным с точки зрения использования гротеска как особого приема художественной условности [1: 144-184]. В 80-х годы XX века появились романы Владимира Орлова «Альтист Данилов» (1980), Николая Евдокимова «Трижды Величайший...» (1988) и братьев Стругацких «Отягощенные злом, или Сорок лет спустя» (1989). В них отчетливо прослеживается булгаковская линия развития русского литературного гротеска: присутствует автор-повествователь, события разворачиваются в двух планах – реальном и ирреальном, в реальном плане персонажами являются ученые и деятели искусств – писатели, музыканты, художники, а в ирреальном плане действует «нечистая сила».

Общим эпиграфом к названным гротескным произведениям современной русской литературы могут служить реплики персонажей романа Н. Евдокимова «Трижды Величайший...»:

«– Ныне какую книгу ни возьмешь, то демоны летают, то люди в птиц превращаются, то общаются с потусторонним миром. Чем дальше в лес, тем больше леших. Полюбился сочинителям ирреальный мир. Вот и являются черти в служебные кабинеты, ничего удивительного. Увы! Еще Гольбах говорил, что всяческие сочинения с баснями о выходцах с того света, колдунах, ведьмах прельщают невежественных людей более во сто крат, чем повествования о событиях реальных...»

– А из вас, уважаемый доктор, получился бы литературный критик, – сказал Крутояров, – яду много, справедливости маловато... А что касается до ирреального, до всяких чертей и ведьм в книгах, то мне тоже противна эта нынешняя мода...

– Это не мода! – воскликнул художник. – Какая же это мода? А Гоголь? А Гете? А сказки?... Это традиция...» [2 : 10].

Такие заявления, отражающие действительное положение вещей в русской литературе последней четверти XX столетия, делают честь автору книги о Трижды Величайшем, ибо именно в этом романе с наибольшей силой возобновлена давняя традиция (а может быть, и мода) на гротеск. При этом, однако, возникает вопрос, что же это за традиция? Представляется, что в данном случае уместно говорить (имея в виду литературный гротеск) не о Рабле–Свифт–Гоголевской традиции, а о Гете–Сенковско–Андреевской традиции, тяготеющей к библейским источникам, сатанинскому архетипу. Сказанное в равной мере относится к романам В. Орлова «Альтист Данилов», Н. Евдокимова «Трижды Величайший...», братьев Стругацких «Отягощенные злом, или Сорок лет спустя».

Как известно, архетип Сатаны (он же «Дьявол», «Вельзевул», «Антихрист», «Мифистфель», «главный черт», «демон», «падший ангел», «изгнанник рая» и т.п.) имеет древние исторические корни в художественной литературе.

Однако в «Трижды Величайшем...» и в «Альтисте Данилове» есть существенные отличия от «Дневника Сатаны» Л. Андреева и от «Мастера и Маргариты» М.А. Булгакова. Во-первых, у Михаила Булгакова Воланд сам лично прибывает в Москву со своей свитой, чтобы устроить ежегодный сатанинский бал, Трижды Величайший же, как и его коллеги в «Альтисте Данилове», отправляет на Землю своих посланников в человеческом обличи. Во-вторых, Воланд у М.А. Булгакова – истинный аристократ духа, он не позволяет себе ни одного предосудительного поступка или слова, и внешне он держится с достоинством, гордо, как «князь тьмы». Бесовское же отродье в двух разбираемых романах 80-х годов явно занижено в сравнении с Воландом, и сам падший ангел, Трижды Величайший, и все прочие демоны ведут себя по-плебейски, отчаянно бранятся, и что самое главное, – рабски соблюдают адскую субординацию. В-третьих, Воланд близок к Иешуа Га-Ноцри, держится на равных с ним, изредка исполняет его поручения, между тем как Трижды Величайший униженно выклянчивает у «Не Имеющего Имени, Который Везде и Нигде», спасение своего сына:

«Кто же он, называемый Трижды Величайшим, сидящий здесь на дырявом диване в пустом дворце, смотрящий на мертвую копию земного сада, где когда-то полубил земную женщину? Кто он? Которого проклинают люди, приписывая ему все свои несчастья и все свое зло?»

Никогда, во все тысячелетия от первых земных времен, Трижды Величайший не обращался к Сотворившему, Не Имеющему Имени, никогда, потому что ненавидел пославшего его в царство тьмы. Но сейчас Трижды Величайший вспомнил о нем, Не Имеющем Имени. Унизиться? Воззвать к его милосердию? Какое может быть унижение!

– Ты, Не Имеющий Имени, Который Везде и Нигде! – вскричал Трижды Величайший. – Я раб твой, я твой слуга, я бывший твой ангел, я не роптал, я исполнял твою волю, мое царство переполнено душами отринувших тебя и твои законы, я наказываю их во имя твое. Я обращаюсь к тебе! Ты слышишь? Спаси моего сына, не дай ему превратиться в ничто! Не Имеющий Имени, Ты слышишь?» [2 : 216].

Тем не менее два гротескных романа – «Альтист Данилов» и «Трижды Величайший...» – имеют много общего между собой и с «Мастером и Маргаритой» М.А. Булгакова. В романах действие происходит в Москве, где вдруг, неожиданно появляются сатанинские силы, демоны и прочая чертовщина: альтист Данилов и его бесовское окружение – у В. Орлова, демон Рахасен – у Н. Евдокимова. Это сходство и многочисленные сюжетные совпадения можно продолжить и дальше. Так, например, и альтист Данилов, и Рахасен одинаково произошли от союза потусторонних обитателей с земными женщинами и в конце обоих романов из этого сочетания демонического и человеческого верх берет, побеждает человеческое начало, – оба героя влюбляются в женщин и ценой утраты своих сверхъестественных способностей предпочитают остаться на Земле как смертные люди. В обоих романах развитие сюжета идет в двух планах – потустороннем и земном, но достигается перемещение из одного мира в другой разными способами: в «Альтисте Данилове» – поворотом пластин «З» (Земля) и «Н» (Небо) на браслете у Данилова, «демона на договоре» и перелистыванием Книги Судеб – в «Трижды Величайшем...». Наконец, в обоих романах одинаково появляются, то неожиданно вторгаясь, то оправданно участвуя, авторы: «Снова съехались на концерт все знакомые Данилова (и я с женой)» [3: 425], «Карту звездного неба Бек Леонович взял для практических действий

со стола моего сына, тогда еще морочившего головы родителям мечтой об астрономии» [3:177]. А вот роман «Трижды Величайший...» начинается словами автора – свидетеля и наблюдателя всех событий:

«Ныне в силу обстоятельств, не зависящих ни от меня, ни от кого из смертных, я стал свидетелем того, чего не может быть, потому что и в самом деле не может быть. Впрочем, кто знает, что может, а чего не может быть?»

И, однако, случилось то, чего не может быть: черт выскочил из преисподни среди белого дня на многолюдную улицу и никто не заметил его появления, потому что он ничем не выделялся в суетливой московской толпе. Не было у него ни копыт, ни рогов, ни хвоста, и шерстью он не оброс.

Не было у него ничего этого. Очевидно, в прежние времена черти так и выглядели – с рогами, копытами, в звериной шкуре, но я в своих скитаниях таких не встречал» [2: 4-5].

Зачем понадобилась обоим авторам подобная чертовщина «в конце двадцатого века, когда почти раскрыты все тайны мироздания»? [2: 4]. Какая художественная цель при этом достигается средствами литературного гротеска? Нам представляется, что «параллельные миры» понадобились авторам потому и для того, чтобы довольно пресную жизнь москвичей, всю эту земную бытовщину расцветить потусторонней необычной «феерической» жизнью, – в соответствии с тем, как понимал задачу гротеска К.С. Станиславский: «Надо не только почувствовать и пережить человеческие страсти во всех их составных всеисчерпывающих элементах – надо ещё сгустить их и сделать выявление их наиболее наглядным, неотразимым по выразительности, дерзким и смелым, граничащим с шаржем» [4: 256]. Второй, потусторонний план повествования играет именно такую роль усиления читательского восприятия и впечатления, – в противном случае один только земной план сам по себе был бы попросту неинтересен.

Другое дело, как и насколько реализуется этот авторский замысел. Следует признать, что в обоих случаях – и в «Альтисте Данилове» и в «Трижды Величайшем...» – прием литературного гротеска полностью себя оправдывает, в особенности, в «Альтисте Данилове», где больше мифологической и современной фантастики вперемежку с сатирическим изображением негативных сторон московской жизни. (В «Трижды Величайшем...» чувствуется перегруженность библейскими сюжетами и пересказом Ветхого Завета). В Орлову, безусловно, удастся гипостазирование – гротескный прием комической материализации устойчивых словосочетаний, обыгрывание фразеологизмов, например, выражение «отмачивание шуток» и другие:

«Долго гадали, чем теперь занять Данилова. К важным делам он был признан неспособным. Данилов, пока в Канцелярии ломали головы, не вытерпел, решил опередить чиновников и сам себе нашел дело, не очень к тому же противное. Он потихоньку стал отсылать в Управление Умственных Развлечений земные шуточки, очень ценимые в Девяти Слыхах. Шуточки передавали в Канцелярию от Наслаждений. Однажды он забыл отправить в Управление очередной ящик с шуточками и немедленно получил выговор вкрутую. От Данилова потребовали и объяснительную записку. Данилов сообщил, что задержался с отправкой шуток оттого, что земные шуточки, оказывается, следует с терпением отмачивать в специальном растворе, тогда они становятся особенно хороши, – это открытие Данилов сделал недавно. Данилов и действительно начал отмачивать шуточки с анекдотами в ванне и вскоре получил из управления теплое письмо, в нем Данилова хва-

лили, сообщали ему, что отмоченные им шутки имеют большой успех, просто шумная мода на них!» [3: 31].

Точно так же комически обыгрывается в романе В. Орлова смысл слова «барьер» применительно к поединку «демона на договоре» Данилова и настоящего демона Кармадона, каковой «барьер» в демонском варианте становится вдруг «звуковым и световым барьером»: «Секунданты взялись устраивать барьер. Барьер вышел, какой требовалось, световой и звуковой одновременно, при этом он был обозначен палашами – на палашах Синезуд укрепил vareжки Данилова, связанные ему к прошлой зиме Муралевой, а между палашами Бек Леонович провел мелом роковую черту» [3: 18]. «Роковая черта» – еще один фразеологизм, материализуемый, овеществляемый потусторонними силами, равно как и «окраина бесконечного мира» (явный логический парадокс): «Да и место они (дуэлянты – О.П.) подыскали отдаленное, на самой окраине бесконечного мира» [3: 18]. Таких пассажей в обоих разбираемых романах множество.

В раблезианских масштабах, но с поправкой на московскую действительность выглядит описание кутежа двух демонов с их земными собутыльниками: «Тот вагон со свиньями, приписанный к Подольскому мясокомбинату, точно, отошел в пользу компании. Селедки в ломтях было принято Кармадоном и товарищами 746 кг, не считая невесомых хвостов. Яиц, вкрутую и недоваренных, 412 тысяч штук, из них, как выяснил Данилов, 82 тысячи порченых. На шпроты, удовлетворившие компанию, ушел улов двух сейнеров. Да и прочие вчерашние лакомства весили много. Узнал Данилов и о продуктах, о принятии которых он не помнил. В частности, выходило, что Данилов вместе с другими скушал вчера четыре килограмма сушеного мотыля. Да и о двадцати килограммах столового маргарина он думал теперь со свирепым урчанием в желудке. «Эко Кармадон нас увлек!» [3: 174-175].

Следующая гротескная ассоциация обычной черной дыры в плече после ранения в поединке – с астрофизической «черной дырой»:

«Данилов чувствовал себя скверно. Еле был жив. Болела голова, ныло тело, пальцы дрожали. И вдобавок ко всему была в Данилове, на правом его плече, черная дыра... Она была в нем, но и как бы сама по себе. Сверху дыру заклеили прозрачным пластырем, Данилов на кухне, задумав рассмотреть дыру, осторожно оттянул пластырь. Тут все пришло в движение, все потянулось в дыру. Данилов быстро приклеил пластырь, однако одна из кухонных табуреток успела подлететь к его плечу, рассыпалась в воздухе и крошками, со свистом исчезла в черной дыре. Туда же последовали и вилки, не убранные со стола. Прочие вещи удалось сохранить. «Ну ладно, успокоил себя Данилов, – она сама превратится в точку, а потом и вовсе затянется... известное дело – гравитационный коллапс...». Все же ему было не по себе оттого, что на его плече начинался тоннель во вселенную, неизвестно какую, на нашу не похожую. Но каков Кармадон, коли так постарался!» [3: 185].

Путешествуя в Девяти Слоях потусторонней Канцелярии, Данилов наткнулся на Лабораторию отсушки, которая оказалась лабораторией отсушки от любви: «Заблудился, что ли? – удивился Данилов. – Или тут другая отсушка?» Впрочем, это не имело значения. И тут Данилов погулял. В лаборатории разрабатывали способы отсушки от любви. «Наверное, где-нибудь по коридорам существовала и Лаборатория присушки» [3: 326].

Перифразируя изречение древних: «Не боги создали людей по своему образу и по-

добию, а люди создали богов по своему образу и подобию», – можно сказать, что образы дьявола и чертей люди тоже создали по антропоморфному принципу. Об этом в «Трижды Величайшем...» прямо говорится в споре Рахасена с писателем Крутойоровым: «Человек парадоксален, выдумал черта, хотел оправдать себя: все злые помыслы, вся грязь вне меня и, значит, эти помыслы, это зло непреодолимы. Свою грязь человек как бы переложил на другого, очистив себя» [2: 166]. В итоге потусторонний мир в романах населен такими же существами, как и на этом свете, с теми же слабостями и пороками. Комический эффект производит, когда в царстве Трижды Величайшего или в Девяти Слоях бранятся, двурушничают, предают друг друга, влюбляются, ревнуют и изменяют, совсем как на Земле. И даже говорят на русском просторечии, будто они для России только и созданы, и на свете нет ни других стран, ни других народов, или же надо предположить, что Сатана одинаково свободно, вольно изъясняется на всех существующих и существовавших, живых и мертвых языках: «Замолчи, бабка, – сказал Трижды Величайший. – Померла ты, окочурилась» [2: 174], «Ну, чучело, есть у тебя душа?» [2: 176], «Не мели ерундовины, – сердясь, прошептал Трижды Величайший» [2: 213], «Эко достается труженику, – думал Данилов, – а может, и кормильцу беспечных чад. Чем его участь лучше моей?» [3: 363], «Но голь на выдумку хитра» [3: 346], «Ну, бывай» [3: 351] и т. д.

Остроумная гротескная игра слов, множественные литературные реминисценции и аллюзии прямо указывают на интертекстуальность «Альтиста Данилова», например: «Наполеон встает из могилы», «стрелой пронзенный», «тьма египетская», «огневой рубеж», «Карабас», «значок ворошиловского стрелка», «ручка ее двигалась, словно Пегги Флеминг по льду» [3].

В целом перед нами очень интересная попытка использования литературного гротеска в современных условиях научно-технической революции.

«Сатанинскую» тему продолжил в конце 80-х годов XX столетия «фантастический роман» братьев Аркадия и Бориса Стругацких – «Отягощенные злом, или Сорок лет спустя». В начале романа, в «Необходимых пояснениях» от имени некоего Игоря Мытарина, «восторженного юнца, зеленого выпускника Ташлинского лицея», авторы, разъясняя свой замысел, прямо признают гротескный характер своего произведения и его связь с «Мастером и Маргаритой» М.А.Булгакова: «Читатель должен иметь в виду, что в рукописи «03» («Отягощенные злом» – О.П.) элементы гротесковой фантастики затейливо переплетены с совершенно реальными людьми и обстоятельствами. Ни у кого не вызовет сомнения, скажем, что Демиург – фигура совершенно фантастическая (наподобие булгаковского Воланда), но при этом упоминаемый в рукописи Карл Гаврилович Росляков действительно был директором Степной обсерватории, самым первым и самым знаменитым. Что же касается удивительной фигуры Агасфера Лукича, то этого человека я просто видел собственными глазами, причем при обстоятельствах трагически незабываемых» [5: 486-487].

Таким образом, налицо очередной гротескный сюжет на «сатанинскую» тему. Однако при ближайшем ознакомлении оказывается, что Демиург – вовсе и не Сатана просто, а нечто большее, он по идее, как его величает Агасфер Лукич: Гончар, Ткач, Кузнец. Гефест, Хнум, Птах [5: 493-496] и даже иудейский бог Яхве [5: 567], то есть творец всего сущего, божественное начало, хотя и ведет себя по-простецки: появляется не в столице – Москве, а в заштатном провинциальном городке Ташлинске, непо-

далеку от Оренбурга, поселяется на 12-ом этаже обыкновенного дома и занят скупкой «нематериальной субстанции, независимой от тела» (души) у городских обитателей, по тем или причинам попавших в затруднительное финансовое положение (почти как скупка знаменитых гоголевских «мертвых душ», только в данном случае это скупка душ у самих владельцев). В этой затее Демиургу помогает его подручный Агасфер Лукич, который, как Мефистофель в пушкинской «Сцене из Фауста», «мелким бесом извивался», но и в самом деле как-то слишком мелко, приземленно, под видом страхового агента, со своим огнедышащим портфелем, и «пахло от него жареным луком, уксусом и киндзой» [5: 588]. В конце концов выясняется, что он и есть библейский «Вечный Жид» [5: 594]. В романе много элементов гротеска: чертовщины, мистификации, мифологизмов, эвфемизмы, аллюзии, литературные реминисценции, часты инверсии пространства и времени (перемешаны прошлое, настоящее, будущее), скепсис и сатира (чего стоят, например, «кое-какеры» – от «кое-как», «БАМСТРОЙ», «ТАМСТРОЙ», «СЯМСТРОЙ» – от «там-сям» [5: 636], нелитературные выражения и ругательства, которые, согласно М.М. Бахтину, были непременным атрибутом средневекового и ренессансного гротеска [6]. И все это на фоне якобы реальных фактов жизни XXI века (по отношению к которому XX век – это прошлое): проблема абсолютной свободы личности, проблема молодежи, движение хиппи («неедяк»), экологическая проблема и многое другое.

ЛИТЕРАТУРА

1. Петриашвили О. Гротеск в русской литературе XX века. – Тбилиси, «Универсал», 2005. – 248 с.
2. Евдокимов Н. Трижды Величайший, или Повествование о бывшем из небывшего. Роман. В книге: Николай Евдокимов. Происшествие из жизни. Роман. Повести. – М.: «Современник», 1988. – 441 с.
3. Орлов В.В. Альтист Данилов. – К.: «Музычна Украина», 1988. – 430 с.
4. Станиславский К.С. Статьи, речи, беседы, письма. – М.: «Искусство», 1953, – С. 255-256.
5. Стругацкие А., Б. Отягощенные злом, или Сорок лет спустя. – М.: «Московский рабочий», 1989. – 528 с.
6. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, – М.: «Художественная литература», 1990. – 544 с.