

Люцина Рожек

Заметки о смерти "навыворот" в русской литературе XX века

Studia Rossica Posnaniensia 27, 87-94

1996

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ЗАМЕТКИ О СМЕРТИ *НАВЫВОРОТ* В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА

THE TOPIC OF THE DEATH AMISS IN THE RUSSIAN 20TH CENTURY
LITERATURE

ЛЮЦИНА РОЖЕК

ABSTRACT. The analysis concerns three kinds of new death types expressed in modern philosophy of literature: the filthy death, the medicinal death and the humble-pianissimo death.

Lucyna Rożek, Wyższa Szkoła Pedagogiczna, Instytut Filologii Wschodniosłowiańskiej,
ul. Oleska 48, Opole, Polska – Poland.

В русской литературе XX века, так же, как и в общемировой, тема смерти являет собой очень пространный материал, связанный неразделимо с феноменологией смерти или феноменологией вины и страдания, которые являются постоянными атрибутами психического состояния человека XX столетия. Из установившегося в литературной традиции богатого интерпретационного типологического диапазона мы избрали тот тип феномена смерти, который в современной критике назван *негативом* смерти или смертью *навыворот*¹, и который в свою очередь подразделяется еще на три видовых изменения; смерти отвратительной, *медикализированной* и смерти скромной, ненавязчивой – *pianissimo*². Для каждого из перечисленных выше моделей мы нашли пример, и по ходу наших рассуждений попытаемся выяснить специфику составных элементов этой типологии. Доминирующая черта главного вида смерти *навыворот* заключается в его отличии от всей существующей до него традиции, отличии от всего, что ее опережало и чего он является *обратной стороной*. Общим родоначальником всех этих трех перечисленных подтипов смерти является в русской литературе изображение смерти Ивана Ильича Толстого, начинающее целую

¹ F. Agies, *Śmierć na opak*, Warszawa 1992, с. 449-561.

² Там же.

типологическую галерею *медиализированной* смерти, изгнанной из дома. Изгнанной, кроме смерти великих людей.

Итак, с первым вариантом смерти *навыворот*, значит отвратительной, изложенной натуралистически, мы имеем дело в трилогии Марка Алданова *Мыслитель* (Берлин 1923), построенной на резком контрасте антинонимических образов: мир – пир; мир – корчма – мир – смерть. На страницах названного нами текста мы встречаемся с подобным описанием физиологической деградации человеческого тела, связанной с процессом разложения тела, типа: высохших, пожелтевших глаз или откровенных картин человеческой агонии и смертельного, натуралистически разрисованного распада живого организма, как в Верленовской поэзии. Такая смерть определяется в специалистской критике как модель *смерти солдат* или писателей³. Примером описания таких отвратительных физических изменений, нанесенных человеку смертельным ранением, являются похороны Людовика XVI. Алданов в этом изображении не щадит читателя, вписывая в эту картину настолько отвратительные и потрясающие элементы поврежденной убиством внешности, заимствованные впрямую из эпохи ужаса, что мы отказываемся цитировать этот случай. Но не менее натуралистично описание агонии и похорон Робеспьера, крупной, публичной личности: „В ящике лежал Робеспьер (...). На том месте (в конце ящика), (...) было что-то без облика: кровавый обрубок с торчащей костью... Голова Робеспьера лежала между раздвинутыми полукругом ногами приблизительно посреди ящика”⁴. Как видно из этой сцены, похороны знатной личности вырваны из всякого сакрального ритуала, отработанного для таких случаев веками. Это варварская смерть. Метафоризация образов, воплощающих жесткость смерти в тексте Алданова, намеренная, детерминированная художественным стремлением к аллегорическому отождествлению мерзости разлагающихся человеческих тел в собирательной могиле – с бессмысленной и эсхатологической жестокостью французской революции: „Так неужели этот ров, где вместе лежали они все, этот ров, облепленный трупными мухами, этот ров, из которого неся нестерпимый запах падали, неужели это и есть Великая Французская революция?”⁵. Ничуть не менее неприятный и удручающий акт смерти императрицы Екатерины II. Это синкретический образ смерти по отношению к традиции литературного изображения. С одной стороны, это пример смерти фундаментальной,

³ Там же.

⁴ М. Алданов, *Мыслитель*, Берлин 1923, с. 369.

⁵ Там же, с. 371.

смерти знатного человека, публичной личности, с другой стороны – тот же художественный образ вмещает в себя компоненты нового типа изображения – натурализм и отвратительность как черты, присущие смерти *навыворот*: „В маленькой уборной на полу (...) императрица лежала хрипя, тяжело запрокинув голову, под которую не догадались положить подушку. Ее тело в белом, осевшем на животе и на босых ногах пеньюаре казалось частью огромного шара (...). В общей тишине слышен был только ужасный хрип, немолчно несшийся из тюфяка на полу спальни”⁶. Из опережающего тот несчастный случай фрагмента мы узнаем, что смерть, как почти во всех траурных текстах, пришла к Екатерине в самый неподходящий момент, застав ее за письменным столом, за правительственными делами, крупными государственными планами. В тот день „Императрица проснулась в прекрасном расположении духа. Весело пошутив с Перекусихиной (...), государыня умылась, напилась крепкого кофе, потом весело поболтала с Платоном Александровичем, (...) позвала в спальную секретаря и принялась за работу”⁷.

Марк Алданов в описании кончины Екатерины Великой соблюдает сложившуюся некую шаблонность образности смерти, а также сохраняет установленную в той сфере схематичность нравственно-философского послания. Топика *ars moriendi* по отношению к Екатерине II формировалась четко по установленным в поэтиках схемам изображения смерти „высоко” рожденных, крупных публичных личностей, королей. Поэтому в эпизоде кончины Екатерины явно содержится в данном случае элемент насмешки над королями. Смерть над Екатериной императрицей насмехается, а это уже происходило в общемировой литературе Средневековья, Барокко или Возрождения, описывающей как смерть надменно издевается над королями. Они ведь как короли рисуют широкие границы своих монархических владений, своих жизненных планов, но в конечном итоге остаются в самых маленьких их границах – „отмеренных носом на юг”. Описание траурных действий, предпринятых по поводу кончины императрицы Екатерины, в тексте Алданова наступает буквально после многократных, обширных и подробных описаний русского придворного застолья; торжественных ужинов, завтраков и обедов с соблюдением всего придворного этикета, в ресторанах, трактирах, на раутах и т.п. Тем сильнее впечатление от смерти императрицы Екатерины, выразительнее образ смерти, тем острее и нагляднее выявляется торжество смерти над человеком, весь процесс увядания, отмирания, процветания, тленности роскоши

⁶ Там же, с. 21.

⁷ Там же, с. 19.

и кратковременность человеческой памяти о заслугах человека: „Об императрице почти все совершенно забыли на третий день после кончины. Если кто из стариков начинал вспоминать вслух какие-либо умилительные черты характера матушки или события ее царствования, на него смотрели со скукой. Успели наесть также анекдоты и сплетни, неизбежно связанные с переходом престола; за несколько дней все было пережевано”⁸. Цитированные выше траурные действия, связанные с традиционным видом общественной смерти и, одновременно соответствующего этим происшествиям дворцового этикета, основанного в большой степени на религиозном ритуале, относятся к моделям, установленным прочно в литературной традиции до 1914 года так называемой *смерти общественной*. Всякие трансформации, модификации, какие происходили в рамках этого фундаментального образа, не изменили его на протяжении целых столетий. И нет такой уверенности, что этот традиционный тип смерти должен когда-нибудь исчезнуть. Кончина общественного человека, в данном случае императрицы Екатерины Второй, согласно традиции, торжественным образом должна была менять пространство определенной общественной группы, так как умирала общественная личность и смерть наносила удар целой общности: „На возвышении, огражденном колоннами, устроили ротонду, и с потолка, наподобие круглого шатра, спустили бархатную занавесь с серебряной бахромой и кистями. Этому сооружению дано было имя: *castrum doloris*. Рядом на возвышении все еще открытый лежал гроб императрицы Екатерины (...). В огромном зале целый день толпились люди (...). Дворец освещен был слабо и только *doloris castrum* горели огнями бесчисленных свечей. В полутьме, колоссальный зал был величествен и прекрасен (...). По ночам устраивались дежурства придворных кавалеров и дам, офицеров гвардии, и собственно всех желавших (...), спектакль в театре из-за траура не мог состояться”⁹. Элемент дежурства у гроба переплетается с библейской сценой бодрствования в оливковом палисаднике учеников Христа. Однако в описании похорон императрицы Екатерины проявляются, кроме традиционных элементов описания, также новые черты образа смерти, общие для описания убийства Марата, гибели Людовика и Робеспьера – отвратительность внешности мертвеца, типичная, как мы уже отмечали для нового изображения смерти – гнусной, омерзительной – сложившегося на протяжении двадцатого века: „Тело императрицы Екатерины лежало около недели в опочивальне, а затем перенесено в тронный зал. Врачи его набальзамировали как умели. Но

⁸ Там же, с. 53.

⁹ Там же, с. 57.

умели плохо, и придворные, которые по два раза в день, вслед за императором и царской семьей, являлись целовать руку скончавшейся государыни, бледнели, исполняя этот обряд, и поспешно отходили от гроба¹⁰.

В философской притче-параболе Владимира Солоухина *Приговор*, смерть и тленность жизни выполняют такую же функцию вершинного моралитетного аргумента, как в Алданова *Мыслители*, построенного полностью на контрастах: жизнь – смерть, мир – корчма, мир – больница, пир – смерть, пир – видения „содома“ и „гоморры“, смерть – картины рая, рай и описания болезненных извращений, уродливых зрелищ. Смерть в произведении Солоухина это прежде всего смерть медикализованная, смерть в больнице, в одиночестве, часто даже без участия родных. Поэтому роспись мелких и крупных изуродований и чудовищ, больничного лечения, исследований, человеческих страданий, больничных осмотров, сопоставленные с картинами рая, занимает в *Приговоре* Солоухина центральное место: „(...) для художественной выразительности, для сюжета мне надо поставить своего героя в условиях наибольшей радости жизни, поселить его в раю, со всеми райскими атрибутами. Значит, где же я выберу место для такого рая, если не в Грузии и не на берегу теплого моря? Какое время я возьму для рая, если не приморский сентябрь? И могу ли я, поселив своего героя в раю, оставить его без Евы?“¹¹.

В избранном нами тексте Солоухина имеет свое выражение (*Mésèglisè*) живое воспоминание утраченного рая. Оно появится несколько раз как напоминание, что-то вроде удвоенного знака ностальгии и внутреннего возрождения: „Неужели какая-то бородавка жалкая на коже бедра может затмить для нас эту жизнь? Море, небо, деревья «Изабеллу», тебя, наконец. Рай, и вдруг – бородавка! (...). Самая скоротечная форма рака“¹².

Анализ текста Солоухина выявляет особенность соблюдения автором укоренившихся в литературной традиции разработки мотива *ars moriendi* – узловых элементов образа смерти, характерного для моралитетных средневековых описаний. Все компоненты, составляющие каноническую структуру изображения смерти, характерную для философской притчи-параболы, попытаемся выделить в *Приговоре* по ходу нашей интерпретации. Соблюдая каноническую структуру моралитета, Солоухин открывает в своем произведении окончательные экзистенциальные правды, напоминает их, приводит в пример для закрепления в памяти. Согласно всем

¹⁰ Там же, с. 56.

¹¹ В. Солоухин, *Приговор*, Москва 1978, с. 290.

¹² Там же, с. 290.

отмеченным выше указаниям, смерть в тексте Солоухина, как и в других моралитетных произведениях, приходит к человеку в момент достижения своих жизненных целей, для всех она одинакова, для всех так же жестока. Значима лишь та микроскопическая разница, с которой разные люди уходят из жизни. Смерть разрешает взять с собой один грош, поэтому все алчные, жадные кажутся несчастными шутами перед обликом смерти. Не спасает от смерти эпикуреизм и невнимательность к проблемам смерти даже настоящих любителей пожить. Для персонажа-рассказчика, которого постигает смертельный удар-приговор в самый радужный момент, в идиллической обстановке, смерть кажется „громом из ясного неба (...)». Среди обильного пира жизни настигает тебя стрела моя”¹³, – говорит Солоухин. Эта библейская фраза красной нитью связывает такое же философское послание, звучащее в *Мыслителе* Алданова, в котором смерть также застала Екатерину, любительницу жизни, за выполнением правительственного долга. Следующий канонический узел моралитетного образа смерти в *Приговоре* это искушение сатаны, чтобы воспользоваться роскошью жизни, не обращая внимания на появившуюся смертельную угрозу, и из-за этой легкомысленности приблизить свой конец: „Однако я отнюдь не бросился на аэродром, или хотя бы в какую-нибудь батумскую полклиннику, или хотя бы к врачу в санатории, а поехали мы в верхнюю Аджарию на поиски «Изабеллы». Потом еще целых две недели купались, потом я полетел на декаду русской поэзии (...). А возвратившись, вскоре уехал опять (...). Объяснима ли такая беспечность?”¹⁴.

Едва, герой, врач-грузин, поставивший диагноз, сатана и мир, путешествия, смерть и время – это аллегорический собирательный образ-портрет „вечных” странников. Так как смерть в *Приговоре* является медикализированной, скрываемой в больнице, сцены, связанные с эпизодами исследований, с лечением, перемещены в больницу, в асептический мир гигиены, медицины и особого рода моральности, не распознаваемой сразу. Этот мир, по мнению Филиппа Арье¹⁵ обладает идеальной моделью и особым режимом-ритуалом: „Я должен был явиться со своей бумажкой в регистратуру (первый захватывающий зубец машины) и, захваченный этим первым зубцом, начал бы перемещаться и коловращаться по коридорам, пока в конце концов машина не разжала бы своих крепких рычагов”¹⁶. С тех пор больница становится для героя Солоухина

¹³ Там же, с. 292.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же, с. 299.

¹⁶ Там же, с. 300.

убежищем, что много раз подчеркивается в тексте *Приговора*. Больница – это место одинокой смерти, без близких, без религиозного ритуала, популярной в литературе со второй половины нашего века. Больница – это ад и чистилище, о чем открытым текстом говорится в *Приговоре*: „Направление было дано в «Каширку», в институт Блохина, то есть из всех возможных раковых мест в самое раковое место (...) – «Каширка» – это чистилище и ад, вместе взятые. Не дай Бог попасть в общий поток”¹⁷. Хотя место действия перемещается в больницу, сам художественный образ смерти, заимствованный от средневекового религиозного моралитета, описывается при помощи тех же самых литературных эпизодов-схем, символов, метафор, образов, мотивов, образов-соответствий. Одним из них является цвет, развивающийся утром, увядающий в обед, засыхающий вечером. Такое же символическое значение имеет образ-параллель падающих с деревьев листьев. Этот символ кратковременности, скоротечности человеческой жизни в „Каширке” напоминает изречением: „у нас люди хиреют – а цветы жиреют”¹⁸, но также и образ жиреющего от радиации цвета, по принципу контраста, является символом смерти. Итак, картина больницы, как чистилища и ада, райские сцены, библейский мотив винограда „Изабеллы” – символа райского вкуса жизни, ночная молитва, моралитетное обращение к Богу перед смертью, мотив единения с Богом во сне-видении, в котором герою приснился надмогильный крест видение ангела-хранителя–медсестры Валькирии, а также финал произведения, напоминающий сцену измены Христу его учеников в оливковом палисаднике, когда они покинули Христа, не бодрствуя при нем в самых тяжелых моментах его страданий, приводят аналогию с религиозным моралитетом. Финал *Приговора* являет собой многозначный символ. Он прежде всего вскрывает художественный прием „подражания страстям Христовым”, который раскладывается на отдельные, миниатюрные эпизоды-соответствия библейскому описанию: раздевание героя перед операцией напоминает обмывание ран Христу, бородавка на бедре – это аналогия к ранам Христа, это знак-символ Христовых ран. Измена Евы, забывшей бодрствовать в нужде вместе с героем, напоминает измену учеников Христа, сцену единения с Богом, видение ангела-хранителя, отсчитывание и оценка своих грехов перед смертью, искушение сатаны – это все отдельные пассажи, свидетельствующие о стремлении воплотиться в модель страстей Христовых и трансформировать эти мелкие эпизоды из жизни

¹⁷ Там же, с. 308.

¹⁸ Там же.

Христа на свою жизнь¹⁹. Такое наслосние-параллель библейских эпизодов на отдельные сцены из жизни героя *Приговора* мы как раз и наблюдаем в произведении Солоухина. В таком поведении героя *Приговора* мы усматриваем подражание средневековой фундаментальной модели подготавливания к смерти, на которую опирались все науки, готовящие умирающего к религиозному расставанию с жизнью. Во всех христианских трактатах находим поучения, экспонирующие значение смерти Христа для каждого из умирающих. Таким образом, Солоухин на аксиологическом уровне произведения соединяет образ медикализованной смерти со средневековым философским трактатом о смерти. В больнице или дома – философия смерти остается та же.

Пример смерти скромной, спокойной – *pianissimo* мы находим в произведении Гайто Газданова *Ночные дороги*, а воплощением этой модели прощания с жизнью является смерть бывшей танцовщицы Ральди, ушедшей из жизни в полном одиночестве, в нищете, без слова жалобы и сетования на судьбу: „Ральди лежала на кровати во всей своей страшной, последней неподвижности, (...) я заметил (...), что белое, полное лицо ее почти не изменилось”²⁰. Этой смерти не присущи торжество и эмпфаза. Она проста и выявляет сущность смерти. Родословная ее начинается с Толстого через Метерлинка, через Дебюсси и их современного продолжателя Янкелевича.

¹⁹ W. Włodarski, *Naśladowanie Chrystusa*, Kraków 1987, с. 119.

²⁰ Г. Газданов, *Ночные дороги*, Москва 1990, с. 356-357.