

МЕЖДУ СВОБОДОЙ И ВОЛЕЙ

Судьба Феде Протасова

Ю. ЛОТМАН

Одним из основных исходных пунктов сознания позднего Толстого является противоречие между динамикой и статикой. Динамика — жизнь, находящаяся в состоянии неопределенности, развитие, не имеющее еще застывших форм и поэтому не поддающееся оценке на языке стабильных систем. В этом смысле становится особенно активным противопоставление **этики** — как системы, не допускающей противоречий, вечной и неизменной (ср. Евангельское: "Да будет слово ваше "да, да", "нет, нет"; а что сверх этого, то от лукавого" — Мф. 5, 37) **жизни** — как началу постоянного движения.

Это приводило Толстого к весьма сомнительному, с точки зрения христианской ортодоксальности, противопоставлению текучей, динамической, живой этики Христа и уже застывшей в отложившихся формах этики Павла. Эта позиция ставила автора "Живого труппа" в его оценках на грань ереси, с точки зрения церковной ортодоксии. Не случайно у него грешник, еще не исчерпавший своей потенциальной возможности воскресения, обладает большей ценностью, чем праведник, над которым никакие искушения уже не имеют власти. Авторский герой Толстого — всегда герой, находящийся в состоянии моральной динамики. Он переживает падение или взлет, но всегда не достигает конечной точки ни в том, ни в другом. Виктор и Лиза чисты, а Федя Протасов — "великий грешник", но Федя Протасов может, пройдя через все искушения, подняться до высших, возможных для человека взлетов ("восторгов"), а его жена и Виктор, не зная падения, лишены и взлетов. Они — как те упомянутые в Апокалипсисе праведники, которые "не горячи" и "не холодны" и поэтому будут "извергнуты из уст" Христовых. Высокий полет

подразумевает противостоящее ему глубокое падение и, наоборот, падение таит в себе возможность взлета.¹

Столь далекий от христианских идей Толстого человек, как Короленко, в "Сне Макара" сравнил праведников, чьи "одежды чисты", с грешным, но гораздо более близким Господу пьяницей Макаром. При всей противоположности морали Короленко и Толстого, в данном случае еретик Толстой и атеист Короленко сближаются как люди этического максимализма. В позиции Толстого мы видим весьма сомнительную с точки зрения христианской ортодоксии, но очень свойственную русской фольклорной этике мысль о том, что путь к спасению лежит через максимализм греха. Эта мысль чужда апостолу Павлу, но по сути дела глубоко заложена в противоречивом раннем христианстве. В Апокалипсисе читаем упрек, обращенный к ангелу Лаодикийской церкви в том, что он не горяч и не холоден, и поразительное восклицание: "О, если бы ты был холоден или горяч!" (Отк. 3, 15).

Максимализм греха ближе к максимализму добродетели, чем умеренность в том или другом. Эта "еретическая" мысль органична для Толстого, но в своем индивидуалистическом анархизме глубоко противоречива. Федя, пьяница, человек страстей, открытый всем искушениям жизни и всем высотам искусства, воплощает тот облик христианства, который опирается непосредственно на проповеди Христа, Апокалипсис, народную религию и фольклорную этику с их "сомнительной" противоречивостью и потенциальным бунтарством. А умеренный и чистый Виктор — воплощение церковного уже застывшего христианства Павла, мыслей и чувств той церкви, которая "извергла из уст своих" мучительные "противоречия страстей" (Лермонтов). С этой последней точки зрения только падающий подыметя, только погибающий спасется. И Христос, для которого одна заблудшая овца дороже целого стада незаблудших, Христос, подымающий слабого, гораздо ближе Толстому, чем торжествующий Христос-победитель.

В этом отношении понятна вся глубина потенциальной двойственности истолкования эпитафии к "Анне Карениной": "Мне отмщение, и Аз воздам". Во-первых, отмщение находится в руках Господа и с праведной жестокостью найдет грешника, — и другое, почти противоположное толкование: право отмщения — прерогатива только Гос-

пода и не принадлежит человеку. Тот, кто греховен с людской точки зрения, может оказаться праведником во Христе; а если так, то самый страшный для человека грех — это стремление судить, поскольку в нем человек присваивает себе не принадлежащую ему власть Христа. Показательно, что, ставя такой эпиграф, Толстой погружал и себя, и читателя в неразрешимое противоречие: объявляя неустранимость высшего суда и тем самым неизбежно приобщая читателя к согласию с правом на высший суд, он, вместе с тем, требовал, чтобы читатель добровольно от этого права отказался; приглашал читателя смиренно отделиться от позиции Христа и одновременно слиться с нею. При этом то или иное решение зависело только от интонационного нажима на одно из слов изречения. В этом, в частности, было глубокое проникновение в самую сущность святых текстов, — которые по своей природе не дают однозначных, прямолинейных инструкций для спасения, а ставят человека лицом к лицу с трудным выбором: какое понимание истинно, а какое ложно, — определяется только мерой внутренней близости истолкователя к истолковываемому тексту. Но кроме поисков того или иного истолкования (поиски эти требуют самоусовершенствования и приближения к недостижимой святости) остается еще возможность вообще отказаться от истолкования и признать, что тайна должна остаться тайной, или, по крайней мере, смириться со своим достоинством ее понять. Такое сложное понимание истины ставит ищущего ее выше любых конечных интерпретаций: он оказывается не тем, кто знает истину, а тем кто ее ищет. Именно такова позиция Толстого.

Таким образом, герой "Живого трупа" выступает в роли того евангельского зерна, которое дает сторичный плод, потому что погибает, а праведные Виктор и Лиза — не погибшее зерно, но именно поэтому и не проросшее. Итак, нравственная гибель у Толстого превращается в решающий поворотный пункт к воскресению, ибо Христос, по Толстому, пришел на землю ради спасения грешников, а не для прославления тех, кто и так уже спасен. В этом смысле название романа "Воскресение" (то есть оживление мертвого) — основная тема всех произведений позднего Толстого, но в равной мере это предвкушение воскресения превращается в общую идею русской литературы, ожидавшей революции, истолковываемой как апокалиптический взрыв и конечное обновление.² Ерети-

ческая амбивалентность образов Спасителя и Губителя таила в себе в дальнейшем возможность увидеть в Революции и конечное спасение, и апокалиптическую гибель. Неприемлемой же, с обеих точек зрения, была пошлая "умеренность и аккуратность", которая отождествлялась с нормальным, естественным "мещанским" развитием. Лермонтовская формула:

*А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой!*

выражала сущность обоих проявлений беспредельного максимализма, в равной мере характерных для конфликтных позиций этой эпохи.

Любопытно сопоставление, казалось бы, второстепенных, но на самом деле глубоко родственных деталей. У Толстого в сцене пения цыган встречаем следующие ремарки: "Федя лежит на диване ничком, без сюртука. Афремов на стуле верхом против запевалы".³ Здесь значимо нарушение "приличий" позы (прорыв из мира условности в царство свободы). Вряд ли случайно совпадение этой сцены с тем, как выражается свобода (в момент освобождения от запретов) в поведении героев в романе Пастернака "Доктор Живаго". Начало революции, которое Репин передал в образе курсистки и студента, плывущих на льдине по охваченной ледоходом реке, получает у Пастернака по сути дела синонимическое с толстовским выражение. Жесты молодых офицеров-интеллигентов в начале революции строятся как снятие запретов, освобождение от условности, демонстративная раскованность позы и жеста⁴: "Из присутствующих только один доктор⁵ расположился в кабинете по-человечески. Остальные сидели один другого чуднее и развязнее. Уездный, подперев рукой голову, по-печорински полулежал возле письменного стола, его помощник громоздился напротив на боковом валике дивана, подобрав под себя ноги, как в дамском седле, Галиуллин сидел верхом на стуле, поставленном задом наперед, обняв спинку и положив на нее голову, а молоденький комиссар то подтягивался на руках в проем подоконника, то с него соскакивал и, как запущенный волчок, ни на минуту не умолкал и все время двигаясь, маленькими частыми шагами расхаживал по кабинету".⁶

Особенно характерна печоринская поза уездного комиссара: в период Февраля участники событий осмысливают их через литературные и — что особенно важ-

но — лермонтовские штампы. Вместе с тем, существенно вспомнить, что в печоринской позе Лермонтов подчеркивал женственность. Это тоже необходимо учитывать при осмыслении пастернаковского текста для понимания того, как Пастернак преподнесет нам "дух Февраля" — женственное начало Свободы, которое потом сметет солдатский бунт Октября.⁷

Динамизм и одновременно связанная с ним неопределенность, размытость контуров отождествляется с женским началом в его противопоставлении мужскому; не случайно, что революция символически изображается, как правило, в образе женщины. Мы его встречаем, например, в картине Делакруа "Свобода ведущая народ" и в "Ямбах" Барбье (в переводе В. Г. Бенедиктова):

*Свобода — женщина; но в сладострастье щедрым
Избранникам верна,
Могучих лишь одних к своим приемлет неграм
Могучая жена.*

Показательно, что при всем разнообразии все жесты молодежи, собранной Пастернаком в кабинете Галиуллина, — жесты танца и игры: они изящны, раскованны и воспроизводят различные типы поведения, а не само это поведение. Трагическая сцена столкновения комиссара временного правительства Гинца с взбунтовавшейся солдатской массой описывается Пастернаком как почти балетный конфликт двух типов жеста и поведения. Гинц, вынужденный искать спасения от бунтарей в бегстве, силою воли заставляет себя сохранить высокую театральность трагической ситуации. Это на мгновение останавливает преследующих его солдат, которые не могут найти адекватного ответа "странному" поведению их врага, но это недоумение длится только мгновение: спасающийся от преследования проваливается в бочку, и удивительная для солдат театральная поза оратора сменяется позой "шута горохового": "Но Гинц стал на край крышки и перевернул ее. Одна нога провалилась у него в воду, другая повисла на борту кадки. Он оказался сидящим на ее ребре. Солдаты встретили эту неловкость взрывом хохота".⁸ Смех разрушает чары и восстанавливает ситуацию кровавой комедии, естественное завершение которой — убийство: "... и первый спереди выстрелом в шею убил наповал несчастного, а остальные бросились штыками докалывать мертвого".⁹

Эта картина "русского бунта", в котором убийство сочетается с весельем, а жестокость — с добротой, живо напоминает сцену расправы в "Капитанской дочке": "Меня притащили под виселицу. "Не бось, не бось", — повторяли мне губители, может быть, и вправду желая меня ободрить".¹⁰

Неразрывное слияние смеха и ужаса, комического и кровавого воспринималось как один из существенных признаков народности. Если классицизм ставил непреодолимые границы между комедией и трагедией, то фольклорная традиция рассматривала ужас и смех как органически слитые элементы массового, народного действия. Именно такое сочетание мы видим в "Докторе Живаго" Пастернака в сцене убийства Гинца.

Пожалуй, самый ранний опыт слияния смеха и ужаса в литературных текстах мы находим в "Золотом петушке" Пушкина — произведении уникальном по смелости внутреннего сближения с народным переживанием театральности.¹¹

В "Живом трупe" герои делятся на тех, чьи поступки "правильны" с точки зрения какой-либо общественной роли, и на погибших, непредсказуемых — пьяниц, художников, людей вне общества. Чиновники, люди суда, с одной стороны, и Виктор и Лиза, — с другой, при всей противоположности характеров и нравственной их оценки, имеют одну общность: их поступки **правильны** с какой-либо заранее заданной точки зрения, то есть предсказуемы, и поэтому, с позиции Феди Протасова, непереносимо скучны. В них нет неожиданности; нравственные или безнравственные, они в равной мере лишены поэзии. Это и делает подобную жизнь для Феди Протасова тюрьмой. Как блоковский Арлекин, Федя жаждет прорыва в мир свободы (анархист понятнее Толстому, чем либерал). Федя, как из тюрьмы, убегает из семьи, в которой царил добродетель, но "не было изюминки, — знаешь, в квасе изюминка, — говорит Федя Протасов, — <...> не было игры в нашей жизни. А мне нужно было забываться. А без игры не забудешься".¹²

"Изюминка" — образ непредсказуемого, случайного, того, что не является обязательным элементом структуры, без чего система остается собой, описывается одинаковыми моделями, но без чего жить в ней делается невозмож-

но, что, вместе с тем, придает ей ценность, своеобразный неповторимый вкус.¹³

Само название "Живой труп" в своей многозначности охватывает разные аспекты пересечения живого и мертвого.¹⁴ Антитезы живого и мертвого в пьесе многообразны и пронизывают самые разные аспекты смысла, часто ускользающие от поверхностного зрителя, не замечающего, что пульс жизни может пробиваться и в слове, и в камне, и в жесте, — во всех элементах всех искусств. Это делает постановку пьесы Толстого чрезвычайно сложной, дух жизни и холод смерти должны веять там во всех деталях. Обычное ограничение сценической реализации мотивами социального протеста вынимает из пьесы, пользуясь выражением Толстого, ее "изюминку". В частности, в постановках, как правило, совершенно выпадает смысл нескольких фраз из литературного сочинения Феди Протасова. На сцене актеры их, чаще всего, проборматовывают как совершенно случайный элемент, между тем, в драме Толстого каждое слово исполнено смысла.

В данном случае короткий отрывок переносит зрителя (вместе с Федей Протасовым) в какой-то особый, неожиданный для него мир. Это проявляется в том, что давно знакомые слова оказываются в этой сцене "незнакомыми", как бы "не теми", наделенными совершенно иными значениями: "Поздней осенью мы сговорились с товарищем съехаться у Мурыгиной площадки. Площадка эта была крепкий остров с сильными выводами. Был темный, теплый, тихий день. Туман. . ." ¹⁵ Смысловая игра основывается здесь на том, что привычные читателю слова, относимые обычно к образам детского языка ("площадка"), ¹⁶ вдруг наполняются семантикой охоты, воли, природы, жизни в естественном пространстве (что сразу же влечет за собой образы леса, поля, тумана, свежего ветра — всего антуража охоты) и переключает всю смысловую атмосферу отрывка в неожиданный для читателя и поэтому особенно остро ощущаемый план "воли и природы". Толстой вместе со своими читателями как бы переносится из светского пространства крокета в вольную и поэтическую атмосферу лесной охоты: искусственные образы шаров и кегель заменяются волей леса, зверя — поэзией дикой природы. Взрыв ассоциаций, перемещающий из мира культуры в пространство "воли", напоминает знаменитое место из "Страшной мести" Гоголя. Двойное восприятие природы, возможность которого открыта Гоголем, ведет

прямо к Толстому. Кроме того, использование автором "Живого трупа" казалось бы обычных слов в качестве непривычной читателю терминологии: "площадка", "выводки" и т.д., создаёт образ "чужого мира", понятного лишь посвящённым, и тем более таинственного, что он прячется в обычные слова, заполняя их необычным смыслом. Превращение обычной лексики в терминологию, извлеченную из специального, "чужого" для читателя словаря, вводит в общую ситуацию, когда знакомое оказывается вдруг незнакомым, новым и требует специального пояснения. Это тот же прием, с помощью которого Гоголь создавал жутко-незнакомый мир, маскирующий себя знакомыми и не привлекающими внимание словами. Так, в "Страшной мести" пейзаж вначале рисуется с помощью обычных, "не пугающих" слов, а затем вдруг оказывается, что слова эти имеют второе, необычное и страшное значение. Привычный, уютный мир и мир жуткой фантастики перемешаны, так что читатель все время колеблется в понимании того пространства, в которое его занес текст Гоголя. Страшное и нестрашное, бытовое и сказочное, реальное и кажущееся свободно подменяют друг друга и переносят нас в мир, где все эти слова выступают то в роли синонимов, то как несовместимые антонимы: "Любо глянуть с середины Днепра на высокие горы, широкие луга, на зеленые леса! Горы те — не горы: подошвы у них нет, внизу их, как и сверху, острая вершина и под ними и над ними высокое небо. Те леса, что стоят на холмах, не леса: то волосы, поросшие на косматой голове лесного деда. Под нею в воде моется борода, и под бороною, и над волосами высокое небо. Те луга — не луга: то зеленый пояс, перепоясавший посередине круглое небо".¹⁷

Гоголевское восприятие природы как живого существа, наделенного характером и волей, выразил один из самых близких к Толстому поэтов — Тютчев:

*Не то, что мните вы, природа:
Не слепок, не бездушный лик, —
В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть любовь, в ней есть язык.*¹⁸

Это ощущение пейзажа, как единого живого существа, придавало природному чувству Гоголя неожиданный для него пантеистический оттенок, который сближал гоголевский взгляд на природу с толстовским, и делал орга-

ничным звучание гоголевских нот в толстовском изображении природы. Это накладывалось на уже упомянутое созвучие Толстого и Тютчева. Тот же зачарованный, одновременно фантастически-сказочный и реально-бытовой мир возникает в сознании Пети Ростова в страшную и фантастическую ночь перед его первым и последним сражением. Совершенно по-гоголевски в сознании Пети перемешиваются сказочная фантастика и бытовая реальность. С самого начала задается двойственность — первое есть последнее, верх — то же самое, что и низ, реальное — то же самое, что и кажущееся. Оксюмороны оказываются синонимами, а синонимы — оксюморонами. "Петя должен бы был знать, что он в лесу, в партии Денисова, в версте от дороги, что он сидит на фуре, отбитой у французов, около которой привязаны лошади, что под ним сидит казак Лихачев и натачивает ему саблю, что большое черное пятно направо — караулка, и красное яркое пятно внизу налево — догоравший костер, что человек, приходивший за чашкой, — гусар, который хотел пить; но он ничего не знал и не хотел знать этого. Он был в волшебном царстве, в котором ничего не было похожего на действительность. Большое черное пятно, может быть, точно была караулка, а может быть, была пещера, которая вела в самую глубь земли. Красное пятно, может быть, был огонь, а может быть — глаз огромного чудовища. Может быть, он точно сидит теперь на фуре, а очень может быть, что он сидит не на фуре, а на страшно высокой башне, с которой ежели упасть, то лететь бы до земли целый день, целый месяц — все лететь и никуда не долетишь. Может быть, что под фурой сидит просто казак Лихачев, а очень может быть, что это — самый добрый, храбрый, самый чудесный, превосходный человек на свете, которого никто не знает. Может быть, это точно приходил гусар за водой и пошел в лощину, а может быть, он только что исчез из виду и совсем исчез, и его не было.

Что бы ни увидал теперь Петя, ничто бы не удивило его. Он был в волшебном царстве, в котором все было возможно.

Он поглядел на небо. И небо было такое же волшебное, как и земля"¹⁹.

Органическое слияние мира фантастики и реальности у Толстого всегда вызывало образ музыки. Слова Гоголя о музыке как о единственном, данном человеку, прорыве в пространство свободы, — свободы не только социальной

и политической, но полной свободы над всеми законами природы и общества, — прямо перекликаются с аналогичными мыслями Толстого.

Конфликт свободы и воли, присущий человеку, неотъемлемый от него, лежит в основе "Живого труп" Толстого. В пьесе наслаиваются друг на друга два конфликта. Либеральное понимание свободы воплощено в сюжетной линии, которая связана с судом. Лиза и Каренин становятся жертвами грязной машины, власти чиновников над человеком. Если бы конфликт ограничивался этим, то дело сводилось бы к столкновению беззакония и свободы. В таком варианте пьеса укладывалась бы в общее направление либеральной критики дореформенного суда или его пережитков в послереформенное время. Но сюжет Толстого вводит более сложный конфликт. Неслучайна оговорка Феде: "То есть они опять меня свяжут с ней, то есть ее со мной?" Вопрос не только в том, чтобы обеспечить право Лизы на развод (в этих рамках сюжет укладывался бы в либеральную проблематику). Либеральному понятию свободы Толстой противопоставляет анархический максимализм. Оговорка Феде Протасова выдает другую мысль: свобода — выше морали и любых ее условностей; закон и мораль — порождение цивилизации, а свобода — присуща человеку. Виктор и Лиза вступили в конфликт с **уродливыми** социальными законами, а Федя выступает в **принципе** против социальных законов, противопоставляя им свободу чувств, таланта и безграничность права человека на выбор своего пути. Примитивно перефразировав эту ситуацию, можно говорить о столкновении либерального свободолобия и безграничной "архаической" воли, опирающейся на природу человека.

В сознание Толстого глубоко входило руссоистское убеждение, что "La morale est dans la nature des choses" (нравственность заложена в природе вещей, т.е. в натуре мира). Пушкин, иронически цитируя слова Неккера, поставил их эпиграфом к 4-ой главе "Евгения Онегина". Пушкин играет этой мыслью, иронически относя ее к проповеди Онегина и лирически — к нравственным страданиям Татьяны. Вера в то, что нравственность заложена в природу человека, принципиально отделяет Толстого от того понятия свободы и бунта, которое свойственно было Ибсену, а позже декадентам. Федя — анархический бунтарь за свободу, но именно поэтому он ближе всего к подлинным законам истинной морали. Все правила

светской морали, не основанные на законах человеческой природы, отталкивают его как порождение лжи и лицемерия. Но ложь и лицемерие, по Толстому, лежат в основе любых, самых либеральных, социальных идей. Поэтому Лиза и Виктор, в отличие от Феди и цыганки Маши, неразрывно связаны с тем самым обществом, против которого поднимают бунт. Максимализм Толстого заставляет его видеть в либеральных борцах за свободу все тех же людей из мира несвободы. Большинство театральных воплощений пьесы Толстого сужает ее до обличительства — критики наиболее поверхностного слоя несвободы. Сущность же толстовской пьесы в том, что конец ее должен восприниматься как счастливый: герой нашел в себе силу вырваться в царство свободы. Трудность сценического воплощения подобной идеи заключалась в необходимости отделить произведение Толстого и от узко либерального обличительства, с одной стороны, и от декадентской концепции смерти как единственной полной свободы, — с другой.

Польский писатель, автор комических парадоксов, Ежи Лец однажды сказал: "Ну, положим, что ты пробьешь лбом стену — что ты будешь делать в соседней камере?" Воля для Толстого отличается от либеральной свободы тем, что это не выход в соседнюю камеру, а прорыв в совершенно иной мир — мир безграничной поэзии и независимости. Гоголевское противопоставление воли, которую обретает человек в бешеном танце,²⁰ сродни "десятому веку" и "степи" Феди Протасова, цыганщине Аполлона Григорьева и бесконечно далека от конституционных проектов либералов и слишком нравственной добропорядочной свободы Виктора.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 11 Характерно, что у Блока полет неизменно вызывает образ падения, а падение — это залог возможного взлета: "Летун отпущен на свободу. . ." (стихотворение "Авиатор"). "Матрос, на борт не принятый" в поэзии Блока прошел все пути падения, но смерть превращает его в святого. "В самом чистом, в самом белом саване" он неотступно напоминает того, кто украшен "белым венчиком из роз". У раннего Горького-поэта мы встречаем сходные ассоциации. Можно было бы также

указать на синонимию падения и полета в стихах Н. Горбаневской:

*Только пламенем в пролете
Лестничном живи — гори...
Пол иль потолок пробьете,
Руки вздетые мои.*

.....

*И расквасившись об камень,
Я взлетаю в небеса.*

Характерна перевернутая синонимия образов падения Демона и взлета Ангела.

- 2 Вперед выдвигается не конкретно-историческое наполнение слова "революция", а его первичная этимология: переворот всего. Не случайно в своем истоке, в лексике французского Просвещения, слово это имело геологическую, а не социальную семантику и означало переворот недвижимых основ земли.
- 3 Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. в 22-х т. — М., 1982. — Т. 11. — С. 282. Далее: Толстой, с.
- 4 Ср. образ начала революции у Блока. Этот образ может быть также истолкован как явление смерти — шире "Ее прибытие":

*Все кричали у круглых столов,
Беспокойно меняя место. <курсив мой. — Ю. Л.>*

Было тускло от винных паров.

Вдруг кто-то вошел — и сквозь гул голосов

Сказал: "Вот моя невеста"

(Блок А. Собр. соч. в 6-ти т. — Л., 1980. — Т. 1. — С. 259).

Ср. также у Брюсова:

И вот свершилось. Рок принял грезы,

Вновь показал свою превратность:

Из круга жизни, из мира прозы

Мы вброшены в невероятность!

(Брюсов В. Я. Избранное. — М., 1984. — С. 350).

- 5 Доктор Живаго, сохраняющий индивидуальность поведения, не захвачен общим "энтузиазмом".
- 6 Пастернак Б. Доктор Живаго. — Вильнюс, 1988. — С. 126. Далее: Пастернак, с.

- 7 Показательно, что Блок воспринимал образ Христа в "Двенадцати" как женственный — опять параллель с картиной Делакруа "Свобода ведущая народ" (см. ниже).
- 8 Пастернак, с. 140.
- 9 Там же.
- 10 Пушкин А. С. Полн. собр. соч. — М.—Л., 1948. — Т. 8. — С. 325.
- 11 Характерно, что душевные переживания описываются в "Золотом петушке" словами лексики народного ритуала:

Царь завыл: "О, дети, дети!"

Ср. также в "Сказке о царе Салтане...":

День прошел, царица вопит.

"Вопить" (оплакивать) — означает исполнять ритуальное поведение, традиционность которого допускает народные оценки, типа "хорошо вопит", "оплакала" ("обвыла") как положено". Такое восприятие в принципе противоположно романтическому представлению об "искренности", как о чем-то неожиданном и индивидуальном.

- 12 Толстой, с. 318.
- 13 Так, например, в архитектуре нижняя треть дорической колонны обладает "неправильностью", образует почти незаметное утолщение. Исторически это утолщение отражает практически неощутимое изменение прямых черт деревянных столбов древних колонн под влиянием давления верхних архитектурных элементов. С заменой деревянных колонн мраморными необходимость утолщения отпала — камень не расширялся под влиянием давления сверху. Но тут обнаружилось, что случайное изменение материала оказалось гениальным архитектурным изобретением. Геометрическая прямота линий делает колонну мертвой, она "перестает петь", еле заметное расширение делает ее живой, поющей, пульсирующей. Именно поэтому колонна воспринимается нами как адекват живого человеческого тела: античная ионическая колонна приобретает в нашем сознании признаки женственности, а дорическая — мужественности. Попытки же конструктивистов 20-х годов основать новую архитектуру на геометрической прямоте форм приводили к созданию мертвых деталей из камня.
- 14 Оживленность архитектурных элементов отвечает той же необходимости противоречия, так же как противопоставление живого пения мертвой записи.

- 15 Толстой, с. 303.
- 16 "Площадка" — слово, обычно соотносимое читателем той поры с такими понятиями, как крокет, городки, разнообразные игры с мячом, т.е. с детским миром или же со светским дамским спортом.
- 17 Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. — М.—Л., 1940. — Т. 1. — С. 246.
- 18 Тютчев Ф. И. Полн. собр. стихотворений. — Л., 1939. — С. 68.
- 19 Толстой Л. Н. Собр. соч. в 22-х т. — М., 1981. — Т. 7. — С. 157.
- 20 Ср. гоголевское выражение "затанцеваться до смерти". Характерно, что и у Гоголя безграничность воли заставляет вспомнить о смерти.