

**ЛАБИРИНТЫ И МИНОТАВРЫ 20-30-ЫХ ГОДОВ
XX ВЕКА В РАКУРСЕ ГОГОЛЕВСКОГО СЛОВА**

Это был не Критский лабиринт, выстроенный хитроумным Дедалом по рисунку ритуального танца, посвящённого богине Луны, не место для жертвоприношений [1] быкоголовому Минотавру; это было не белокаменное, покрытое множеством рельефных изображений фэйюмское чудо света, состоящее из 3 000 надземных и подземных помещений, воздвигнутое в 21 веке до н.э. фараоном Аменхотем III на берегу озера Мерид, поразившие в пятом веке до н.э. Геродота красотой, величием и ужасающими загадками подземелий; это были и не ограждающие жизнь от смерти, принося ей жертвы, змееподобные лабиринты Древнего Севера – собственно Двери в подземное царство смерти [2]; и не лабиринты-обереги Китая, чертящиеся перед входом в дом, где злой дух должен был непременно заблудиться; это были не мандалы-лабиринты посвящений, инициаций Юга – Азии и Индии... не лунные лабиринты Ирландии и Англии, на спиральных которых, по преданиям, танцуют по ночам феи, не «каменные гряды, водружённые ледяными великанами йотунами» в Норвегии, и не лабиринты карликов-двергов в Швеции, обозначающих этими лабиринтами входы и выходы своих подземных владений...» [3]. Не тайные лабиринты магического письма: «магический квадрат» – «бустрофедон» (*bus-`бык` и strepho-`поворачиваю` – путь письма, в котором первая строка пишется справа-налево, а вторая слева-направо*); или магический треугольник «абракадабра» (*Ab'r - ached - ab'ra, то есть Ab'r - Бык; ached - единственный; Ached есть одно из имен Солнца*), не философские «Лабиринты мира», «Лабиринты фортуны» и не поэтические лабиринты, палиндромы, фигурные стихи барокко [4, с. 42-50]; не музыкальные лабиринты ракоходного контрапункта (*простейший из них: «двухголосный ракоходный контрапункт записывается в одну строку-нить, но исполняется двумя музыкантами одновременно с обоих концов навстречу друг другу»*) [5]... Это не имело ничего общего и с лабиринтными забавами: игрой древних египтян в «Сенет» и её современными подобиями: игрой в «трик-трак», в «гусек» или русской игрой в «пятнашки»; и не древнеримской «Троянской игрой» на размеченной в форме лабиринта площадке, где лучшему юному удалцу доставалась награда; и не «лабиринтными» коллективными танцами «цепочкой» или с верёвкой: греческим танцем «Журавль», например, в жестах воспроизводящим подвиг

Тезея, – выведение жертв из Лабиринта Минотавра («...То разовьются и пляшут рядами, одни за другими», – так рассказывает о танце Гомер в «Илиаде», описывая изображения на щите Ахиллеса) ... Это не были настенные или напольные мозаики – лабиринты очищения, медитации в храмах Средневековья: «дорога в Иерусалим», «дорога Христа», «дорога в небесный Град Божий»; и не было здесь ничего общего с виртуозными изящными парковыми «затеями» из цветов, кустов и деревьев путаниц-садов любви и неги XVII – XVIII веков, или с ярмарочными затеями из зеркал в веке XIX. Несомненно, что-то в новом лабиринте напоминало о многих из этих лабиринтных историй; он стал их тенью, взяв у них запутанность хитроумных поворотов и тупиков, инициацию превратив в селекцию, а кровавые жертвоприношения древних мистерий сделав повседневной, обыденной реальностью. Образ этого порождения XX века появляется независимо друг от друга в искусстве разных стран. В первую очередь назovem вышедший в 1926 году, уже после смерти автора, роман «Замок» Ф.Кафки. Лабиринт Кафки породил множество трактовок, и образ существования этого текста в культуре – рождать их, ре проблематизируя фантастическую метафорическую реальность Замка. Этот роман – артефакт жизни Земли, начиная с эпох создания письменности и государственности и кончая режимами бюрократии в XIX-XX веках. Это взгляд уже не с Земли, не изнутри Лабиринта, поэтому в его силе – свобода от Лабиринта, выход из него. Что есть постоянный путь автора в романе? – Из сосредоточения на ужасе правды факта лабиринта – в безграничное пространство истины, «живой жизни», когда личины собственных заблуждений и заблуждений других, порождённых «лабиринтным» сознанием, вдруг начинают трескаться и осыпаться, рождая ослепительные вспышки прозрений: не видимого, не иллюзорного, а настоящего Фриды, Пэппи, Ольги и Амалии, Варнавы, помощников из Замка. В фокусе правды не только люди, но само время бюрократической власти, лабиринт Минотавра. А. Камю, анализируя «Замок» – «теологию в действии» – как он определяет этот роман Кафки, исходит именно из этой традиционной картины мира: «Кафка отказывает своему Богу в нравственной высоте, в неопровержимости бытия, в доброте и последовательности, но лишь затем, чтобы с большим жаром броситься в его объятия. Абсурд признан, принят, человек смиряется с ним, и с этой минуты абсурд перестаёт быть абсурдом» [6, с. 116]. Как «человек абсурда», полагающий, что в мире ничего нет кроме слепой игры столкновений личных судеб, Камю не видит постоянный, неизменный путь автора в романе: за ширмой мнимой правды названия, знака писатель

неизменно открывает, обнаруживает настоящее – историю живого человека, чувства, переживания, вытесненные сконструированной вкривь и вкось жизнью за рамки дозволенного, общепринятого в социальной иерархии власти. Ряд дверей, мимо которых с бумажками снуют люди – это не образ божьего мира у Кафки, напротив, это образ уродливых ширм, которыми закрыт настоящий мир от людей. Образ бюрократического лабиринта XX века как *ряда ни к чему не ведущих дверей* возникает в это же время в спектакле В. Э. Мейерхольда «Ревизор» [7, с. 99-139] (спектакль поставлен в 1926 году, сравним, роман Кафки вышел также в 1926 году, когда Кафки уже не было); напомним этот мейерхольдовский образ бюрократии: *сцену обрамляют 15 дверей, под красное дерево, с хрустальными ручками, из которых появляются чиновники, то попеременно, то сразу вместе: в сцене «Взятки» «двери распахивались, в каждой из дверей оказывалась фигура одного из чиновников, каждый сжимал в руке пакет, в каждом пакете были заветные три или четыре сотни», Хлестаков «с механичностью робота» принимал эти взятки: «сделал шаг, принял конверт». Центральные двери раскрывались как створки алтаря, из этих ворот выезжали сцены-блюдечки, на которых в тесноте и нагромождении людей, антикварной мебели, предметов роскоши, еды, соперничающей с фламандскими натюрмортами, происходило действие. Этот дверник из 15 дверей А. Белый очень остроумно назвал: «Иконостас канцелярий с киотами «преподобных-чиновников»». Сравним, в романе «Замок»: «Впрочем, в самом коридоре пока было пусто, но двери уже пришли в движение, то одна, то другая нет-нет да приотворялась слегка, чтобы тут же захлопнуться, коридор прямо ходуном ходил от этого открывания и хлопанья...» [8, с. 325-326]. У Кафки образ «бюрократического лабиринта» лишён фламандской роскоши мейерхольдовского спектакля, он скучен и сер: Замок, которого все боятся, на который все молятся и куда все мечтают попасть, представляет собой множество одноэтажных, лепящихся друг к другу строений, с бесконечными рядами дверей, множеством ходов и коридоров – без воздуха, без света, без надежды – царство безграничной власти и такого же безграничного подбострастия и страха, а также беспробудного, тяжёлого, бредового, изнуряющего, бессмысленного **труда-снабдрствования**: бесконечного рассмотрения отчётов, доносов, установлений, прошений и других бумаг: «А у здешних господ будто всегда полдень», – сказал себе К.». Только оксюмору подвластно описание этого имитирующего жизнь образования: кровать – место пребывания начальников, ведущих изнурительные ночные допросы*

(бред бессонницы допрашивающего Бюргеля сливается с бредом до смерти уставшего К., силящегося изо всех сил не спать) [9]. Маниакальный порядок становится паническим, маниакальным беспорядком: в 24 главе представлен дикий танец распределяющихся и перераспределяющихся папок, затерявшихся бумаг, бумаг, не нашедших сразу чиновника и тайком уничтоженных. Безумства, страсти чиновников, подсиживающих, подставляющих друг друга, прячущих бумаги и в последней степени отчаяния пытающихся найти их, – зыбкая антитеза сну сознания и чувств, сну-бодрствованию. Взгляд вознёсшегося над сутолокой дней способен сорвать личину Монстра, подчинившего всех, обнаружив за ней страх, запугивание и детские игры взрослых людей: возвеличенная до сакральности, неприступная в изощрённо хитроумном лицемерии своём – система Замка через взгляд уходящего начинает выглядывать хитроумной машинкой власти, ловушкой для простецов – лабиринтом абсурда, в котором исчезает вход-выход, превращая всё в порочный круг, соединяющий конец с началом, бесконечным числом зеркал-отражений многократно умножающих, тиражирующих печать власти в лице каждого чиновника; не случайно никто из героев не может запомнить лиц людей из Замка; напомним один из таких фрагментов, Ольга рассказывает о брате Варнаве, который работает посыльным у чиновника Кламма: *«А рассказы о внешности Кламма Варнава очень хорошо знает, – продолжала Ольга, – он их много собрал и сопоставил, пожалуй, чересчур много, однажды и самого Кламма мельком в окошко видел, когда тот мимо проезжал, или ему почудилось, будто видел, словом, Варнава достаточно был подготовлен, чтобы при встрече его узнать, и тем не менее – вот попробуй, объясни такое: когда в Замок в какую-то из канцелярий явился и ему среди многих чиновников одного показали, мол, вот он, Кламм, он его не признал и после долго ещё не мог привыкнуть к мысли, что это будто бы Кламм и есть. Но когда спрашиваешь Варнаву, чем тот человек от нашего обычного представления о Кламме отличается, он толком не отвечает, то есть вообще-то отвечает и даже описывает того чиновника из Замка, да только описание в точности совпадает с описаниями Кламма, какие мы знаем. «Так в чём же дело, Варнава?» – спрашиваю я его. – Отчего так сомневаешься, зачем так изводишь себя?» А он, с видимым смущением в ответ начинает перечислять какие-то особые приметы того чиновника из Замка, причём, похоже, не столько по памяти их описывает, сколько сочиняет, к тому же приметы до того пустяковые, никчемные – к примеру, как он по-особому головой кивнул,*

или, совсем уж ерунда, что у него, мол, жилетка растёгнута, – их всерьёз-то и приметамы назвать нельзя» [8, с. 213-214]. Лица чиновников текучи, неуловимы, похожи, как множество повторений вошедшего в зеркальный лабиринт. Обаяние «запретных Замков» развенчивается разоблачением тайны их жизни: бессмысленной суетою людей-винтиков, мечтающих о власти и только о ней.

Читая «Замок», и создававшийся в то же время такой же лабиринтный роман «Процесс» (и тот и другой романы не окончены), в котором воссоздан образ Ревизора до бесконечности, суда до бесконечности, вины до бесконечности, власти до бесконечности и бюрократии до тупой бесконечности порочного круга – всё время ловишь себя на мысли, что многие образы этих книг Кафки уже звучали в тебе задолго до встречи с Кафкой, ещё в детстве: например, **в «Ревизоре»** с ревизором без конца, **в повести «Нос»** с её фантастически-маниакальной любовью к рангам и «золотому шитью» мундиров [10], **в «Шинели»** с типизацией, возведённой в закон жизни: «в *одном* департаменте служил *один* чиновник», который как будто «так и родился на свет уже совершенно готовым, в вицмундире» для добросовестного исполнения должности и для оттачивания «канцелярского остроумия» жестокой братии чиновников («Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?») – слова, опалившие не одну душу, звучат и в «Процессе» и в «Замке»; вспомним ещё «**Мёртвые души**», где также как и у Кафки не увидишь, не заметишь, не припомнишь ни одного лица, а только «наклонившиеся головы, широкие затылки, фраки, сертуки губернского покроя...» В «Дневниках» Кафки, зафиксировавших творческий процесс, периоды самой интенсивной работы над «Процессом» совпадают с записями о Гоголе: 14 февраля 1915 года: «Безграничная притягательная сила России. Лучше, чем тройка Гоголя, её выражает картина великой необозримой реки с желтоватой водой, повсюду стремящей свои волны, волны не очень высокие. Пустынная растрепанная степь вдоль берегов, поникшая трава. Нет, ничего эта картина не выражает, скорее – всё гасит»; 14 марта 1915 года: «После обеда читал (Гоголя, статью о лирике)...» В письме к Максусу Броду 26.VI.1922 Ф. Кафка выражает своё – неревизорское и негоголевское – отношение к миру: «Есть вещи, о которых позволительно рассуждать лишь ревизору, чтобы под конец сказать: «Чего я тут наговорил!»» [11, с. 238].

В сравнении с многочисленными размышлениями о Ф. М. Достоевском, довольно часто встречающимися заметками о творчестве Л. Н. Толстого, записей о Н. В. Гоголе у Кафки значительно меньше. Диалог с Гоголем отнесён в интертекст романов

«Замок» и «Процесс». Кафка, отталкиваясь от гоголевской «эмблематики смысла», часто используя её как поэтический приём, полемизирует с ней как с принципом мировидения. И «Замок», и «Процесс» – это война с конструкцией, с иерархией власти, с миром, заключённым в узкие рамки условий и предписаний, судом и приговором. И здесь разговор выходит за границы диалога только с Гоголем. Кафка записывает в Дневнике: «Всё мне кажется сконструированным» [12]; 21.XI.1913: «Вот печальное наблюдение, в основе которого, несомненно, лежит конструкция, опирающаяся на пустоту: едва взяв с письменного стола чернильницу, чтобы отнести ее в другую комнату, я почувствовал в себе некую твердость, как бывает, например, когда в тумане вдруг на мгновение появляется, чтобы сразу исчезнуть, угол большого здания. Я перестал чувствовать себя потерянным, зависшим от людей, даже от Ф., во мне возникло смутное ожидание. Что, если я убегу от всего этого, как, например, человек вдруг убегает в поле. Как смешны эти предсказания, это равнение на примеры, этот страх. Всё это конструкции, которые даже в воображении, где они только и существуют, едва добравшись до живой поверхности, тут же одним толчком опрокидываются. Где взять волшебную руку, чтобы, попади она в мотор, тысячи ножей не разорвали её на кусочки и не разбросали во все стороны. Я охочусь за конструкциями. Я вхожу в комнату и вижу в углу их белёсое переплетение»; 8.XII.1913 (приводим по украинскому, более полному изданию): «Конструкції в романі Вайса. Сила для того, щоб їх усунути, обов'язок, щоб це зробити. Досвід я майже заперечую. Я прагну спокою, крок за кроком, чи бігу, але не виважених стрибків сарани» [13, с. 180]. Знакомясь с Кабалой и кабалистами современного мира, с масонством, с Р. Штайнером и штайнерианством, интересуясь духовными прозрениями этих учений и школ, Кафка к концу жизни приходит к выводу: «Возможно, что всякая речь и учение истинны» («Дневники», 20.V.1922). Однако есть некоторые принципиальные моменты, с которыми Кафка никогда не сможет согласиться: с авторитарно-иерархической системой организации, репродуцирующей постоянный суд «высших» над «низшими», с неподсудностью «высших», становящихся земными богами, их контролем над «низшими», вплоть до распоряжения личной судьбой, а иногда даже жизнью; с несвободными, не допускающими диалога, иного видения конструкциями закупоренного определёнными принципами, установками знания, закрытого для открытий и развития, всегда знающего, констатирующего, вписывающего всё новое, да вообще всю жизнь, в уготованные конструкции. Всё это присутствовало как в тайных

учениях, орденах и школах, так и в самой жизни. В «Дневниках» много наблюдений над разными видами навязанной несвободы, а также размышлений о путях преодоления этой несвободы: 6.VIII.1914: *«Патриотическое шествие. Речь бургомистра. Скрывается, появляется снова, заканчивает германской здравицей: «Да здравствует наш любимый монарх, ура!» Я стою и смотрю злыми глазами. Эти шествия – одно из самых отвратительных сопутствующих явлений войны. (...) Разумеется, они многих увлекают. Организованы шествия хорошо. Они будут повторяться каждый вечер, а завтра, в воскресенье, – дважды»*; 14.IX.1914: *«Раскрыл Библию. О неправедных судьях. Нашёл, таким образом, своё собственное мнение или, по крайней мере, мнение, которого я до сих пор придерживался. Впрочем, это не имеет значения, в таких вещах я никогда не поддавался заметному внушению, страницы Библии не реяли перед моими глазами»*; 22.VII.1916: *«Странный судебный обычай. Палач закалывает приговоренного в его камере, причем никто не имеет права присутствовать при этом. Приговоренный сидит за столом и заканчивает письмо или последнюю трапезу. Стук в дверь, входит палач. «Ты готов?» – спрашивает он. Вопросы и распоряжения ему строго предписаны, он не имеет права отступить от них.(...) «Я готов», – говорит палач спустя некоторое время. «Готов? – вскрикивает приговоренный, вскакивает и теперь уже открыто смотрит на палача. – Ты не убьёшь меня, не положишь на нары и не заколешь, ты ведь человек, ты можешь казнить на помосте, с помощниками, перед судебными чиновниками, но не здесь, в камере, просто как человек человека»*; 1.XI.1921: *«Свободно повелевать миром, не повинясь его законам. Предписывать закон. Счастье быть послушным этому закону. Однако невозможно предписать миру такой закон, при котором все оставалось бы по-прежнему и лишь новый законодатель был бы свободен. Это был бы не закон, а произвол, смута, самоосуждение»*; 19.I.1922: *«Что означают вчерашние констатации сегодня? Они означают то же самое, что и вчера, они верны, – вот только кровь сочится между большими камнями закона»*; эту мысль поясняет другая, высказанная немного раньше 16.I.1922: *«...Самоанализ, который не дает отстояться ни одному представлению, гонит каждое из них наверх, чтобы потом уже его самого, как представление, гнал дальше новый самоанализ. (...) «Погоня» – лишь образ, можно также сказать «атака на последнюю земную границу»*, причем атака снизу, со стороны людей, и, поскольку это тоже лишь образ, можно заменить его образом атаки сверху, на меня. Вся эта литература – атака на границу, и, не

помешай тому сионизм, она легко могла бы превратиться в новое тайное учение, в кабалистику». Что есть «атака на границу»? – Это преодоление ограниченности времени, самоограниченности, несвободы, навязываемой традицией или властью. В этом смысле у Кафки нет бесспорных исповедуемых авторитетов, он мыслит мир заново, древние книги для него не иконы, не затверженный учебник, а живые тексты, с которыми он вступает в живые отношения: *«Страницы Библии не реяли перед моими глазами».*

Объектом исследования Кафки в «Процессе» становится «вина». Как **юридическая категория** суда и наказания, как один из **смысловых центров религиозных учений** и **собственно писательская трактовка** – все эти понятия «вины» не совпадают в творчестве Кафки. У Гоголя, напротив, Бог-Судья-Монарх слиты в единое в идеале непогрешимое и неизменное целое, они представляют нерасторжимое единство в гоголевской иерархии мира. Суд совести (у Кафки он выражен как самопознание, самосозерцание, внутреннее видение себя, своих поступков) – основа человеческих отношений и у Гоголя, и у Кафки. Но человек у Гоголя находится под властью огромной судебной пирамиды: суд начальствующих, суд социальной группы, к которой принадлежит человек, и суд социальной группы, стоящей «над» (суд помещика над крестьянами), суд государства, суд посмертный и, наконец, Страшный суд в конце времён. По мнению Гоголя, верховная власть судить и провозглашать истину даётся как оружие и писателю, призванному называть и лечить болезни общества. Кафка ставит вопрос: литература – это «упрёк»? И отвечает на него: «Пользуясь литературой как синонимом упрёка, делают такое сильное языковое сокращение, что это постепенно влечёт за собой – возможно, с самого начала так и было задумано – и сокращение мысли, которое искажает истинную перспективу и заставляет самый упрёк падать далеко от цели и в стороне от неё. Громкозвучные трубы Пустоты». Путь Кафки иной, он определяет его в предпоследнем письме к Фелиции Бауэр (30.IX.1917), перенеся фрагмент этого письма и в Дневники (см.: «Дневники», 28.IX.1917): «Когда я поверяю себя своей конечной целью, то получается, что стремлюсь я, в сущности, не к тому, чтобы стать хорошим человеком и таковым предстать перед высшим судом, – а, напротив, совсем напротив, стремлюсь окинуть взором всё сообщество живых тварей, людей и зверей, познать основные их пристрастия, желания, нравственные идеалы, свести их для себя к простым закономерностям и как можно скорее настолько в этом деле преуспеть, чтобы угодить им всем, всем без исключения, причём (в том-то и вся штука) угодить настолько, чтобы я мог, не

утратив всеобщую их любовь и приязнь, в конце концов – единственным грешником, которого не зажарят заживо, – открыто, на глазах у всех являть миру все живущие во мне подлости. Одним словом, меня волнует только суд человеческий, который я к тому же хочу обмануть, причём без обмана» [14, с. 506].

Итак, Кафка обнаруживает проблемы триединства Бог-Судья-Монарх [15], не соглашаясь и с утвердившейся в XIX веке ролью литературы как выразительницы высшего суда. С одной стороны, непогрешимость, неподсудность; с другой – вина становятся основными полюсами человеческих отношений в романе «Процесс»; власти принадлежит первое; всем остальным – второе. Фемида превращается в охотницу Артемиду (картина художника в «Процессе»: бегущая Фемида с крылышками на пятках объединяет сначала в одном лице «богиню правосудия и богиню победы», а затем, после доработки, картина уже напомнила К. «ни богиню правосудия, ни богиню победы; скорее всего, она походила на богиню охоты» [16, с. 331-332]). Главный герой романа – Йозеф К. – в какой-то мере трансформированный образ самого автора, взявший из кафкианской жизни чиновничью службу в страховой компании и от Кафки-писателя непредвзятый свободный взгляд на происходящее [17]. Кстати сказать, в один из тяжёлых критических периодов жизни Ф. Кафки в туберкулёзном санатории этот романский герой (совсем как в гоголевской повести «Нос» или в «Двойнике» Достоевского), с чьей-то лёгкой руки, упорно пытался заменить своего создателя, «Дневники», 27. I. 1922: *«Несмотря на то что я чётко написал своё имя в гостинице, несмотря на то что и они уже дважды правильно написали его, внизу на доске всё-таки написано «Йозеф К.».* *Просветить мне их или самому у них просветиться?»* Итак, Йозеф К. рассматривается в двух планах: суда внешнего (жестокого, несправедного и никак не заботящегося об истине) и в плане авторского созерцания, которое не является судом, поскольку лишено критической установки, это созерцание героя в его злой перемальвающей судьбе. Судьба, в отличие от восточной кармы, у Кафки далеко не полностью зависит от самого человека, она определяется частью, долей («судьба» по-украински «доля») общих мытарств всего общества, и здесь автор видит множество невинно погибших под ношей этой непомерно тяжёлой доли-судьбы: «Росман и К. [18], невинный и виновный, в конечном счёте оба равно наказаны смертью, невинный – более лёгкой рукой, он скорее устранён, нежели убит» («Дневники», 30.IX.1915). В чём же вина Йозефа К., можно ли вообще говорить о ней в контексте совершённой казни? Макс Брод полагал, что эта вина сродни вине

Иова, которая состоит в «самоправедности» Иова; думается, что в контексте казни Йозефа, ни об «экзистенциальной» (М. Пэсли), ни о какой иной вине Йозефа К. речь не может вестись, поскольку суду подвергается сама система суда. В «Процессе» мы так и не находим, в чём, собственно, обвиняется судом Йозеф К., автор также не называет вину своего героя, читатель может увидеть лишь работу Рока – железной мясорубки, созданной временем, в которой перемалываются люди. Вина Йозефа К. перед самим собой, перед внутренним судом пробуждённой совести состоит именно в том, за что система не наказывает, что всячески поощряется ею, и, напротив, сильно усугубляет судебную ситуацию Йозефа К. именно то, за что он может быть совершенно спокоен перед своей совестью: бесстрашие и желание докопаться до истины в царстве лжи – всегда были и остаются не грехом, а человеческими достоинствами. Как винтик системы Йозеф К. пытается в этой системе выжить и как-то устроиться: ускользнуть от суда или самому оказаться среди людей суда, для которых страха суда уже не существует [19]. Как часть общей системы – чиновник конторы, жилец снимаемых комнат – Йозеф так или иначе вовлечён в несправедную жизнь этих социальных групп, оказываясь либо «без вины виноватым», либо действительно виновным: так, будучи только человеком, а не бюрократической машиной, он не способен в растрёпанном душевном состоянии справиться с потоком бумажек и ожидающих посетителей; доведённый до отчаяния всё усугубляющимися несчастьями, К. готов вступить в жестокую борьбу за место, злорадствуя чужой головной боли, используя её как шанс прорваться «наверх»; страдая от любопытства окружающих, К. и сам не в меру любопытен, пытаясь через хозяйку дома курировать жизнь девушки, в которую влюблён. Но какой-то из лучших сторон своей души он не хочет, не может принадлежать идиотизму этой системы; за эту независимость, свободный взгляд на происходящее, за нежелание смиренно подчиниться общему сумасшествию суда без границ система мстит жестоко и беспощадно: «убит как собака». Йозефу К. так и не суждено вырваться из душных запутанных лабиринтов судебной системы, из лабиринтных речей представителей правосудия: логически выверенных, округлых, неподсудных с точки зрения формы, а иногда и содержания (чего стоит, например, провозглашённый судебным художником после многообещающего вступления столь любимый Гоголем силлогизм: если нет вины, то и нечего бояться; К. не знает своей вины, но и требованиям «стерильной» жизни, как и каждый человек, не отвечает: есть одна восточная притча о том, как

просветлённого мудреца в конце жизни посадили на кол, вина его пред небом состояла в том, что он когда-то, ещё ребёнком проткнул соломинкой насекомое). Обратим внимание: все многословные речи судебных представителей, а также людей, как-то связанных с судом, или вязнут в болоте бесконечных, никуда не ведущих, пустых и громких слов, или, заинтриговывая быстрым и решительным разрешением проблемы, вдруг упираются в смысловой тупик, приводящий к началу разговора, к той же, так и не двинувшейся с мёртвой точки неразрешённой проблеме, обнаруживая порочный круг. Страшная духота – постоянным рефреном возникающий мотив присутственных мест суда, а также мотив, характеризующий образ жизни людей, с судом связанных [20], прорывших норы, открывших тайные двери своих жилищ в конторы суда, став с судебным муравейником единым целым, главенствующим над жизнью. Йозеф с неутомимым нарастающим упорством ищет выход, идя по путям этого лабиринта, но выхода нет: всё, что он может в рамках этой истории, это начать лучше ориентироваться в самом лабиринте, лабиринт, как паук, набрасывает сеть и на то, что находится за гранью земного существования. Рассказанная тюремным священником притча-коан оставляет навеки Йозефа К. у двери уже небесного бюрократического лабиринта, где страж каждой последующей двери страшнее предыдущего. Только сама смерть освобождает Йозефа, в последнем моменте истины обнаруживая преступность, позорность этой навязанной ему и всему миру конструкции: «Но уже на его горло легли руки первого господина, а второй вонзил ему нож глубоко в сердце и повернул его дважды. Потухшими глазами К. видел, как оба господина у самого его лица, прильнув щекой к щеке, наблюдали за развязкой. – Как собака, – сказал он так, как будто этому позору суждено было пережить его» [16, с. 394].

Если исследовать процесс работы Кафки над текстом романа, можно увидеть, как изменяется его критическая направленность, тема суда обретает всё более общие очертания: в одном из вариантов Йозеф К., идя к месту казни в сопровождении двух палачей, встречает полицейских: «Государство предлагает мне свою помощь! – Шепнул К. на ухо одному из своих провожатых. – А что, если я перенесу мой процесс в сферу действия государственных законов? Может, до того дойдёт, что мне придётся защищать вас от государства!» [21, с. 434]. Этот фрагмент зачёркнут. Есть ещё один очень важный фрагмент, который не включался М. Бродом в основной текст романа – «Сон». Йозефу снится сон: *«К. решил прогуляться. Не прошёл он и двух шагов, как очутился на кладбище. Там были дорожки, извилистые,*

очень вычурные и нелепые, однако по одной из них он, как по быстрой воде, заскользил вперёд, легко и уверенно, ни разу не пошатнувшись. Вдалеке он заметил свежую могилу, возле которой он и решил остановиться. Она словно манила К., ему не терпелось поскорей туда добраться. Иногда могила скрывалась из виду, над ней колыхались флаги, полотнища которых извивались и с силой бились друг о друга; было не разглядеть, кто их держит, но, кажется, возле могилы шло радостное ликование». Глядя туда, К. внезапно оказывается рядом с могилой, художник на могильном камне начинает писать его имя, и по мере того как пишется надпись, К. погружается в могилу: «...Мягко oprкинутый навзничь каким-то течением, К. опустил в неё. И когда он уже лежал там, силясь поднять голову, и был уже принят непостижимой глубиной, наверху его имя ярким мощным росчерком разбежалось по камню» [21, с. 443]. Есть ещё одно зачёркнутое место, где речь идёт о суде уже вне Земли: «Где судья? Где высокий суд? Я должен говорить. Я воздеваю руки» [21, с. 439], – это место тоже зачёркнуто. Читая роман, мы так и не сможем определить, какому суду подвергнут Йозеф: суду партий, чьи знамёна празднуют его смерть, суду масонских лож, инквизиции, государственному или высшему суду, уже Земле не принадлежащему. Эта размытость, неопределённость не случайна; Кафка, изучая юриспруденцию, будучи сам вице-секретарём Товарищества страхования рабочих от несчастных случаев, то есть лицом, представляющим закон, как ни парадоксально это звучит, берёт под сомнение саму идею суда над жизнью, средневековую идею иерархии мира, в основе которой лежит идея суда. У Гоголя в «Мёртвых душах», вслед за «Божественной комедией» Данте, этот образ мира фундаментален и не оспорим. Обратим внимание на последнюю главу «Процесса» – убийство Йозефа двумя палачами, которые постоянно вежливо препираются, уступая друг другу право первенства, сначала у дверей квартиры Йозефа: «После обычного обмена учтивостями у входной двери – кому войти первому – они ещё более учтиво стали пропускать друг друга у двери комнаты К.», затем соревнования в вежливости продолжаются на месте казни, вплоть до самого последнего момента: «Потом первый господин расстегнул сюртук и вынул из ножен висевших на пояском ремне поверх жилетки, длинный, тонкий, обоюдоострый [22] нож мясника (...) Снова начался отвратительный обмен учтивостями: первый подал нож второму через голову К., второй вернул его первому тоже через голову К. И внезапно К. понял, что должен был бы схватить нож, который передавали из рук в руки над его головой, и вонзить его в себя. Но он этого не сделал, только повернул ещё не

тронутую шею и посмотрел вокруг. Он не смог выполнить свой долг до конца и снять с властей всю работу, но отвечает за эту последнюю ошибку тот, кто отказал ему в последней капле нужной для этого силы». Эта сцена перекликается с одной из сцен «Мёртвых душ», в которой Чичиков и Манилов застревают у двери, предлагая друг другу первенство войти в комнату. Перепалка на пороге – сцена довольно часто встречающаяся в комическом театре, но здесь перепалка и порог – граница мира живых и мира «мёртвых душ», думается, всё же связаны именно с текстом Гоголя. Мир словно зависает над трактокками слов Христа «Суд мой истинен». Обладает властью быть истинным? Или «истинен» потому, что «исполнен истины»: «Суд мой – истина», – тогда восстановленная в Боге истина и есть этот самый суд, вернее его отсутствие: ведь когда всё доподлинно известно, в суде нет необходимости, а известно может быть доподлинно всё только Богу, мы можем добросовестно собрать лишь правду времени; обратим внимание, сами поступки Христа, открывающего истину, просветляющего ситуации, исцеляющего больных душевно и физически, исключают суд и наказание, приведём слова полностью: «Вы судите по плоти; Я не сужу никого. А если и сужу Я, то суд мой истинен, потому что Я не один, но я и Отец, пославший Меня» (Евангелие от Иоанна: 8; 29, 15-16). Земная власть, показанная в «Замке» и «Процессе», отождествляя себя с Богом, взяв на себя полномочия провозглашать истину, судить и наказывать всех и каждого, воплощает в себе именно первое толкование, тем самым обрекая мир на извечный допрос-дознание истины, суд и казнь (в лучшем случае «реабилитацию посмертно», это уже не из романов Кафки, а из нашей жизни). Кафка, как писатель вообще, лишает себя права какого бы то ни было суда; в его текстах слово «эмблематирующее смысл» принадлежит не автору, а героям, называющим, определяющим, судящим друг друга и себя самих. Автор, передавая правду в многоголосии диалога, исповедях, монологах, обнаруживает всякий раз её недостаточность, ограниченность, однобокость. Читатель, наблюдая этот процесс, в конце концов, открывает за множествами оболочек «правд» души героев, светящиеся своим внутренним обаянием. Если не во всех, то почти в каждом человеке у Кафки таится это внутреннее свечение, даже самые, на первый взгляд, отвратительные герои в определённом, найденном в конце концов ракурсе начинают светиться этим внутренним светом, который завален, закрыт множеством шлаков, скрывающих драгоценное сияние. Это внутреннее свечение не скрывает сути происходящего, напротив, суть выявляется всё резче и отчётливее; «вина» переходит из

области суда и приговора в область выявления и самораскрытия в общении с миром, в созерцании, в обнаружении истинного за утверждениями разноголосой правды. Ф. Кафка открывает тайный закон слова, отбирающий у человека право суда: любое ваше обвинение, как обоюдоострый топор «лабрис» (напомним, по утверждению А. Эванса, от него и произошло слово «лабиринт»), целится вам самим в сердце, стоит только обратить всё, обращённое к другим, к самому себе: *«Всё более боязлив при писании. Это понятно. Каждое слово, повернутое рукою духов – этот взмах руки является их характерным движением, – становится копьём, обращенным против говорящего. Особенно такого рода замечания. И так до бесконечности. Одно только утешение: это случится, хочешь ты или нет. А если ты и хочешь, это поможет лишь совсем немного. Но вот что больше, чем утешение: у тебя тоже есть оружие»*, – это последняя запись в «Дневниках», сделанная 12 июня 1923 года. Слово – это действительно оружие, но стоит отменить оружие вины («ты плохой» – «сам такой») и заняться прояснением сути, не ликвидируя друг друга, а в себе самом побеждая антиномии и несходства, высказывая свою боль как право на свободу от неё, право на разрешение, как истина станет приближаться, а не удаляться.

Итак, по мнению Кафки, слова могут быть или лабиринтами, в которых теряется или намеренно прячется смысл, или реками, которые несут смысл, мельчая или выходя из берегов; название, имя, обозначение – глубокий или мелкий отпечаток, оттиск жизни – всё это не может главенствовать над ней. Разоблачение всегда сиюминутной, всегда приблизительной **правды** обозначения, печати называния – прокрустова ложа понимания, которое всегда ограничено, – глубинной неуловимой **истиной** жизни – путь Ф. Кафки. Значит, именно в печати называния, в Тени, пожелавшей властвовать над жизнью, нагнавшей на всех страху, кроется разгадка лабиринта XX века? – Не будем спешить.

Следующий писатель, к которому мы обратимся, идёт именно путём называния, обозначения, символизации жизни – «эмблематики смысла», и тоже говорит о лабиринте Минотавра, выглядит этот лабиринт несколько иначе. А. Белый «Москва» (1930), в романе изображена жизнь предреволюционной России (с 90-ых годов до 1914 года; роман должен был иметь продолжение: ещё две книги – том, описывающий революционное время, и том, посвящённый «эпохе конца нэпа и началу реконструктивного периода», – автор не успел создать). Образ лабиринта Минотавра пронизывает весь роман, он является

– **то** в богатом доме Мандро-Минотавра – авантюриста, дельца, сделавшего себе огромное состояние на махинациях, «боженьки», как называет его дочь, над которой он надругался в одной из комнат своего дома-лабиринта: *«От весёлости этой её передёрнуло: бредом казалась ей галопирующая такая. Куда галопировал он? Далеко, далеко, – потому что – за комнатой – комната: за руку схватит: и так вот, как он галопировал, заголопирует с нею вдвоём сквозь века, через тысячи комнат; доскачат до цели, откуда он выскочит как Минотавр, – с диким мыком: бодаться своею бакенбардою с козочкой, с нею. Стояло в окне чернотумные ночи: оно разрывалось лиловою молнией»* [23, с. 280];

– **то** в затхлой квартирке «дельца малого подпольного бизнеса», осведомителя Грибикова, стянувшего в своё логово сеть переулков Москвы, следящего по просьбе Мандро за профессором Коробкиным с целью выкрасть научное открытие: *«Здесь, в комнате, десятилетия делалось страшное дело Москвы: не профессорской, интеллигентской, дворянской, купеческой или пролетарской, а той, что таясь от артерии уличной, вдруг разрасталась гигантски, сверни только с улицы: в сеть переулков, в скрепление коленчатых их изворотов, в которых тонуло всё то, что являлось; из гущи России, из гордых столиц европейских; всё здесь – искажалось, смещалось, перекорячивалось, столбенея в глухом центровом тупике. Вот «Москва» переулков! Она же – Москва; точно есть паучина; в центре наук повисающий, – Грибиков: жалким кощеём бессмертным; кругом жуужель мух из паучника; та паутина тишайшими сплетнями переплетала сеть нервов, и жутями, мглой, марамохом в центре сознания являла одни лишь «пепешки» и «пишишки», которые очень наивно профессор себе объяснял утомленьем и шумом в ушах; ему б стоило б выставить нос из-за форточки, чтобы понять, что сложенье домиков Табачихинского переулка – сплошная «пепешка и пишишка», которая нет, не в затылочной шишке, а – всюду. Москва переулков, подобных описанному, в то недавнее время была воплощённой «пепешкою», опухолью, проплетённой сплошной переулочной сетью»* [23, с. 166];

– **то** в самой «растрескавшейся» Москве, превратившейся в допотопную пещеру, за каждым выступом которой стережёт Мордан-Мандро-Минотавр: *«Да и комнаты виделись – ясно: пещерными ходами. Доисторический, мрачный период ещё не осилён культурой, царя в подсознание; культура же – примазы: поколупаешь – отскочит, дыру обнаружив, откуда взмахнув топорщицами, выскочат, чорт подери, допотопную шкуру обвисшие люди: звериная жизнь, –*

невидирная чаща, где стены квартиры, хотя б и профессорской – в трещинах-с, в трещинах-с! Выйдешь в столовую, а попадёшь из неё неизвестно куда, потому что квартиры, дав трещины, соединились в сплошной лабиринт, уводящий туда, где, взмахнув топорщиками, крытые шкурами люди ценой дорогой защищают очаг допотопный: в отверстие входа пещерного валится мамонт; над всеми же, – туча: потопная! (...) Да, люди, свои перепутав дома, натываются в собственных комнатах на неизвестные комнаты: ты вот пойдёшь к Василисе Сергеевне в спальню, а – может быть, там обнаружатся брюки Никиты Васильевича; иль, – полезешь в постель: Анна Павловна вылезет с мыком; где сбился в кучи; а где – обнажились пустоши гулких квартирных сплетней, где – комнаты, комнаты, комнаты, комнаты, где ты, – бежишь – бежишь: нет – никого: гулок шаг; бесконечность несётся навстречу, из трещины чёрной, и сзади – она ж догоняет; из трещины – в трещину; лезет навстречу как мамонт; и вориком, пойманым из-за шкафов ухо выставит» [23, с. 340-341]. Профессор Коробкин-Тезей начинает путь к победе над Минотавром в Мандро со своей гибели в лабиринте от руки этого самого Минотавра-палача-Мандро, чтобы воскреснуть и вывести из лабиринта самого Минотавра-Мандро (правда, увы, вывести не навсегда). Минотавр в романе Белого имя переходящее: Минотавр-Мандро-Домардэн попадает в лапы таких же как он – к Велесу-Непещевичу и компании авантюристов, – оказываясь сам в западне стеклянного лабиринта гостиницы, томительно дожидаясь собственной смерти; история повторяется: «Домардэн с минеральным лицом заводной, механической куклой паноптикума на Велеса задёргал: болбошить багровые Бреды – их стиль; из-за солнечных зайчиков пёструю рывом козетку схватил с неожиданной силою он; и махнул из сияющих светом пылей на чудище, из лабиринтов другого какого-то мира ползущее с мыком, которое село отскоком на корточки с глупой улыбкой, готовое на что угодно: скакать так скакать, приканканивая, или, если угодно: рвать мясо зубами!» [23, с. 711]. Белый именно **припечатывает** ситуацию пред-революционной Москвы во множестве имён-названий-кличек-эмблем, но каждое именование – будь то художественный образ или косноязычное мычание ещё не поддающегося выражению образа, тревожная пульсирующая звукопись фоном, подводным потоком несущая смысл, – это прорыв из самого себя к вершинам осознания, это не нарицательное знание-именование с позиций известного; это не просто песнь всему в мире; это путь осознания; за каждой строчкой романа (как и всей прозы) Белого мы слышим ритм стиха и неизменно видим высокий полёт духа, пыгающего охватить, понять события

предреволюционной России и мира, застывшего на пороге первой мировой войны. В слове Белого нет власти эзотерического всезнания либо научного исчерпывающего знания, в нём всегда слышится начало, детскость – прорыв из незнания, неведения, немоты в пространство бесконечной, неисчерпаемой творческой и творящей мир истины. О. Э. Мандельштам в стихах памяти А. Белому (здесь важны и варианты стихов!) очень точно определяет этот божий дар А. Белого, к сожалению, не замеченный большинством современников («Не Гоголь, так себе, писатель ... гоголёк»):

А. Белому. (Вариант).

*Когда душе и торопкой и робкой
Предстанет вдруг событий глубина,
Она бежит вьющеюся тропкой,
Но смерти ей тропина не ясна.*

*Он, кажется, дичился умиранья
Застенчивостью славной новичка
Иль звука-первенца в блистательном собраньи,
Что льётся внутрь – в продольный лес смычка,*

*И льётся вспять, ещё лентясь и мерясь
То мерой льна, то мерой волокна,
И льётся смолкой – сам себе не верясь –
Из ничего, из нити, из темна, –*

*Лиясь для ласковой, только что снятой маски,
Для пальцев гипсовых, не держащих пера,
Для укрупнённых губ, для укреплённой ласки,
Крупнозернистого покоя и добра.*

Январь 1934. Москва.

А. Белому.

*Ему кавказские кричали горы
И нежных Альп стеснённая толпа –
На звуковых громад крутые всходы
Его вступала зрячая стопа.*

*И европейской мысли разветвленье
Он перенёс, как лишь могущий мог:
Рахиль глядела в зеркало явлений,
И Лия пела и плела венки.*

Январь 1934. Москва.

И срывание окаменевших масок всеобщего с живой жизни в романе Ф. Кафки, и ещё не высохшие, «ласковые, только что снятые маски» с жизни в романе А. Белого – не окаменевшие, не ставшие «всеобщим нарицательным», и не могущие стать им благодаря живому чувству не прекращающегося осознания-вчувствования, исключая банальность знака, – с разных сторон раскрывают суть и причины возникновения лабиринтов смерти. В «Замке» – **мёртвые слова и представления поработают людей, раболепствующих перед авторитетом власти, традиции, всеобщего**; в «Москве» – **лицемерие, устремлённость к внешнему, подчинение внешнему**:

– **личины слов** (словесные ловушки Мандро, Грибикова и других людей с «изворотливой совестью»); *погоня за «внешним» гуманитарной науки и литературной критики в лице Задопята, Доброносова, Зеланкиной, Рачинского, «вполне завирального, вполне либерального, мужчины с крепчайшей заваркою слов», критика Сафтуева и многих многих других «творцов» современной культуры: «Слово – словесная взмутка!», «Ни одного прямолётного слова! Слова износились на нём», «Гарцевали парадом своих убеждений», «морща свой лобик, прекнижисто выглядел: видность показывая еле заметным взмаханьем пенсне»; «девица-кривляка поэту-кривляке», «вымозаичивал реплику», «этот пришёл позлоумить»; «Стояло само прорицалище истин, зажавши курсивом ресницы: –...Именно: произведенья изящной словесности складываются под явным влияньем идеи прогресса...»);*

– **составные, искусственно сконструированные люди** (сам себя сотворивший Мандро: «Да, – его не увидели больше; он – канул без адреса, в тьму растворился: ушёл в безызвестие; стал безымянкою он; видно, взявшись одною рукою за баку, другою развеявшись в воздухе, он галопадой помчался – туда, в невыдырную щель, вероятно, оставивши близ гардероба упавший наряд свой – «Мандру»: две руки белой лайки с манжетками (из-под визитки) да голову «напье-машиовую» с баками, чтобы пустую и кляклую куклу, упавшую в грудь голову, Василий Дергушин повесил на вешалку в шкаф»); искусственность, сконструированность Мандро столь велика, что новым Минотаврам-Мандро, Велесу-Непещевичу и его компании, легко удаётся подменить старого Мандро новым Мандро; перед смертью, уже освободившись от личины своей, настоящий Мандро видит эту подмену, нового Мандро, призванного подменить настоящего, для которого уже давно готовы удавка, мешок и коробка);

– **личины, оболочки людей**, растерявших себя в интригах, злобе, угаре кабаков и притонов (этот ярко ядовитый, пёстрый

«лающим, пьющим, жующим кишением» наступающий «человечник», верней оболочки людей, представлен в главе «Велес-Непещевич ведёт их», а также во многих других главах «Москвы» – это сквозная тема романа),

– *личины культуры, личины цивилизации* («примази») – поработают людей и культуру, скрывая и убивая истинное, рождая лабиринты Минотавра.

«Примази цивилизации» – так названа одна из глав романа, в ней мы встречаемся с **Митенькой** – **детисцем цивилизации**, – чистым, не замутнённым никакими собственными мыслями, проводником её идеологии: «– *Что на войне? – Не умею рассказывать я... Игого: наше дело, – гого, – убивать!*» – а также с, **так называемыми, «людьми культуры»**, скрытая ядовитость чинного разговора которых вдруг представляется открытой, бесхитростной Серафима такой картиной: «*Ей представилось, – как из стеного пролома бросается стая горилл на неё, а не этих сидящих людей, разукрашенных примазью цивилизации*». «Примази» скрывали лицо государства-монстра, под громкие лозунги миллионами глотающего человеческие жизни; об этом в главе «Миллионы»: «*И стоны, и дзаны сливались в плач паровоза; и песни звенели из воздуха; видел: покойники носятся, белые пляшут, – безруко, серебряно*». Несмотря на то, что романы о революции и послереволюционном времени Белый не успел написать, но в «Москве» безошибочно поставлен диагноз будущего, лабиринты которого будут мало чем отличаться от прежних лабиринтов царской России; в главе «А энтропия?» с представляющим идеологию большевизма Киерко спорит профессор Коробкин: как физик и математик, как чувствующий, понимающий жизнь человек, Коробкин говорит, что идея большевистского счастья «винтиков» – это закрытая от источников живой жизни **энтропийная** система, а, значит, по законам физики, как всякая закрытая система, она обречена на медленное затухание равномерно распределяющейся энергии; то есть это медленная смерть превращённых идеологией в неживое, в механизм всеобщего, людей: «**Жизнь, (...) Не скелет рычагов...**»; «– **Равномерность трудов! – Параллельность равно отстоящих и равных друг другу движений! – Инерция? – Ну-те-с: итог? – Энтропия!**» [23, с. 652]. Будущее оказывается той же личиной, взявшей в плен жизнь, глухой пещерой Минотавра (у В. Каверина в новелле «Бочка» образ описанного математиками мира оказывается «бочкой», медленно катящейся по наклонной поверхности: в зависимости от положения её сторон к власти приходят то «правые», то «левые», а вокруг этой бочки бесконечное пространство серого мрака).

Итак, и Ф. Кафка, и А. Белый из разных стран, с разных сторон говорят об одном: Тени, Окаменелости, Хитроумной личине приносятся в жертву живые жизни. «Здесь тень всеобщего лежала на всём» (А. Введенский).

Воскресший образ Гоголя в поэтике Андрея Белого (не случайно Белый снова и снова обращается к гоголевским поэтическим приёмам, гоголевскому слову, посвящает исследованию гоголевского стиля книгу «Мастерство Гоголя», изданную в 1934 году) вновь требует обличающего, разоблачающего имени: как полагает Белый, чувства мешают увидеть, истерия и страсти захлёстывают мир, необходимо подняться над ними и назвать всё своими именами; Гоголю лишь отчасти удалось это сделать. Как считает Белый, именно с Гоголя начинается реализм как особое видение мира, для Белого «реализм» очень важное обретение художественного слова: «В реализме действительном катастрофически сброшены вместе: астральное тело и «Я»; скотьи ясли и новорождаемый в ясли «младенец», которому вырасти нужно в духовное «Я»; и по-разному Гоголь, Толстой, Достоевский в творениях нам отражают случившееся мировое событие. (...) Гоголь с болезненной остротью чувствует ужас себя ощущения в астрале, или дикий комизм положения бессмертного «Я» в узах плоти; зависимость «Я» от кишенья страстей, от чудовищ, зависимость «Я» от случайностей носа, от насморка (...). Жест героев у Гоголя (жест Подколёсина, Чичикова, Хлестакова, бурсацкого парня Хомя) – всюду тот же: этот жест убегания «я» из астрального тела; куда же, куда же Гоголь хочет бежать от работы над страшным астралом (когда остаётся один только путь: сквозь астрал, - в царство духа)? Сперва бежать в душу, которой в недавнем значении слова уж нет (там лишь кантовский холод пустот); и реакция на наваждение, или бегство Гоголя от жизни в теле, приводит его назад в душу; но это - пустое пространство: холодное; холодно Гоголю; то ощущение холода переживает физически он; сознавая, что «Я» его – дух, он его, убегая от чудищ астрала, пытается спрятать в душе, или в пространстве уже опустевшем, откуда телесная жизнь, созерцаемая в отдалении искусственном и нарочитом, рисует ужасно-реальные шаржи свои ...» [24, с. 257-258]; «Гоголь – опыт, стоящий пред нами, огромное предвозвещение наших опасностей, может быть узрённых им лишь одним во всей грозной их силе; в том правда его реализма; неправда его – перепуги сознания, перерастающие само «Я», катаlepsия «Я», или обмороки духовности в «Я» от сознания, может быть, даже чрезмерного духовности этой; чрезмерность сознания –

от преждевременности; в проработке астрала, в проходе сквозь дебри астрала куётся меч «Я», разум «Я», «самодух»...» [24, с. 261]. Итак, как видим, Белый в этом гоголевском пути духовного видения, пути к царству духа (до которого Гоголь, по мнению Белого, не преодолевший страх свой, при жизни так и не смог пройти) оставляет, покидает мир души, мир опустевший, холодный. Но с этого момента начинается интертекстуальная полемика К. Вагинова [7], В. Набокова, Ф. Кафки с этим гоголевским путём, покидающим землю, покидающим душу, изживающим чувства, страсти, личное во имя довольно умозрительной личности, «Я» – у Белого, и во имя общего благообразного лица религиозных догматов, общего смиренно послушного лица авторитарного государства – у Гоголя. По мнению оппонентов Гоголя и Белого, путь из личины не может быть только фактом осознания: осознание без души рождает новые личины. Преодоление лабиринта – дело не только Тезея, в котором символически воплощена воля, видение, осознание, то есть путь духа; Тезея ведёт душа-Ариадна, чувства и интуиция; а если выход из лабиринта не возможен, то, претерпевая смерть, возносится вместе и дух, и душа; и в посвящении, инициации лабиринта должно произойти нечто, что превратит ставшим чувствующим дух и ставшую зрячей, осознающую душу в нераздельное, нерасторжимое единство – сердце-сознание у древних.

Образ лабиринта в 20-30-ые гг. проникает в саму структуру текста, в его поэтику. Так типичным для этого времени становится сюжет, изо всех сил стремящийся к разрешению, но в конце внезапно приводящий к началу, отправляя читателя в безысходные странствия по порочному кругу. Таков «Ревизор» В. Каверина, где герой бежит из сумасшедшего дома и в результате оказывается в нём же ... и снова бежит... Таковы сюжеты многих произведений Д. Хармса, в частности пьесы абсурда «Елизавета Бам», имеющей замкнутую кольцевую лабиринтную форму. Палиндром, передающий плен, замкнутость, безысходность ситуации жизни – типичное явление в литературе этого времени: и бывший белогвардеец Александр Туфанов («На санях в июле»), и боец Красной армии Илья Сельвинский («Город энергий в игре не дорог...»), и эмигрант Владимир Набоков пишет о лабиринте Минотавра, заключая его в палиндром: *Я ел мясо лося, млея.../ Рвал Эол алоэ, лавр.../ Те ему: «Ого! Умеет рвать!»/ Он им: «Я – минотавр!»* (В. Набоков «Казак», 1930-е гг.). К кому, к какому казаку обращено это четверостишие-палиндром Набокова? – Думается, имеются в виду предводители крестьянских бунтов казаки Степан Разин (1630-1671), Емельян Пугачёв (1742-1775), другим смысловым

центром является слово «рвать» – рваться к власти. Дикий порыв к свободе как захвату власти, как разгулу своеволия – в этом Набоков видит причину прихода Минотавра к власти в XX веке в России. Но образ Минотавра и лабиринта может быть и другой.

Исследование палиндрома в романе В. В. Набокова «Приглашение на казнь» (1935) вошло уже в учебные исследовательские работы школьников, но *ропот-топор* и *тут* не единственные палиндромы в романе, прежде чем рассказать об ещё одном палиндроме, мы должны пройти путём лабиринта Цинцинната.

Лабиринт-тюрьма, из которой всё время то мысленно, то наяву бежит Цинциннат оборачивается:

– **то замкнутым в самом себе безысходным многоугольником** («коленья коридора никуда не уводили его, а составляли широкий многоугольник, – ибо теперь, завернув за угол, он увидел свою дверь» [25, с. 243]),

– **то прорытым палачом и надзирателем ради злой шутки-игры** (М-сье Пьер Цинциннату: *«Я, видите ли, будто бы продумал в мельчайших деталях идею вашего бегства, таракаша»* [25, с. 263]) **лазом** в комнату ... к палачу-Минотавру м-сье Пьеру: *«Сплющенный и зажмуренный, полз на карачках Цинциннат, сзади полз м-сье Пьер, и, отовсюду тесня, давила на хребет, колола в ладони, в колени, крошечная тьма, полная осыпчивого треска, и несколько раз Цинциннат утыкался в тупик, и тогда м-сье Пьер тянул за икры, заставляя из тупика пятиться, и ежеминутно угол, выступ, неизвестно что больно задевало голову, и вообще тяготела над ним такая ужасная, беспросветная тоска, что не будь сзади сопящего, бодучего спутника, – он бы тут же лёг и умер»* [25, с. 294]; после посещения комнаты и ознакомлением с фуэляром, где лежит топор, Цинциннат должен повторить по приказу м-сье Пьера свой путь по туннелю: *«– Нет, нет, вы – по нашему туннелю. Недаром же трудились»* [25, с. 296]. Сходство м-сье Пьера с Минотавром передаётся через его внешность: *«...М-сье Пьер... стянул с себя пыльную фуфайку; на мгновение, как бы невзначай, напряг руку, косясь на бирюзово-белый бицепс и распространяя свойственное ему зловоние»* [25, с. 294], через страсть м-сье Пьера к всевозможным играм (уничтожение Минотавром жертвы – это также кровавая ритуальная игра), в которых м-сье Пьер нагло, в открытую жульничает; описание игры в кости, приобретает дополнительный смысловой подтекст: *«М-сье наливался малиной, топал, злился, лез за костями под стол и вылезал оттуда, держа их на ладони и клянясь, что именно так они лежали на полу. – Почему от вас так пахнет? – спросил Цинциннат*

со вздохом» [25, с. 285]). Зловоние, исходящее от м-сье Пьера, не раз подчёркнутое автором, также обнаруживает его связь с Минотавром. Дочка начальника тюрьмы, предлагающая себя в качестве Ариадны, «с восторженной поспешностью» выводит Цинцинната ... нет, не на волю: из уже почти обрётённой свободы Цинциннат попадает в квартиру директора тюрьмы с чёрного хода: «Эмочка ввела его в столовую, где, за освещённым столом все сидели и пили чай» [25, с. 298], – невинная, такая уютная, такая домашняя фраза приобретает зловещую кульминацию смысла: ребёнок сыграл злую шутку; этот приём двойного смысла: благообразного лица и ужасающей изнанки постоянно использует автор, изображая бомонд «прозрачного» общества;

– **то миром-лабиринтом** – безысходным тупиком: «*Всё сошлось, – писал он, – то есть всё обмануло, всё это театральное, жалкое, – посулы ветреницы, влажный взгляд матери, стук за стеной, доброхотство соседа, наконец – холмы, подёрнувшиеся смертельной сыпью... Всё обмануло, сойдясь, всё. Вот тупик тупошней жизни, – и не в её тесных пределах надо было искать спасения*» [25, с. 321];

– **то камерой-лабиринтом**, раскрывающей ход в иной параллельный мир: «*...Это было так, словно одной стороной своего существа он неуловимо переходил в другую плоскость, как вся сложность древесной листвы переходит из тени в блеск, так что не разберёшь, где начинается погружение в трепь другой стихии. Казалось, что вот-вот, в своём передвижении по ограниченному пространству кое-как выдуманной камеры, Цинциннат так ступит, что естественно и без усилия проскользнёт за кулису воздуха, в какую-то воздушную световую щель, – и уйдёт туда с той же непринуждённой гладкостью, с какой передвигается по всем предметам и вдруг уходит как бы за воздух, в другую глубину, бегущий отблеск поворачиваемого зеркала*» [25, с. 270].

Чем неотвратимее приближается мучительный, страшный финал, тем более условным, бутафорским, нарисованным оказывается этот мир-лабиринт-ловушка; идя на казнь, герой замечает, что тюрьма на глазах начинает разрушаться и трансформироваться, обнаруживая не прежнюю отдельность от города, а, напротив, смежность с ним, как разросшаяся раковая опухоль, она включала теперь в себя город, одновременно разрушаясь с ним: «*Цинцинната, вдруг отвыкшего ходить, поддерживали м-се Пьер и солдат с мордой борзой. Очень долго карабкались по лестницам, – должно быть, с крепостью случился лёгкий удар, ибо спускавшиеся лестницы, собственно,*

поднимались и наоборот. Сызнова потянулись коридоры, но более обитаемого вида, то есть наглядно показывавшие – либо линолеумом, либо обоями, либо баулом у стены, – что они примыкают к жилым помещениям. В одном колене даже пахло капустой. Далее прошли около стеклянной двери, на которой было написано: «канцелярия»...» [25, с. 326]. Эта дверь знаковая в романе, она словно граница между двумя параллельными мирами; в начале романа, когда герой первый раз идёт по спиралям «узких и склизких» ступеней, он проходит мимо этой двери: «Дверь с надписью на зеркальный выворот: «канцелярия» – была отпихнута» [25, с. 208]. Итак, две зеркально увиденные строчки «канцелярия»: в первом случае – дверь «отпихнута», как бы приглашая войти в зеркальный перевернутый мир, мир отражённо поименованный, канцелярский; во втором – закрыта и в её теперь не зеркальной, а правильной надписи уже недостаёт первой буквы, словно зеркальный мир несвободы начинает рушиться, а грезящая Цинциннату в камере сияющая щель свободы уже открыта, но она открывается не этой разрушающейся дверью – двери нет, она открывается в самом Цинциннате: он делает окончательный шаг из навязанной ему «прозрачности» (вспомним, ещё на свободе, чтобы защитить себя от власти «он научился всё-таки притворяться сквозистым, для чего прибегал к сложной системе оптических обманов» [25, с. 211]) в мир свободы, где ждут его «такие же, как он» сложные, «непрозрачные», «непроницаемые» для слезки и для исчерпывающего знания-называния непонятные люди и непонятный загадочный мир. «То, что не названо, – не существует», – девиз «прозрачного общества», – «К сожалению, всё было названо», – с горечью сообщает о «прозрачной» реальности Цинциннат, и как бы в ответ читает на стене камеры, оставленные прежним заключённым слова: «Бытие безымянное, существенность беспредметная...». Может ли Цинциннат, судорожно старающийся записать все свои мысли даже в последние секунды существования, согласиться с этой мыслью? – Вряд ли, тогда зачем писать, зачем думать? Зачем оставлять написанное: «Сохраните эти листы, – не знаю, кого прошу, – но: сохраните эти листы, – уверяю вас, что есть такой закон, что это по закону, справьтесь, увидите! – пускай полежат, что вам от этого сделается? – а я так, так прошу, – последнее желание, – нельзя не исполнить. Мне необходима хотя бы теоретическая возможность читателя, а то, право, лучше разорвать» [25, с. 315]. Мы вновь оказываемся перед одной и той же проблемой, над которой размышляет Ф. Кафка, А. Белый, О. Мандельштам, К. Вагинов – проблемой имени: имени как власти-знания-называния [26]. Само

имя – Цинциннат – подсказывает ответ: с итальянского tintinnare – ‘позванивать’; вспомним Марфинька зовёт Цицинната Цин-Цин – как звон колокольчика, но прочитаем его как звуковой палиндром, в обратном направлении: Цинциннат – ниц-ниц-тан (tano – ‘нора’ на итальянском; или часть слова – Thanatos – с греческого ‘смерть’, Танатос – олицетворение смерти, сын Ночи, юноша с чёрными крыльями, с мечом и погасшим факелом в руках); обратим внимание на палиндром в самих словах natalie (‘рождение’) и Thanatos (‘смерть’), в Цинциннате в одну сторону звенит рождение Цин-Циннат, а в противоположную – валит «ниц» меч смерти-Танатоса: Тан-ниц-ниц. Открытая зеркальная дверь канцелярии, восстанавливая реальную надпись (как в игре в «нетки», о которой рассказывает мать Цицинната Цецилия Ц.: кривое зеркальце превращает непонятный рисунок в картинку) заставляет героя прочесть собственное имя как путь жизни и путь смерти и выбрать жизнь, а не смерть, не склонив смиренно «ниц», на плаху, голову, а вознеся её над безумием казнящего мира и обрета, наконец, реальность своего имени (Цин-Цин-Нат – «звенеть рождение»), своего мира, своего слова, отодвигая навязанную, несправедливую ложь, которая без подпитки страхом становится разлетающимся дымом, ибо мир, Бог – есть не ложь, а истина, никаким меркам не поддающаяся, «непроницаемая», но открывающая свои двери жаждущим, ищущим её. Имя героя связано и с историей. Примечательна и сама историческая личность Цицинната: «Луций Квинкий Цициннат (ок. 519 до н.э. – ок. 439 до н. э.) – древнеримский патриций, консул, римский диктатор 458 и 439 гг. до н.э. По преданиям, считался образцом скромности, доблести и верности общественному долгу. В первый раз Цициннат был назначен диктатором, когда племя эквов с востока и вольсков с юго-востока начали угрожать Риму, окружив римскую армию в Альгидских горах. Римский Сенат упросил Цицинната занять пост диктатора для спасения города. Согласно римским анналистам (Ливий и др.), Цициннат в то время занимался земледелием и знал, что его отъезд может привести к голоду в семье, если в его отсутствие земля останется незасеянной. Тем не менее, он согласился и через 6 дней разбил эквов и вольсков (Битва в Альгидских горах). По прошествии четырнадцати дней правления он вновь вернулся к занятиям сельским трудом. Его немедленная отставка и отказ от власти после окончания кризиса часто приводились как пример хорошего руководства, служения общественному благу, гражданской добродетели и скромности. Во второй раз он стал диктатором в 439 году до н. э. для подавления восстания плебеев. Изображение Цицинната встречается

в искусстве Нового Времени как иллюстрация скромности. В частности, на находящейся в Эрмитаже картине Тьеполо «Призвание Цинцинната к власти диктатора» выполненная золотом сверху картины надпись сообщает: «Это было в разгаре посева, когда ликтор застал патриция за работой, опирающимся на плуг» (Тит Ливий. Римская история, III, 26). В картине Тьеполо посланцы Сената протягивают Цинциннату жезл полководца. Полотно входило в серию из десяти картин на сюжеты ранней римской истории для палаццо Дольфин в Венеции. В Эрмитаже хранятся пять из них» [27]. Итак, тема власти звучит как основная и в романе, и в предании: римский Цинциннат жезл власти берёт как вынужденную необходимость и возвращает его, когда в этой необходимости нет надобности, сама власть ему не нужна, скорее, она вынужденное бремя. Властолюбие и обезличивающая людей авторитарная покорность власти (вспомним плывущие безликие трансформирующиеся лица её представителей: солдат-охранников с собачьими мордами или директора, адвоката, превращающихся в Родю и Рому, помощников палача, или Родиона, поющего «хором, хотя был один»; по словам В. В. Набокова [25, с. 405-407], он к тому времени ни «Процесс», ни «Замок» Кафки ещё не читал, тем поразительней переключка образов власти!) – болезнь времени, и о том, что роман иносказательно повествует об этом, намекает сам автор в «Предисловии к английскому переводу романа «Приглашение на казнь»»: «Русский подлинник романа был написан ровно четверть века назад в Берлине, через пятнадцать с лишним лет после того, как я ускользнул от большевиков, и как раз накануне полного торжества и всеобщего признания нацизма» [25, с. 405]. Цинциннат (герой романа) также решает проблему власти: безрезультатно пытающийся обмануть её бдящее око в начале истории, бессильный и унижаемый до самой последней степени, он в конце романа находит источник силы в самом себе и поднимает перед всевластием голову, противопоставляя себя, свой мир, её лживой бутафории, и обретая, наконец, желаемую и никак не приходящую власть над самим собой, становясь сильным, становясь героем, Тезеем, побеждающим Минотавра-палача, превращающегося в личинку, побеждая сам лабиринт. Таким образом, лабиринт безысходности в истории Набокова превращается в древний лабиринт инициации. На пути инициации Цинцинната поддерживают и незримо направляют молчаливо говорящие спутники: роман «Quercus» ('дуб, жёлудь') – биография дуба, которому шёл третий век; рассказанная матерью игра в «нетки»; огромная ночная бабочка, не давшаяся на прокорм пауку: незрячая при свете дня со зрячими крыльями: «спящая, распластав

зрячие крылья в торжественном неуязвимом оцепенении», «нежная твёрдость! неподатливая нежность!» – вестник из «непроницаемого», не подвластного обозначению мира, у врат которого оксюморон, парадокс. Пишущий Цициннат, познав два направления своего имени (жить – убивать), проходит инициацию писательского труда, собственной судьбой измерив (вспомним надпись на стене камеры, звучащую злой издёвкой для только что приговорённого к смертной казни узника: *«Ещё можно было разобрать одну ветхую и загадочную строку: «Смертьте до смерти, – потом будет поздно». – Меня во всяком случае смерили, – сказал Цициннат...»*) [25, с. 212]) путь между именем и обозначением, между прикосновением слова, чувствующего и осознающего мир, и печатью «всевластия» – убивающего слова-Танатоса.

О том, что «Набоков-мастер» «не вяжется» с «гением-Гоголем» убедительно показал в статье «Набоков и Гоголь /мастер й гений» Ю. Я. Барабаш [28, с. 180-183]. Действительно, трудно спорить с утверждением самого Набокова, сделанным в «Лекциях по русской литературе»: *«Отчаявшиеся русские критики, трудясь над тем, чтобы определить влияние и уложить мои романы на подходящую полочку, раза два привязывали меня к Гоголю, но поглядев ещё раз, увидели, что я развязал узлы и полка оказалась пустой»*; в подтверждение неприязни Набокова к человеку Гоголю приводится также множество безжалостно злых фрагментов из эссе «Николай Гоголь», в конце которой, впрочем отметим, всё равно с неопровержимой очевидностью звучит гимн Гоголю-писателю, Гоголю-художнику. С «любил» – «не любил», думается, у Набокова всё не так однозначно просто. Работа «Николай Гоголь» в некотором роде набоковский миф о Гоголе, в неё постоянно стучится с вопросами «НО» творческой биографии Гоголя: так, множество пояснительных записок к «Ревизору», конечно, можно принять за уступку запоздалому страху перед правительством и свидетельством верноподданнических интересов, но с большой долей условности: слишком много этих новых редакций, да и второй том, где Чичикова уличают и сажают в тюрьму, когда приезжает ревизор, который строго наказывает всех участников должностных преступлений, развивается как будто по сценарию «Ревизора». Книга Набокова словно хочет увести читателя-неофита от мира идей писателя в мир его творческой фантазии. Но для тех, кто с Гоголем уже знаком, открывается второй уровень прочтения «Николая Гоголя», это скрытая полемика с гоголевским мировидением; начинается она в самом описании жизни Гоголя в стиле самого Гоголя: вспомним чиновников, очерченных

одним махом пера, «кувшинное рыло», например, чем не предложенный Набоковым портрет носа Гоголя вместо самого Гоголя? Утрированность, карикатурность, гоголевский суд над миром Набоков применяет к самому автору и завершает свой довольно жестокий выпад фразой, подтверждающей это: так, в отношении идей «Ревизора» Набоков пишет: *«Эпиграфом к пьесе поставлена русская пословица: «На зеркало неча пенять, коли рожа крива». Гоголь, конечно, никогда не рисовал портретов, он пользовался зеркалами и как писатель жил в своем зеркальном мире. А каким было лицо читателя – пугалом или идеалом красоты, – не имело ни малейшего значения, ибо не только зеркало было сотворено самим Гоголем, со своим особым способом отражения, но и читатель, к которому обращена пословица, вышел из того же гоголевского мира гусеподобных, свиноподобных, вареникоподобных, ни на что не похожих образин. Даже в худших своих произведениях Гоголь отлично создавал своего читателя, а это дано лишь великим писателям. Так возникает замкнутый круг, я бы сказал – тесный семейный круг. Он не открывается в мир. И подходить к пьесе как к социальной сатире (вторя мнению общества) или как к моральному обличению (запоздалое оправдание, придуманное самим Гоголем) – значит упускать из виду главное в ней. Персонажи «Ревизора» – не важно, станут они или нет образцами для людей из плоти и крови, – реальны лишь в том смысле, что они реальные создания фантазии Гоголя. А Россия, страна прилежных учеников, стала сразу же старательно подражать его вымыслам, но это уже дело ее, а не Гоголя» [29].*

Обратим внимание, что в «Приглашении на казнь» мы также имеем дело с претворенным зеркальным миром: «дверь с надписью на зеркальный выворот «канцелярия»», игра в нетки с «диким», «абсолютно искажённым» зеркалом, восстанавливающим «преlestную картину, ясную, ясную»; зеркало «того», несказанного, волшебного мира: «там всё потешает душу, всё проникнуто той забавностью, которую знают дети; там сияет то зеркало, от которого иной раз сюда перескочит зайчик...» [25, с. 254]; сам Цинциннат, который, чтобы не выдать сверстникам свою «непроницаемость» притворялся «светопроводным», «сквозистым, для чего прибежал к сложной системе как бы оптических обманов», или портрет героя в тюрьме в лучах солнца: «...левый ус золотился, и в зеркальных зрачках было по крохотной золотой клетке». Цинциннат как будто помещён в антиутопию гоголевского мыслимого мира, мира, в котором правит РЕВИЗОР, а другой Гоголь, Гоголь-художник вместе со своими братьями по перу запрятан бережно в трепетные живые игрушки: «...Тут был и

маленький волосатый Пушкин в бекеше, и похожий на крысу Гоголь в цветистом жилете [30], и старичок Толстой» [25, с. 213], эти живые игрушки противопоставлены мёртвым «куклам» – обитателям «прозрачного» мира: «Смотрите, куклы, как я боюсь, как всё во мне дрожит, и гудит, и мчится (...), – мысли Цинцинната перед казнью [25, с. 314]. Приведём ещё один фрагмент из книги «Николай Гоголь»: «... В каком-то смысле Гоголь в «Выбранных местах» словно перевоплощается в одного из своих восхитительно гротесковых персонажей. Не надо школ, не надо книг, только ты и деревенский священник – вот система просвещения, которую он предлагает помещику: «По-настоящему, ему (народу) не следует и знать, есть ли какие-нибудь другие книги, кроме святых»; «...бери с собой священника повсюду... чтобы сначала он был при тебе в качестве помощника...». Образцы крепкой ругани, которую надо применять, чтобы затронуть ленивого крепостного за живое, приводятся в другом поразительном отрывке. Там же величественные выплески неуместной риторики – и злобный выпад в адрес незадачливого Погодина. Мы находим такие пассажи, как «дрянь и тряпка стал всяк человек» или «соотечественники!.. страшно!..» – с интонацией «товарищи!» или «братие!», только еще призывнее» [29].

В «Приглашении на казнь» также всё «по-домашнему», начиная с доносчиков, соглядатаев и контролёров и экзекуторов «для твоего же блага»: «всюду проникало ласковое солнце публичных забот» [25, с. 211], и кончая казнью, где сам палач обращается к жертве нежно «глупыш», «дружок». Но кроме мира мыслимого Гоголем, в книге «Николай Гоголь» есть мир творческих переживаний и озарений Гоголя, мир совершенно иной, он исполнен фантазмогорической поэзией, он фонтанирует творчеством, хотя он же всё время грозит страхами и безумием Гоголю-человеку; Цинциннат, как переполненный фантазиями писатель-художник, отчасти воплощает эту сторону Гоголя-писателя. Двойственность Гоголя отражена и в игре с именем Цинцинната, прямым и обратным его прочтением: «Цин-цин» (звенеть) natalie (‘рождение’) или Тан-ниц-ниц (Thanatos: ‘смерть’-ниц-ниц); гоголевская тема слышится в сквозном мотиве написания романа о самом главном, который никогда не будет прочитан читателем: «Как мне страшно. Как мне тошно. Но меня у меня не отнимет никто. Мне страшно, – и вот я теряю какую-то нить, которую только что ощутило держал. Где она? Выскользнула! Дрожу над бумагой, догрызаюсь до графита, горбом стараюсь закрыться от двери, через которую сквозной взгляд колет меня в затылок, – и кажется, вот-вот всё скомкаю, разорву... Ошибкой

попал я сюда (...) в этот страшный полосатый мир. (...) А ведь с раннего детства мне снились сны...» [25, с. 251-252]. Обратимся ещё раз к концу романа: Цинциннат постепенно побеждает в себе страх, и сразу лабиринтный мир тюрьмы начинает рушиться, казнь становится чем-то бутафорским, театральным, нарисованным [31]; А. Белый, по поводу преодоления страхов Гоголя писал: «При встрече с астральным чудовищем сила «Я» есть сила взора, направленного в глаз чудовища; не закрывать своих глаз, но глядеть надо прямо в глаза» [32, с. 261]. Страхи Гоголя и Цинцинната разные, Цинциннат боится грядущей казни, Гоголя также страшит человеческий суд, но ещё больше его страшит сам мир, то, что скрыто за мраком ночи. Роман Набокова оказывается романом о преодолении любого страха: вырастании из лабиринта страха, лабиринта суда. Как и в романе «Процесс» в «Приглашении на казнь» также высказан протест против образа мира как иерархии страха и суда. В связи с этим необходимо упомянуть ещё одну книгу, появившуюся в 1926 году, Фулканелли «Тайны готических соборов», в этой книге символика готических соборов рассматривается как скрытая книга алхимических знаний (обратим внимание, что одна из последних сцен романа Кафки «Процесс» также происходит в готическом соборе и текст «свода законов» о стражах дверей явно переключается со ступенями алхимического или масонского посвящения). Книга Фулканелли имеет большое значение для расшифровки «арготической»=«готической» символики, но она приоткрывает завесу и над тайнами самого герметичного знания, открывая некоторые из основных его постулатов: путь делания как преображения=преобразования человека, создание «Совершенного, Духовного человека», введение в иерархию мира, земная жизнь как путь страдания и испытаний, Страшный суд как итог и конец времён. Чтобы переключить тексты романа Набокова и книги Фулканелли стала слышна, приведём некоторые фрагменты из этой книги: *«Таким образом, форма соборов символизирует первичную материю и ее трансформацию с помощью Креста; те, кто знакомы с алхимией, знают, что это происходит при обретении Первичного Камня, краеугольного камня Великого Философского Делания. Именно на этом камне Иисус построил свою Церковь; и средневековые масоны символически следовали его примеру. Но этот камень, до того как был огранен и стал фундаментом готического и вообще философского искусства, то есть в его первоначальном, грубом, материальном значении, был связан с образом Дьявола. В Соборе Парижской Богоматери было изображение этого иероглифа на углу ограды коров. Это было скульптурное изображение Дьявола с*

огромной открытой настью, в которую верующие ставили свечи, чтобы их потушить; в результате чего скульптура всегда была закапана воском и окутана дымом потухших свечей. В народе это изображение называли «Господин Пётр Краеугольный». Этот образ, представляющий собой главный инструмент Делания, преобразовался в людской традиции в образ Люцифера («несущего свет», «утренней звезды»). «Камень, который отвергли строители, – писал Амиро, – сделался краеугольным камнем, на котором держится всё сооружение, но это также Камень преткновения и противоречий, ведущих к падению». Изображение этого же камня, но уже ограниченного, можно увидеть на прекрасном барельефе на внешней стороне абсидальной часовни со стороны улицы Клуатр-Нотр-Дам» [33]. В девятой главе книги читаем также о господине Пьере: «Некогда собор Парижской Богоматери поднимался в своем величии на одиннадцать ступеней выше остальных зданий. (...) В центре ... площади стояла высокая и узкая каменная статуя с книгой – в одной и со змеей в другой руке. Эта статуя составила одно целое с монументальным фонтаном, на котором можно было прочесть следующее двустушиё:

Ты, жаждущий, иди сюда: Если нет воды,

Значит Богиня приготовила вечную воду!

Народ называл эту статую иногда Господин Легри, иногда Продавец огня, Великий Постящийся или Постящийся Нотр-Дама. Есть много толкований странного двустушия, каким-то вульгаризм-тором отнесенного к скульптуре, которую археологи не могут идентифицировать. Лучшее толкование нам дает Амеде де Понтье; и оно нам кажется еще более достойным, так как автор без предвзятости судит, не принадлежа к тому же к числу герметистов: «Перед храмом, – пишет он о Нотр-Дам, – возвышался священный монолит, который время сделало бесформенным. В древности он назывался *Rhæbigen* (порожденный солнцем или золотом) сын Аполлона; позже народ назвал его Господин Пьер (Pierre – камень. Прим. ред.), очевидно, правильнее было бы *Pierre maitresse*, камень власти (Краеугольный камень, о котором уже говорилось выше), его также называли мессир Легри (*Messir Legris*), *gris* – означало огонь и, в частности, – *feu grisau*, блуждающий огонь...» [33]. В книге Фулканелли также описывается множество церковных лабиринтов, в центре которых, в частности, в лабиринте Шартрского собора часто изображалась битва Тезея с Минотавром, Фулканелли подробно разбирает кабалистическую, алхимическую символику мифа о лабиринте и Минотавре: «Таким образом,

изображение лабиринта служит для нас символом работы в рамках Делания, с ее двумя главными трудностями: пути к центру, где происходят борьба двух природ, и пути к выходу из лабиринта. Именно здесь и возникает необходимость нити Ариадны, без которой невозможно путешествие по этому лабиринту. Мы не ставим себе задачи написать специальный трактат, чтобы объяснить, что представляет из себя нить Ариадны, как это сделал Батсдорфф. Мы просто надеемся внести некоторую ясность в символическое значение этого известного мифа, основываясь на кабале. Ариадна (Ariane) - это форма слова *airage* (древнее название паука, сейчас - *gn* (нь) пишется как *ñ*. Не является ли наша душа пауком, который ткёт наше тело? Но возможны и другие толкования» [33]. Имя Ариадна связывается Фулканелли со словами «брат, хватать, привлекать, увлекать»; «это магнит, свойство тела, которое мудрецы называют магнетизией»; «в провансальском языке железом называется *agan* или *igan*, в зависимости от диалекта. Это – Хирам масонов, архитектор храма Соломона. *Araigne* (паук) на филибрском диалекте пишется *aragno* или *iragno*, *airagno*; на пикардийском *arigne*»; это «восхождения из-за моря светила» – *orient* (Восток)». Заключает экскурс в этимологию слова такая фраза: «Ариадна, этот мистический паук, ускользнула из Амьена, оставив только след своей нити... Вспомним, что самый известный из античных лабиринтов, открытый в греческом городе Кнососе (Cnossos) на Крите доктором Эвансом из Оксфорда в 1902 году, назывался *Absolut*. Это название близко к *Absolu*, термину, которым древние алхимики называли «философский камень»» [33]. И так, в романе Набокова есть господин Пьер (дьявол-палач-Минотавр, на этом «краеугольном камне» власти Набоков отказывается что-либо строить), есть лабиринт – тюрьма, и есть Ариадна-Эммочка, манящая Цинцинната освобождением из тюрьмы и жестоко обманывающая его; есть также словесный лабиринт, сворачивающийся «в бараний рог»: «На столе белел чистый лист бумаги, и, выделяясь на этой белизне, лежал изумительно очиненный карандаш, длинный, как жизнь любого человека [34], кроме Цинцинната, и с эбеновым блеском на каждой из шести граней. Просвещённый потомок указательного перста [35]. Цинциннат написал: «и всё-таки я сравнительно. Ведь этот финал я предчувствовал этот финал». Родион, стоя за дверью, с суровым икиперским вниманием глядел в глазок. Цинциннат ощущал холодок у себя в затылке. Он вычеркнул написанное и начал тихо тушевать, причём получился зачаточный орнамент, который постепенно разросся и свернулся в бараний рог. Ужасно!» [25, с. 204]. Обратим внимание также на пергаментный лист, где написаны правила для

заключённых: «...красные заглавные буквы, заставки, древний герб города, – а именно: доменная печь с крыльями...» [25, с. 205]. Доменная печь с крыльями – это алхимический атанор: «Ум человека есть начало, середина и конец Великого Делания», «Алхимик пытается воспроизвести свое тело в форме атанора, т. е. тигля для плавления. Существует две этимологических версии происхождения слова «атанор»: с одной стороны «атанор» производят от арабского термина *attannur*, «печь»; с другой стороны от греческого слова *thanatos*, «смерть», которое, имея предшествующую частицу «а», означающую отрицание, обозначает не «смерть», а, если угодно, «воскрешение, вечную жизнь» и т. д», – пишет Эрнесто Мила в главе «Атанор, печь алхимиков и тигель вечной жизни» книги «Мистерия Гауди» [36]. Набоков очень остро ставит вопрос о том, что есть «Великое Делание» «Совершенного человека»: «Председатель воспитательного совета и некоторые другие должностные лица поочерёдно запирались с ним и производили над ним законом предписанные опыты. В течение нескольких суток ему не давали спать, принуждали к быстрой бессмысленной болтовне, доводимой до опушки бреда, заставляли писать письма к различным предметам и явлениям природы, разыгрывать житейские сценки, а также подражать разным животным, ремёслам и недугам» [25, с. 215]. Этим пляскам смерти и власти Набоков противопоставляет иное «Делание». Обратим внимание на ещё одного персонажа романа «Приглашение на казнь», этот герой оказался как бы за кадром повествования романа, но, вместе с этим, ему отведена чуть ли не главная роль: выдуманный Набоковым «печальный, сумасбродный, мудрый, остроумный, волшебный и во всех отношениях восхитительный» [25, с. 406] ПЬЕР ДЕЛАЛАНД, который произносит первую фразу романа, эпиграф из своего труда «Слово о тенях», который существует только в воображении автора Набокова: **«Как безумец верит, что он Бог, так мы верим, что мы смертны».** Фраза, как и имя Цинциннат, также имеет два смысла, но эти смыслы не противопоставляются, они являют несколько уровней прозрения:

первый – отказ от власти: действительно, безумцы-властители, мнящие себя Богами, лишь временное явление в нашей жизни, ибо Земля – не конец и не начало всему;

второй – кроме ужасных «безумцев», есть и «прекрасные безумцы, верящие что они Боги», – художники, творящие новые художественные миры, как Цинциннат, как и сам Пьер Делаланд (семиотика имени: Пьер=камень Дела=творчества Ленд=земли, то есть Камень Земли Творчества, это посвящение в герметизм иного

«Делания», чьё «влияние в период работы над этой книгой я с благодарностью признаю», – пишет Набоков в «Предисловии к английскому переводу романа...»); каждый художник, взявшийся поставить свой замысел, свой мир, рядом с Творением, прекрасно понимает, что это безумство; но творчество и есть путь к Богу-Творцу, а смерть на Земле – лишь веха на пути к самому невероятному Творцу – Богу: *«Он есть мой сонный мир, его не может не быть, ибо должен же быть образец, если существует корявая копия. Сонный, выпуклый, синий, он медленно обращается ко мне. Это как будто в пасмурный день валяешься на спине с закрытыми глазами, – и вдруг трогается темнота под веками, понемножку переходит в томную улыбку, а там и в горячее ощущение счастья, и знаешь: это выплыло из-за облаков солнце. Вот с такого ощущения начинается мой мир: постепенно яснеет дымчатый воздух, – и такая разлита в нём лучающаяся, дрожащая доброта, так расплавляется моя душа в родимой области. – Но дальше, дальше? – да, вот черта, за которой теряю власть... Слово, извлечённое на воздух, лопаётся (...). Но я делаю последнее усилие и вот, кажется, добыча есть, – о, лишь мгновенный облик добычи! Там – неподражаемой разумностью светится человеческий взгляд; там на воле гуляют умученные тут чудачки; там время складывается по желанию, как узорчатый ковёр, складки которого можно так собрать, чтобы соприкоснулись любые два узора в нём, – и вновь раскладывается ковёр, и живёшь дальше, или будущую картину налагаешь на прошлую, – без конца, без конца (...) Там, там – оригинал тех садов, где мы тут бродили...»* [25, с. 253-254]. Готический собор прекрасен, и игра многих символов-смыслов в нём, может нести не только страшную несвободу, но и радость узнавания, радость игры «узоров ковра», но мир не может уместиться в рамках готического собора, и ни одно знание о мире не может стать последней истиной – это ответ В. В. Набокова и Н. В. Гоголю, и средневековой иерархии, и любому герметическому или какому иному идеологическому учению, стремящемуся стать над жизнью, руководя «прозрачными», понятными людьми. И последнее, м-сье Пьер, превратившийся в личинку, – не та ли самая пиявка в образе чёрта на носу умирающего Гоголя из набоковского очерка «Николай Гоголь»? Однако Набоков увидел в этой страшной картине умирающего Гоголя и нечто другое, что было уже за рамками смерти – выход в иной, лучший мир, где нет страха и несвободы, нет лжи нарисованных ширм вместо неба: «Всё падало. Винтовой вихрь забирал и крутил пыль, тряпки, крашенные щепки, мелкие обломки позлащённого гипса, картонные кирпичи, афиши; летела сухая мгла; Цинциннат пошёл среди пыли, и падших

вещей, и трепетавших полотен, направляясь в ту сторону, где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему» [25, с. 334].

Литература и примечания:

1. Эта версия создания Критского Лабиринта звучит в романе «Плач Минотавра» Хавьера Аспейты (М, 2007); она даёт оригинальное решение многих научных и ненаучных споров о том, что есть лабиринт в Кноссе: сам город-дворец, выстроенный по принципу лабиринта (А. Эванс); пещера возле горы Ида с «множеством дверей и колонн» (У. Литгоу, XVII век); площадка для ритуальных танцев и жертвоприношений (Плутарх, а в настоящее время – Роберт Грейвс, Фридьоф Халльман), по рисунку воспроизводящая годовой цикл луны или солнца; город мёртвых как у египтян.

2. Буров В. А. О семантике каменных лабиринтов Севера / В. А. Буров // «Этнографическое обозрение» – 2001. – № 1.

3. Титов Ю. В. Лабиринты и сеиды / Ю. В. Титов. – Петрозаводск. – 1976.

4. Былинин В. К. «Лабиринт мира» в интерпретации русского поэта первой половины XVII в. / В. К. Былинин // Развитие барокко и зарождение классицизма в России XVII – начала XVIII века. – М., 1989. – С. 42–50.

5. Решетняк Л. 8 очерков о феномене палиндрома в теории и практике музыкального искусства. Глава «Тайны лабиринтов и искусство ракоходного контрапункта».

6. Камю А. Надежда и абсурд в творчестве Кафки / А. Камю // Творчество и свобода. Статьи, эссе, записные книжки. – М., 1990. – С. 116.

7. См.: Колосова Н. А. «Ревизор» Н. В. Гоголя в 20-30 годы XX века. // Гоголезнавчі студії. – Ніжин, 2008. – Вип. 17. – С. 99–139.

8. Кафка Ф. Замок : роман / пер. с нем. М. Рудницкого. – СПб., 2007. – С. 325–326.

9. Как не вспомнить бессонницу И. В. Сталина, ночные допросы и ночные бдения парткомов, ожидающих звонков «сверху»; ночные бдения Гитлера.

10. В «Процессе»: «Скоро они встретили служителя суда – теперь К. легко отличал этих служителей по золотой пуговице, которая красовалась на их гражданских пиджаках среди обыкновенных пуговиц» (Ф. Кафка. Полн. собр. соч. в одном томе. – М., 2008. – С. 346).

11. Кафка Ф. Созерцание. Письма к Макс Броду / пер. с нем. Ю. Архипова, М. Харитонова. – СПб., 2009. – С. 238.

12. Эл. ресурс: <http://www.kafka.ru/dnevnik> ; в украинском переводе Олекса Логвиненко: «Все мені видається конструцією» (Франц Кафка. Щоденники 1910-1923. / упоряд. М. Брод, пер. з нім. О. Логвиненко. – К., 2000. – С. 175).

13. Кафка Ф. Щоденники 1910-1923. / Франц Кафка ; упоряд. М. Брод ; пер. з нім. О. Логвиненко. – К., 2000. – С. 180.

14. Кафка Ф. Приговор. Письма к Фелиции / Франц Кафка. – СПб., 2007. – С. 506.

15. Неподсудность, божественность, бесконечность суда – основная тема романа: «Ступени и ранги суда неизвестны даже посвящённым»; чиновники «имеют право заниматься только той частью дела, которая выделена для них законом, и обычно знают о дальнейшем ходе вещей, то есть о результатах своей работы, ещё меньше, чем защита, которая, как правило, связана с обвиняемым до конца процесса», «Эти пути неисповедимы», «верховный суд, ни для вас, ни для меня и вообще ни для кого из нас совершенно недоступный». Эта организация напоминает тайные ордена розенкрейцеров, масонов («кадош» – творящие суд и расправу).

16. Кафка Ф. Полн. собр. соч. в одном томе / Франц Кафка. – М., 2008. – С. 331–332.

17. М. Пэсли называет роман «приключение письма», в котором зафиксировался процесс написания «Процесса», связывая мысли Йозефа К. на пути к месту казни с самим автором: «Неужто про меня потом скажут, что в начале процесса я стремился его кончить, а теперь, в конце начать сначала?» – как известно, и начало и конец романа были написаны Кафкой ещё до создания основного текста «Процесса».

18. Карл Росман – герой романа «Америка», семнадцатилетний юноша, выброшенный за борт жизни, пытающийся в отчаянных условиях выжить; К. – Йозеф К., герой романа «Процесс».

19. В невключённой М. Бродом в основной текст романа главе «Дом» говорится о Йозефе К.: «К. радовали подобные маленькие успехи, ему казалось, что теперь он куда лучше понимает этих людей из окружения суда, что едва ли уже не стал одним из них (...) Там, выше всё-таки ещё можно спастись, вот только надо проникнуть в ряды этих людей ...» (Кафка Ф. Процесс : роман. / пер. с нем. Р. Райт-Ковалёвой, Г. Снежинской, Е. Кацевой. – СПб., 2002. – С. 358).

20. К. погибает от духоты в присутственных местах, в домах людей, которые так или иначе связаны с судом, в свою очередь, он замечает, что свежий воздух губительно действует на людей концелярий суда: «...они оба, привыкшие к канцелярскому воздуху, плохо переносили сравнительно свежий воздух лестничного пролёта. Они еле отвечали, и девушка, наверно, упала бы, если бы К. с невероятной поспешностью не захлопнул дверь»; К., попав в душную комнату судебного художника, не может открыть окно, оно наглухо заколочено, Тигорелли панически боится сквозняков; далее К. попадает из комнаты художника в комнаты судебных концелярий, где воздух был ещё более затхлым: «Перед ним тянулся длиннейший коридор, и оттуда шёл такой воздух, по сравнению с которым воздух в ателье казался просто освежающим».

21. Кафка Ф. Процесс : роман / Ф. Кафка ; пер. с нем. Р. Райт-Ковалёвой, Г. Снежинской, Е. Кацевой. – СПб., 2002. – С. 434.

22. Вспоминается «лабрис» – обоюдоострый топор, а также последняя запись в «Дневниках» об обоюдоостром слове (см. дальше).

23. Белый А. Москва / Андрей Белый. – М., 1989.

24. Белый А. История становления самосознающей души. Гл.: Реализм: Гоголь, Достоевский / Андрей Белый // Душа самосознающая. – М., 1999. – С. 257–258, 261.

25. Набоков В. Рассказы. Приглашение на казнь : роман, эссе, интервью, рецензии. – М., 1989.

26. Обратим внимание, палач м-сье Пьер, держа в руках жизнь Цинцинната, видя его страх перед грядущей казнью, только один из всех называет Цинцинната «прозрачным», но стоит Цинциннату во время действия казни отвергнуть его власть над собой, палач тут же превращается в личинку.

27. Материалы из БСЭ, «Википедии» – свободной энциклопедии, а также : «Мифологические сюжеты Эрмитажа», часть IV, Легенды из истории Древнего Рима. Эл. ресурс : <http://amazonca.web2doc.com/pages/mifologicheskie...>

28. Барабаш Ю. Я. Набоков и Гоголь: мастер и гений. // Москва. – 1989, № 1. – С. 180–183.

29. Эл. ресурс: http://www.kuivinen.ru/gogol/nabokov_1.htm

30. Гоголевская любовь к «цветистым шёлковым жилетам» затрагивается в эссе «Николай Гоголь», обратим внимание, что Цинциннат также одет в «шёлковую безрукавку».

31. Вспомним, в «Процессе» Йозеф К. также принимает палачей за комических актёров.

32. Белый А. История становления самосознающей души / Андрей Белый // Душа самосознающая. – М., 1997. – С. 261

33. Эл. ресурс: <http://www.jungland.ru/Library/TainaGoti.htm>

34. Обратим внимание, вместе с карандашом, превратившимся в крошечный огрызок, заканчивается жизнь и история Цинцинната – пленника тюрьмы.

35. Здесь начинается игра двойных смыслов: перст показывает, обнаруживает или указывает? В случае с Цинциннатом, конечно, показывает, открывает. Но в случае с Гоголем именно указывает, вспомним также в очерке «Николай Гоголь» гоголевскую трость, которую писатель держал как «писчее перо»: «В Швейцарии он провел целый день, убивая ящериц, выползавших на солнечные горные тропки. Трость, которой он для этого пользовался, можно видеть на дагерротипе, снятом в Риме в 1845 г. Весьма элегантная вещица. На этом снимке он изображен в три четверти и держит в тонких пальцах правой руки изящную трость с костяным набалдашником (словно трость – писчее перо)». Смысловой ряд: убийство «гадов» – трость – писчее перо.

36. Эл. ресурс: <http://luxaur.narod.ru/biblio/2/tr/mila01.htm>

Анотація

Автор статті аналізує образи Лабіринтів і Минотаврів 20-30-х рр. ХХ ст. в ракурсі гоголівського слова, а саме інтертекстуальні діалоги Кафки, Білого, Набокова з творчістю Гоголя.

Ключові слова: *лабиринт, Минотавр, інтертекстуальний діалог.*

Аннотация

Автор статьи анализирует образы Лабиринтов и Минотавров 20-30-ых годов XX века в ракурсе гоголевского слова, а именно интертекстуальные диалоги Кафки, Белого, Набокова с творчеством Гоголя.

Ключевые слова: лабиринт, Минотавр, интертекстуальный диалог.

Summary

The author of the article analyses the appearances of Labyrinths and Minotavrs of 20-30th of XX-th century in foreshortening of Gogol's word, namely intertekstual dialogs of Kafka, Belyj, Nabokov with Gogol's creation works.

Keywords: labyrinth, Minotavr, intertekstual dialog.

Оксана Кравченко (Донецк)

ПРОБЛЕМАТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЦЕЛОГО «ПЕТЕРБУРГСКИХ ПОВЕСТЕЙ» Н. В. ГОГОЛЯ

Одной из актуальных проблем гоголеведения является вопрос об объединении пяти повестей о Петербурге, публиковавшихся в разное время и в разных изданиях, – в некое художественное единство. В. М. Маркович аргументирует такую возможность следующим образом: «...пять разновременных и как будто бы вполне самостоятельных произведений связывает действительно очень многое – и сквозные темы, и ассоциативные переключки, и общность возникающих в них проблем, и родство стилистических принципов, и единство сложного, но при всем том, несомненно, целостного авторского взгляда» [1, с. 6].

Мы полагаем, что «целостность авторского взгляда» может быть понята также как целостность эстетического характера, формирующая сверткестовое литературное единство. В этом случае оправдана установка на архитектурно-композиционную законосообразность «Петербургских повестей» как эпического цикла.

С нашей точки зрения, носителем циклообразующего принципа, архитектурной формой, обеспечивающей единство цикла, является фантастическое. Именно фантастикой предзаданы те бытий-