

# Безумное искусство



**СТРАХ  
СКАНДАЛ  
БЕЗУМИЕ**

Гоголь, Чехов, Достоевский, Маяковский,  
Набоков, Солженицын, Шестов, Фрейд и другие

**ИИ** Классика лекций

**Ефим Яковлевич Курганов**  
**Нора Яковлевна Букс**  
**Безумное искусство.**  
**Страх, скандал, безумие**  
**Серия «Классика лекций»**

*Текст предоставлен правообладателем*

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=48613827](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=48613827)*

*Безумное искусство. Страх, скандал, безумие / [сост. Н. Букс. Е. Курганов]: ООО «Издательство АСТ»; Москва; 2019  
ISBN 978-5-17-112630-8*

### **Аннотация**

Книга посвящена бытованию в культуре трех основных психоэмоциональных состояний – страха, скандала и безумия. Ведущие специалисты из России, Франции, Америки и Израиля предлагают читателям увидеть скрытые смыслы, лежащие в основе хорошо знакомых произведений: «Ревизор», «Преступление и наказание», «Идиот», «Дядя Ваня», «Мелкий бес», «Лолита» и многих других. Фигуры Гоголя, Достоевского, Чехова, Набокова предстают перед читателем в новом свете. Страх является сильным толчком в развитии личности человека. Но он может стать причиной ее коренного изменения, разрушения, а иногда и гибели. Литературные скандалы

вскрывают новые подробности писательских биографий и культурного быта эпохи, что находит воплощение в творчестве литераторов и артистов. И пожалуй, самая интригующая часть книги, вводящая в мир литературного безумия, рассказывает о письме как патологии. Об эпигонах и подражателях, о психически нездоровых героях книг, бреде и галлюцинациях, выполняющих, однако, важные художественные задачи в произведениях.

# Содержание

Страх, скандал, безумие	7
Страх	17
Страх и смех в эстетике Гоголя	17
От «Иванова» к «Дяде Ване»: две попытки избавления от страха	38
Конец ознакомительного фрагмента.	42

**Безумное искусство.**  
**Страх, скандал, безумие**  
*(сост. Нора Букс,*  
*Ефим Курганов)*

- © Н. Букс, 2019
- © Е. Курганов, 2019
- © М. Виролайнен, 2019
- © Б. Аверин, наследники, 2019
- © Л. Токер, 2019
- © М. Ямпольский, 2019
- © М. Одесский, 2019
- © Т. Артемьева, 2019
- © Д. Сегал, 2019
- © Н. Сегал-Рудник, 2019
- © И. Сухих, 2019
- © О. Лекманов, 2019
- © М. Котова, 2019
- © А. Сергеева-Клятис, 2019
- © А. Кобринский, 2019
- © Ж. Брейар, наследники, 2019
- © В. Руднев, 2019
- © И. Лоцилов, 2019

© РИА Новости, фото

© ООО «Издательство АСТ», 2019

**\* \* \***

# Страх, скандал, безумие

Страх – это, пожалуй, самая фундаментальная категория человеческого бытия. Со страха неизменно начинается человеческая жизнь (имеется в виду родовая травма). Без нее никак не обойтись, и она-то как раз и порождает самые первые страхи.

Об этом с предельной убедительностью поведал в свое время Зигмунд Фрейд в «Лекциях по введению в психоанализ»: «Невероятное усиление раздражения вследствие превращения обновления крови (внутреннего дыхания) является в тот момент причиной страшного переживания, первый страх, следовательно, имеет токсическое происхождение. Название Angst (страх) – angustiae (беда) – Enge (теснота, теснина) – подчеркивает признак стеснения дыхания, происходящего в то время вследствие реального положения вещей (при рождении) и впоследствии позже всегда повторяющегося в аффекте страха. Мы признаем также многозначительным и тот факт, что это первое состояние страха произошло вследствие отделения от матери»<sup>1</sup>.

Но тут крайне важен не только чисто психологический аспект. Философы, культурологи, писатели выдвинули и обосновали понятие «Первородного страха». Вот что, например,

---

<sup>1</sup> Фрейд З. Лекции по введению в психоанализ. М.-Пг., 1923. С. 185.

подчеркнул Григол Робакидзе, теоретик и лидер грузинского символизма, в работе «Первородный страх и миф»: «Страх коренится в самом бытии: чем больше плоскостей пересекаются друг с другом, тем сильнее, тем острее страх»<sup>2</sup>.

Итак, страх есть мощнейший, даже краугольный толчок к развитию человека. Именно в таком ракурсе знаменитый датский философ Серен Кьеркегор выстроил в первой половине XIX столетия свои трактаты «Страх и трепет» и «Понятие страха».

Впрочем, задолго до Кьеркегора категория креативности страха была сформирована в недрах доктрины единобожия. Именно тогда и был определен принцип полезности и даже неизбежной необходимости страха божьего.

Не случайно царь Давид молил, чтоб ему был открыт высший путь – страх перед именем Бога: «Научи меня, Всевышний, пути Твоему – ходить буду ходить в правде Твоей, направь сердце мое единственно к страху пред Именем Твоим»<sup>3</sup>.

Еврейский богослов XVIII столетия Моше Луцатто считал, что если человеку не откроется путь страха перед именем Бога, то его ждет полная и неминуемая катастрофа. В трактате «Путь творца»<sup>4</sup> Луцатто говорил об очищающем значении страха божьего: «Это сказано об истинных любви

---

<sup>2</sup> Робакидзе Гр. Демон и миф. Тбилиси: 2001. С. 48.

<sup>3</sup> Псалмы 86: 11.

<sup>4</sup> Глава «О любви к Богу и страхе перед ним».

и страхе – любви к Всевышнему самому, а не к Награде и страхе перед Его вознесенностью, а не перед наказанием. Такой страх очищает человека от тьмы...»<sup>5</sup>.

Однако, кроме того что страх очищает и движет человека вперед, он может разрушать и даже губить человеческую личность. Именно великий страх и порождает во многом безумие.

Мишель Фуко в книге «История безумия в классическую эпоху» подчеркнул: «Цивилизация как таковая представляет собой среду, благоприятную для развития безумия»<sup>6</sup>.

Связана ли с темой страха тема безумия? Безусловно.

Гиперболизация, густое наращивание страхов приводят к массовым психическим эпидемиям. Напомним, что Ю. М. Лотман в работе «Охота за ведьмами: семиотика страха» показал, что пик охоты за ведьмами падает не на «темные» Средние века, а на времена гораздо более просвещенные: «Страхи, тлевшие в период средних веков, вспыхнули тысячами костров в значительно более «просвещенную» эпоху Ренессанса и барокко, в самый канун Века Разума»<sup>7</sup>.

Итак, страх стоит у истоков цивилизации и является глубоко динамическим фактором, но он же, с другой стороны, представляет собой величайшую опасность для цивилизации, разрушая стабильный мир человеческой личности.

---

<sup>5</sup> Луцатто М. Х. Путь творца. Иерусалим, 1997. С. 128.

<sup>6</sup> Фуко М. История безумия в классическую эпоху. СПб, 1997. С. 368.

<sup>7</sup> Slavic Almanac. 2003. V. 19. № 12. С. 46–47.

Как совершенно справедливо пишет Рики Эмануэль в работе «Страх», ссылаясь на исследования психолога Мелани Кляйн, «страх рассматривался в качестве главной мотивации, которая стимулирует развитие индивидуума, хотя чрезмерный страх, если он выходит из-под контроля, может также иметь противоположный эффект и привести к торможению развития»<sup>8</sup>.

Теперь выскажем одно из возможных истолкований соотношения безумия со страхом.

Да, страх дает контроль, границы, даже этические ориентиры. Но самая реальность нашей жизни зачастую такова, что происходит что-то совершенно не устраивающее индивидуум, которому хочется совсем иной реальности.

И тут-то и подкатывает безумие. Человек окунается в него, спасаясь от реальности. Так что в некотором роде безумие есть наша реакция на действительность, неуютную нам.

Например, паранойя в некотором отношении есть своего рода компенсация за тот безотчетный страх, который охватывает. Тогда и возникает особая уверенность в себе, но на деле она глубоко патологична и строится на игнорировании или трансформации реальности.

Надо иметь в виду, что страх может принимать совершенно разные формы и лики, подчас не совпадающие друг с другом.

Он существует в различных ракурсах: и позитивном, гар-

---

<sup>8</sup> Эмануэль Р. Страх. М., 2002. С. 23.

монизирующем, глубоко созидательном, и отрицательном, темном, разрушающем личность и цивилизацию.

Точно так же и в сфере культуры страх совершенно неоднозначен и играет в ней важную роль.

Но страх не просто связан с безумием и даже порождает его. Возникает даже особый страх безумия (см. пушкинское «Не дай мне бог сойти с ума»). Карл Ясперс в «Общей психопатологии» писал: «Страх перед душевной болезнью и ощущение надвигающегося безумия – это обычные, но объективно никак не обоснованные симптомы, встречающиеся, в частности, у лиц с психопатиями и слабо выраженной циклотимией, – то есть у тех, кого по существу не приходится считать больными»<sup>9</sup>.

Однако далеко не все страшатся безумия. Некоторые индивидуумы радуются ему как освобождению от оков тягостной, мучительной реальности. Они купаются в своем безумии как в nirване, пребывая в вымышленной реальности и не желая знать ничего о реальности действительной, которая их только страшит и пугает.

Конечно, эта реальность потом так или иначе дает о себе знать, но индивидуум пускается в бегство, окунаясь с величайшей радостью в *свою* реальность, и всеми силами пробует из нее не выходить, максимально держась до последнего. Благополучно все это закончиться вряд ли может, но шутники и отчаявшиеся смельчаки, которые пробуют шутить с ре-

---

<sup>9</sup> Ясперс К. Общая психопатология. М., 1997. С. 505.

альностью, есть, и их совсем немало. Личность волею обстоятельств рано или поздно изгоняется из своей реальности, но некоторое время, правда, ей удается поблаженствовать, дурача себя и других (см., например, «Ревизор» Гоголя).

Однако катастрофа неизбежна. Безумие может подарить лишь временное и притом кажущееся спасение, за которым следует, как правило, оглушительный взрыв.

Личность рано или поздно буквально втаскивается в реальность, и причем с очень большим ущербом для себя. Сражение с реальностью всегда чревато поражением, и поражением страшным, безобразным, отвратительным.

В общем, есть страх безумия, но есть и страх реальности. Преодоление последнего страха через упрятывание в *свою* реальность может лишь временно отдалить катастрофу, и это только усилит неприятности и катастрофичность грядущего финала.

Страхов существует великое множество, и одни из них стабилизируют личность, стимулируют ее развитие, а другие ведут в итоге к ее разрушению. В безумии эта богатая, разнообразная диалектика страха очень четко различима.

Пребывание человеческой личности в параллельных мирах – реальном, но нелюбимом и даже ненавидимом, и своем, родном, но во многом вымышленном, – не просто относится к области психопатологии, но часто несет на себе знак явного безумия. А ведь в искусстве феномен параллельных миров довольно часто становится предметом описания и да-

же любования (см. многочисленные исследования на данную тему, принадлежащие перу Вадима Руднева).

В русской литературе тема безумия – очень большая, многоаспектная тема, получившая разработку в целом ряде блистательных шедевров («Записки сумасшедшего» Гоголя, «Идиот» Достоевского, «Мысль» и «Красный смех» Леонида Андреева, «Школа для дураков» Саши Соколова, «Записки психопата» Вен. Ерофеева и т. д.). Можно даже говорить о существовании целой традиции, очень разветвленной. Да, есть, без сомнения, «безумный» текст русской литературы.

Страх в ряде случаев не только порождает безумие, но еще и стимулирует скандалы как особую модель человеческого поведения. Как безумие, настигая человека, фактически спасает его от неуютной реальности, так и скандал часто является формой самозащиты. Звучит, может, и неожиданно, но это именно так.

Можно даже сказать, что в некотором роде скандал прямо вытекает из страха, и причем страха совершенно определенного, из неуверенности индивида в самом себе, в своих законных правах на большой успех.

Скандал – это фактически есть щит, которым прикрывается неудачник или боящийся неудачи, а не победитель, человек, уже потерпевший фиаско или мысленно предугадавающий свое неизбежное поражение. Вспомнить, к примеру, образ Фомы Опискина в повести «Село Степанчиково и его обитатели», фактически открывающей послекаторжный пе-

риод в творчестве Достоевского. Данный образ представляет собой скандальный нерв этого гениального произведения.

Вообще Достоевский поднял в своем творчестве тему скандала на необычайную художественную высоту. Скандал просто запрограммирован во всех его романах, созданных после десятилетнего вынужденного перерыва. Об этом писалось уже не раз, но в основном в довольно-таки локальном разрезе. Эстетика скандала у Достоевского еще ждет своего фундаментального исследования.

Но возвращаемся теперь к скандалу как к особому типу поведенческого механизма.

Идущий на скандал зачастую как раз потому и идет на него, что знает: обычным, легальным путем победы ему никак не одержать и внимания на себя не обратить. Из этого страха тотального поражения и рождается скандал как таковой и вообще разные формы эпатажа. Так что основная база скандала – это глубинное чувство неуверенности.

Покойный критик Виктор Топоров, который знал толк в скандалах, сам не раз скандалил, и подчас весьма безобразно, сделал следующее прелюбопытное признание: «Скандал – это всего лишь способ агрессивно заявить о себе. Поэтому литературные скандалы – удел слабых»<sup>10</sup>.

Так что страх безумия так же реален, как и страх авторского проигрыша, который как раз в первую очередь и при-

---

<sup>10</sup> Топоров В. Литературная «Аль-Каида» // Семиотика скандала. П.-М., 2008. С. 570.

водит к скандалам в искусстве. Конечно, в реальности все гораздо сложнее. Механизм скандала еще требует своего подробного описания, сделанного на стыке разных наук: литературоведения, физиологии, психологии и даже психиатрии. Пока что объективные законы скандала так и не сформулированы. И пока что можно лишь приблизительно нащупать законы скандала.

Скандал есть порождение страха и форма саморекламы, попытка самоутверждения, частенько не имеющая под собой реальных оснований. Но вполне возможна и такая ситуация, когда личность имеет все основания для творческой победы, но, несмотря на это, одержима беспочвенными страхами, отчего и решается на скандал, то есть на нелегальный, незаконный прорыв к успеху.

И еще один очень даже немаловажный аспект – тема скандала в художественном творчестве. Она таит в себе просто громадные возможности и перспективы, подтверждением чему являются отнюдь не только романы Достоевского.

Назовем хотя бы «Ревизор» и «Мертвые души» Николая Гоголя, трагедию Владимира Маяковского «Владимир Маяковский», «Скандалиста с Васильевского острова» Вениамина Каверина, «Роман без вранья» Анатолия Мариенгофа, «Алмазный мой венец» Валентина Катаева, «Трепанацию черепа» Сергея Гандлевского и т. д.

Вот как образно и довольно точно определил линию скандала в литературе Осип Мандельштам: «Скандалом называ-

ется бес, открытый русской прозой или самой русской жизнью в сороковых, что ли, годах. Это не катастрофа, но обезьяна ее, подлое превращение, когда на плечах у человека вырастает собачья голова. Скандал живет по засаленному просроченному паспорту, выданному литературой. Он – исчадие ее»<sup>11</sup>.

Итак, страх – корень и человеческого бытия, и творчества, он лежит в основе очень многих культурных механизмов совершенно разного плана, которые без соотношения со страхом просто не могут быть в полной мере поняты и осмыслены.

---

В 2004–2008 гг. в Сорбонне прошел цикл симпозиумов «Семиотика страха – Семиотика безумия – Семиотика скандала». В них приняли участие слависты Франции, Германии, Швейцарии, Эстонии, России. По прочитанным там материалам были изданы книги.

Настоящее издание – это своего рода антология, в которой представлены прошедшие испытание временем доклады участников.

*Нора Букс, Ефим Курганов*

---

<sup>11</sup> Мандельштам О. Э. Сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 76.

# Страх

## Страх и смех в эстетике Гоголя

Когда «Ревизор» был впервые представлен на петербургской сцене, Гоголь решил, что комедия провалилась. Он был настолько подавлен и удручен, что отказался принять участие в московской премьере. Между тем никакого провала, в сущности, не было: публика смеялась и аплодировала, сам император смеялся в своей ложе. Провалилась не пьеса – провалился замысел Гоголя.

Это был замысел грандиозный, почти безумный, настолько же органичный для эпохи, насколько не соответствующий ей.

Среди идей позднего русского романтизма одной из центральных была идея преобразования. Связанная с именем Рафаэля и его картины, эта идея особенно популярна была в кругу «Московского вестника», оказавшего сильнейшее влияние на эстетические воззрения Гоголя. С идеей преобразования был связан замысел «Мертвых душ», в третьем томе которых должна была предстать преобразенная Россия. С той же идеей был связан и замысел «Ревизора». В тот момент, когда сценическое действие замирало в немой сцене, возвращаясь к исходной ситуации явления ревизора и полностью ис-

черпав себя как пьесу, написанную для актеров, в зрительном зале должно было начаться действие иного рода. Позднее Гоголь специально подчеркивал, что «Ревизор» – «без конца», что текст комедии – это не завершённое ее содержание. Завершиться же оно должно было в зрительном зале. И для этого было предусмотрено особое время: неестественно долгие полторы или даже две-три минуты, которые должна была длиться в своей неподвижности немая сцена. Эта длящаяся неподвижность, эта неестественная остановка времени должна была прервать естественный ход жизни, дабы в потрясенном зрительном зале состоялось нечто, превышающее человеческое естество: там должно было произойти чудо преображения, катарсис, очищение.

Чуда, однако, не произошло. Посмеявшись и поаплодировав, публика покинула театр так же суетно, как обычно. Это несостоявшееся преображение и стало для Гоголя грандиозным провалом «Ревизора».

Казалось бы, создавая подобный замысел, Гоголь совершил элементарную, школьную ошибку: ошибку жанром. Он хотел добиться катарсиса не в трагедии, а в комедии, прийти к катарсису не через классические страх и сострадание, а через смех. Но подобная ошибка слишком нелепа, чтобы быть случайной. За ней кроется совершенно особое отношение Гоголя к таким антиподам, как страх и смех.

Немая сцена безусловно комична. Но нельзя сказать, что она комична – и только. Уже давно было замечено, что по-

добные ей ситуации онемения неоднократно встречаются в ранней прозе Гоголя [7, с. 28–36]. В журнальной редакции «Вечера накануне Ивана Купала», обнаружив в мешках Петруся вместо сокровищ черепки, «долго стояли все, разинув рты и выпучив глаза, словно вороны, не смея шевельнуть ни одним усом – такой страх навело на них это дикое происшествие» [3, т. 1, с. 364]. В «Сорочинской ярмарке»: «Ужас сковал всех, находившихся в хате. Кум с разинутым ртом превратился в камень; глаза его выпучились, как будто хотели выстрелить; разверстые пальцы остались неподвижными в воздухе» [3, т. 1, с. 127]. В «Майской ночи»: «Голова стал бледен, как полотно; винокур почувствовал холод, и волосы его, казалось, хотели улететь в небо; ужас изобразился в лице писаря; десятские приросли к земле и не в состоянии были сомкнуть дружно разинутых ртов своих...» [3, т. 1, с. 172]. Очевиден комизм всех этих застывших от ужаса фигур. Очевидно и то, что комика немой сцены призвана передать эмоцию страха, состояние ужаса перед случившимся.

В самом по себе смешении смешного и страшного не было ничего странного. В эпоху, когда писался «Ревизор», определенность жанровых перегородок уже рухнула, высокие образцы драмы, такие как «Борис Годунов», были ориентированы на шекспировский принцип сочетания комедийного и трагического. Гоголь, однако, совершал нечто совсем иное. У Пушкина страшное и смешное проявляются поочередно. Для комизма отведено отдельное место, отдельные сцены. В

«Скупом рыцаре», которого Пушкин назвал «траги-комедией», скупой лишь в первой сцене, в обрисовке его Альбером, предстает как комедийный персонаж – а сцена в подвале, чисто трагическая сцена, совершенно свободна от комедийной окраски. Смещение страшного и смешного, трагического и комического в драматургии Пушкина дано как их чередование. У Гоголя страшное и смешное даны в их одновременности, более того, в их тождественности. Страшное оказывается смешным, а смешное – страшным.

В немой сцене «Ревизора» эта особенность усугубляется тем, что в нее введен один удивительный образ. В первой редакции «Ревизора» ремарка к немой сцене указывала, что все застывают с разинутыми ртами и вытянутыми лицами. В ремарке второй редакции подробно расписаны общая расстановка фигур и поза каждой из них. В центре – городничий «в виде столпа с распростертыми руками и закинутою назад головою. По правую сторону его: жена и дочь с устремившимся к нему движеньем всего тела» [3, т. 4, с. 95]. Фигура с запрокинутой головой, распростертыми руками и две женские фигуры, горестно устремленные к нему, – не что иное, как группа распятия, точно такая же, как та, что была описана в стихотворении Пушкина «Мирская власть» (1836). Этот контрабандно введенный в комедию сакральный символ – воистину «невидимые миру слезы»: они остались не замеченными самой театральной цензурой.

Усмотрение в немой сцене распятия граничило бы с ин-

терпретаторским произволом, если бы образ человека-креста не повторялся в творческом сознании Гоголя. Он уже варьировал его, работая над незавершенной комедией «Владимир третьей степени». По воспоминаниям одного из современников Гоголя, в той комедии была сцена, где сумасшедший чиновник, воображая себя владимирским крестом, «становится перед зеркалом, поднимает руки так... что делает из себя подобие креста и не насмотрится на изображение» (дневниковая запись А. Н. Афанасьева, сделанная со слов П. В. Анненкова в мае 1861 г. – цит. по: [2, с. 60]). Как и в «Ревизоре», сцена эта была финальной, важную роль в ней играло зеркало, в «Ревизоре» вынесенное в эпиграф: «На зеркало неча пенять, коли рожа крива»; сумасшедший чиновник надолго задерживался в своей крестоподобной позе, как и городничий в немой сцене. В финале «Ревизора» эффект зеркала должен был достигнуть своего апогея: именно в этот момент зрители, как надеялся автор, окончательно опознают самих себя в том, что представлено на подмостках.

Все сказанное, однако, ни в коем случае не переводит «Ревизора» с комедийных рельсов. Ни страшное, ни даже сакральное ни на мгновение не вытесняет смешного. Все фигуры, включая и городничего, комичны в своей окаменелости.

Такое же тесное сплетение страшного и смешного – в двух первых циклах гоголевских повестей. По ходу чисто комедийных перипетий «Сорочинской ярмарки» постоянно

ожидаемо вторжение inferнального. Когда inferнальное предъявляется – в «Пропавшей грамоте», например, – оно может обернуться смешными, комичными харями. Страшный сон смешного Шпоньки настолько же страшен, насколько смешон, мистический страх доступен смешным старосветским помещикам. Смешны и ужасны приключения Хомя Брута. Как видим, единство страха и смеха в «Ревизоре» вполне отвечает гоголевской органике. Не очередность сменяющихся друг друга контрастных эмоций, но их совмещенное, единомоментное переживание – вот что составляет специфику Гоголя.

Подобное совмещение страшного и смешного достаточно необычно для культуры первой половины XIX века, а потому требует повышенного внимания к себе. Быть может, здесь мы имеем дело с классическим единством противоположностей, с тем самым синтезом, которого так искала эпоха, вводящая идею синтеза почти в любое эстетическое теоретическое построение, будь то размышления Веневитинова, Погодина или Надеждина? Но синтез мыслился как результат движения – духовного или исторического. У Гоголя же мы встречаемся с изначальной сращенностью противоположностей, возникающей не в результате развития, а по какой-то исконной причине, имеющей едва ли не физиологический генезис. Искали синтеза как плода – у Гоголя он дан как корень, а потому не может именоваться синтезом и требует других определений.

Комический дар Гоголя граничит с одержимостью смехом, как будто само божество смеха вселилось в него и не дает угону – ни ему, ни всем тем, кто соприкасается с ним, заставляя смешить и смеяться до упаду, до колик, до слез. Освободив от идеологии «Театральный разъезд», мы найдем в нем удивительное психологическое свидетельство Гоголя о природе собственного смеха: «Смех <...> излетает из светлой природы человека, излетает из нее потому, что на дне ее заключен вечно-биющий родник его» [3, т. 5, с. 169], «кто льет часто душевные, глубокие слезы, тот, кажется, более всех смеется на свете!..» [3, т. 5, с. 171]. Интересна здесь не столько связь слез и смеха, сколько описание самого смеха. Получается, что человек смеется не потому, что что-либо рассмешило его или сам он захотел кого-либо рассмешить. Он смеется потому, что есть вечно-биющий источник смеха. Вечно-биющий – то есть действующий не по воле человека, а независимо от нее, подчиняя себе его природу. Столь зарачительно беспричинный гоголевский смех имеет причину в самом себе, он сам себе родник и источник, которому подчинена волевая сфера. Стоит обратить внимание и на «геофизическую» метафору, с помощью которой определена природа человека смеющегося, на представление о «дне» этой природы, о подземном происхождении светлого, излетающего смеха.

То же, подземное происхождение имеет и большинство гоголевских чудовищ, во главе с «земляным человеком» Ви-

ем. Они то выходят из-под земли, сотрясая землю, то увлекают людей к ее недрам, маня и мороча их скрытыми там сокровищами. Именно земля служит у Гоголя связующей первоосновой всего – той сферой, той субстанцией, которая наделена повышенной проводимостью, в которой сливается, сращивается то, что в надземной сфере противопоставлено, разграничено, различено.

В «Старосветских помещиках» фантастической причиной всех бедствий оказался роман серенькой кошечки Пульхерии Ивановны с дикими лесными котами. Серенькая кошечка принадлежала домашнему миру поместья, дикие коты – чужому, внешнему, лесному миру. Между ними не должно было быть связи, иначе нарушилась бы целостность и замкнутость мира усадьбы. Но связь была установлена. Важно взглянуть, каким образом. Оказывается, что дикие коты «подрываются иногда подземным ходом под самые амбары» и что они «долго обнюхивались сквозь дыру под амбаром с кроткою кошечкою Пульхерии Ивановны и наконец подманили ее» [3, т. 2, с. 29]. Гоголю понадобился именно подземный ход, чтобы рассказать, как возникла связь между лесным и домашним миром, как через надежный частокол проникла смерть. Точно такая же ситуация повторяется в «Тарасе Бульбе»: неприступную границу между польским и казацким миром тоже нарушает подземный ход, которым татарка ведет Андрия из казацкого стана в осажденный город, где ждет его красавица-полячка. Кошачий роман травести-

рует историю Андрия и полячки, страшное и смешное опять-таки оказываются двойниками. Неизменно серьезным остается одно: связующая сила земли, в недрах которой границы, проведенные в надземном мире, оказываются недействительными. То же подтверждается в «Вие»: черту магического круга, отделявшего Хому от чудовищ и спасавшего его, нарушает, губя его, земляной человек Вий.

Земля морочит людей: поедешь на Канев – попадешь в Шумск, повернешь к Киеву – попадешь в Галич, «город еще далее от Киева, чем Шумск». Земля таит опасность, она ненадежна: могут опрокинуться «и Карпат, и Семиградская, и Турецкая земля» [3, т. 1, с. 277, 278]. Нет гарантий, что земля удержит вас на своей поверхности: сквозь нее можно провалиться чуть ли не в самое пекло.

Иными словами, земля полна губительных сил – но они же есть силы природные, участвующие в общей жизни мира и со своей стороны устрояющие космос. И поэтому их нельзя ни презреть, ни миновать; они все равно заявят о себе, постоянно вторгаясь в надземную жизнь.

Важнейшее скрыто в земле и через землю связано. Так было уже в «Вечерах...» Загадочная цепь событий «Страшной мести» объяснена, когда раскрывается земля и становится видно, «как в бездонном провале грызут мертвецы мертвеца, <...> как лежащий под землею мертвец растет, гложет в страшных муках свои кости и страшно трясет всю землю...» [3, т. 1, с. 282]. Здесь, в глубине земли, кроется при-

чина событий. И лишь заглянув в эту неизмеримую глубину, в этот бездонный провал земли, можно восстановить в истинном виде страшную цепь происходящего.

Но если прошлое скрыто в земле, то в нее же уходит и перспектива будущего. В «Театральном разезде» автор пьесы в финальном своем монологе воображает, как «протекли веки, города и народы снеслись и исчезли с лица земли, как дым унеслось все, что было», а творение драматурга живет, и люди рукоплещут «тому, которого уже пятьсот лет как нет на свете. Слышат ли это в могиле истлевшие его кости?» [3, т. 1, с. 170].

Отзывается ли душа, слышат ли кости? – таков вопрос, обращенный автором к собственному будущему, которое с гоголевской силой воображения представлено во всей его подземной конкретике.

Когда Андрей Белый присматривался к подобным темам у Гоголя, наиболее значимым здесь казался ему мотив мертвеца, мертвого предка, с которым родовой связью скован живой. Но хтоническая тема у Гоголя, в последнее время вновь обратившая на себя внимание исследователей (см.: [1], [4]), как кажется, имеет и совсем другой разворот. Она свидетельствует о тяготении Гоголя к глубокой архаике, и одним из ключевых признаков архаики становится подземное расторжение границ, подземная слиянность всего со всем. Ведь хтонике неведома надземная субординация форм и различий, на архаическом уровне легко соединяется несоедини-

мое. А перспектива хтонического и архаического, как только что было показано, раскрывается у Гоголя как в сторону прошлого, так и в сторону будущего. Она повсеместна. И именно в ней различное, разрозненное, противопоставленное утрачивает свою разделенность. Слиянность страха и смеха – лишь одно из проявлений этой закономерности. Достаточно вспомнить сюжет «Вия», чтобы обнаружить такую же слиянность прекрасного и безобразного, мертвого и живого, дневного и потустороннего.

Дорогой снятия привычных различий Гоголь идет и в «Ревизоре». Давно отмеченное новаторство его комедии заключалось в том, что в отличие от устоявшейся к 1830-м годам традиции в «Ревизоре» отсутствуют положительные герои (страдающие возлюбленные, добродетельные резонеры и т. п.). Догоголевская комедия осмеивала одних и противопоставляла им других. (От такой традиции отступала лишь комедия Грибоедова, в которой противопоставленный всей фамусовской Москве Чацкий и сам оказывался отчасти смешон, что и вызвало некоторое смущение при оценках «Горя от ума». Этим замечанием я обязана Ж. Бонамуру.) В «Ревизоре» смеху и осмеянию подлежит все, включая и публику (знаменитая реплика гласит: «Чему смеетесь? над собою смеетесь!» [3, т. 5, с. 94]).

И ту же степень всеобщности имеет страх, который, как подчеркивал Гоголь, служит общей завязкой комедии. Бояться в «Ревизоре» все – даже те, кому нечего бояться (исключе-

ние составляют лишь дамы – по своему легкомыслию). Итак, все боятся и все смешны. Тотальное тождество страха и смеха составляет пружину драматического действия.

Казалось бы, этой тотальности противостоит резкая индивидуальность, характерность гоголевских персонажей. Но нельзя не заметить, что эти резко очерченные, отграниченные друг от друга характеры норовят утратить свою единичность. Это касается не только Добчинского и Бобчинского, которые вообще трудно отличимы один от другого, но этим своим качеством не составляют исключения в мире комедии, где герой в момент сватовства затрудняется отличить свою невесту от ее матери. Да и сама мать отчасти путает себя со своей дочерью. Но едва ли не более существенно то, что единичность персонажа снимается на фонетическом уровне – закон удвоения задан на уровне имен: Антон Антонович, Лука Лукич, два Петра Ивановича, два А. Ф.: Аммос Федорович и Артемий Филиппович; двоятся и фамилии: Сквозник-Дмухановский, Ляпкин-Тяпкин, Добчинский и Бобчинский. Не говорю уж об именинах на Антона и на Онуфрия. Фонетическое удвоение как будто никакого отношения к действительному пласту пьесы не имеет. Но оно явно было чем-то очень важным для Гоголя. В «Развязке «Ревизора» он выдержал этот принцип до конца. Вот имена героев «Развязки»: Федор Федорыч, Петр Петрович, Семен Семеныч, Николай Николаич. Почему имена сконструированы подобным образом? Имеет ли это значение для приро-

ды драматического действия?

Думается, что в «Развязке «Ревизора»» «обнажен существенный принцип поэтики комедии: принцип снятия индивидуального. Петр Петрович, поставленный рядом с Семен Семенычем да Николай Николаичем, утрачивает неповторимость имени, а вместе с тем и неповторимость собственного лица. В перечне действующих лиц им как будто бы придана индивидуальность: один – «любитель театра», другой – «литературный человек», третий – «человек большого света». Но на четвертого различий словно бы уже почти не хватило, кое-как он, конечно, дифференцирован, он – «человек тоже немалого света, но в своем роде» [3, т. 4, с. 121]. Однако это последнее отличие (в своем роде) не то далось Гоголю уже с трудом, не то обнажает его пренебрежение к самому принципу дифференциации как таковому.

Добавим к этому главнейшее качество Хлестакова – «ни то ни се», как определял его Мережковский. «Пустой человек и ничтожный характер» – по слову самого Гоголя. Главный герой, вокруг которого вертится комедийное действие, оттого и главный, что – никакой, а потому вбирает в себя любые определения. Он «заключает в себе собрание многих тех качеств, которые водятся и не за ничтожнейшими людьми», – говорит Гоголь [3, т. 4, с. 118]. Лишенный собственных индивидуальных качеств, Хлестаков легко наделяем любыми другими качествами – хотя бы и ревизора. И именно это его свойство позволяет ему быть двигателем со-

бытий, устремленных к немой сцене.

Но той же отрешенности от индивидуального Гоголь ждет и от зрителей: «...вон стонут балконы и перила театров, все потряслось снизу доверху, превратясь в одно чувство, в один миг, в одного человека, все люди встретились, как братья, в одном душевном движении...» [3, т. 5, с. 170]. Минута высшего потрясения в зрительном зале, как ее мыслит Гоголь, это миг, когда публика превращается в одно чувство, в одного человека, когда Степан-Степанычи и Николай-Николаичи окончательно утрачивают последние признаки индивидуации.

Итак, разрешение от уз индивидуально-конкретного – неперемнная компонента эстетического движения в мире Гоголя, населенном до осязаемости конкретно выписанными фигурами.

Вернемся теперь к изначально поставленному вопросу о катарсисе, о нелепой надежде на достижение катартического эффекта на путях комедийного жанра, на путях, спутавших страх и смех. Чтобы ответить на этот вопрос, подведем итоги сказанному.

Страх и смех оказываются у Гоголя сращенными в общем корне. Природа их единения восходит к той постоянно ощущаемой Гоголем архаической подоснове мира, в которой различные сущности теряют свои классические различия. В ранних циклах Гоголя эта архаика выражена через хтоническую тему. События разыгрываются на земле, но у

них есть скрытый, подземный ярус, и происходящее под землей расторгает земные границы, перестраивает земные события, то и дело вторгаясь в них. В «Ревизоре» эта архаика почти не получает явственного звучания, но принцип расторжения привычных границ с очевидностью участвует в действии. Заостренно выраженной индивидуации сопутствует растворение индивидуации. Персонажи остро характерны, но единичность каждого из них может быть поставлена под сомнение, принцип единичности, без которого немислима индивидуация, скомпрометирован, где только можно. Главный герой столь же неповторимый, сколь никакой. Что же касается финального эффекта, ожидаемого автором в зрительном зале, то он уже вполне откровенно является кульминацией отрешенности от индивидуального: зрители сливаются в «одного человека».

Все эти качества гоголевской комедии никоим образом не проясняют необъяснимого, казалось бы, намерения Гоголя привести к катарсису комедийное действие. Но у Гоголя слишком многое из того, что на первый взгляд кажется спонтанным, необъяснимым и алогичным, при ближайшем рассмотрении оказывается совпадающим с теми или иными глубинными культурными механизмами. То же касается и проблемы катарсиса в «Ревизоре».

Если, решая ее, мы будем оставаться в рамках аристотелевской парадигмы, которая на протяжении многих веков была и остается доминантной, идея завершить комедию ка-

тарсисом будет выглядеть нелепостью, отсутствием элементарного художественного чутья, к какому бы способу истолкования аристотелевского катарсиса мы ни прибегали. Но существует иная концепция катарсиса, сформированная в ином культурном пласте, и она оказывается на удивление органичной по отношению к гоголевскому замыслу.

В статье «“Ревизор” Гоголя и комедия Аристофана» Вячеслав Иванов писал: «Всенародный Смех есть целительная, катаргическая сила “высокой Комедии” – так мог бы выразить свой постулат Гоголь на языке древних эстетиков, – Аристотель уже не пережил психологически последней и поэтому знает “очистительное” действие только трагической музыки» [6, с. 391]. Трактую далее «Ревизора», Вяч. Иванов основное внимание уделяет не вопросу о катарсисе, но хороовому, соборному, всенародному звучанию гоголевского смеха, которое роднит его комедию с «высокой Комедией» античности. Можно, однако, пойти за Ивановым дальше и в его же трудах, но уже за пределами посвященной Гоголю статьи найти ключевые определения, позволяющие истолковать поставленную здесь проблему катарсиса в «Ревизоре».

В книге «Дионис и прадионисийство» Вяч. Иванов широко пользуется различием аполлонической и дионисийской катартики, подчеркивая, что Аристотель по преимуществу имел дело с первой из них [см.: 8, с. 143–154]. Согласно реконструкции Вяч. Иванова аполлоническая катартика ведала отношениями между личностью и небесными богами, а

через них – с гражданственностью. Дионисийская катартика ведала иррациональными состояниями личной и народной души и ее отношениями с божествами земли и преисподней. Если «в прадионисийских действиях была представлена исключительно хтоническая сторона оргиазма», одержание божеством, то «дионисова религия включает в свое содержание вместе и пафос, и катарсис, и в этом ее главное отличие от религии чисто хтонической» [5, с. 238]. Отличие же ее от религии Аполлона – полная мера причастности к хтоническому, открытый доступ живым в мир теней, в мир ночной и подземный. Сатиры, принявшие подданство Диониса, – это «демонические выходцы из могил <...>, души умерших людей, совлекшиеся человеческой индивидуации, слитые <...> со стихийной жизнью природы <...> Дикие и шалые, мрачные и радостные вместе, <...> они приносят с собой из плодотворящего Аида новый приток жизненных сил...» [5, с. 231]. Животная личина Сатира – предельное ослабление *prindpii individuationis*, принципа индивидуации. В прадионисийскую эпоху сатиры принадлежали к той подземной темной демонологии, которая противоречила ясному Олимпу. В Аполлоне выразился принцип разделения этих миров, в Дионисе – принцип их соединения. Трагедия, какой знал ее Аристотель, отреклась от изображения Диониса, выделив из себя сатировую драму. На том этапе, когда разделение между трагедией и сатировой драмой еще не было резким, «реакция безудержного веселья» была компонентой

«плачевного действия» [5, с. 237], и лишь позднее трагедия заградилась от смеха.

Разумеется, Гоголь не мыслил категориями, введенными в оборот Вячеславом Ивановым. Но кажется вполне очевидным, что в дионисийской катартике, в дионисийском способе движения к катарсису заключен тот культурный механизм, который стихийно подчинил себе Гоголя при создании «Ревизора». В этом нет ничего удивительного, если учесть повышенную восприимчивость Гоголя к фольклорно-обрядовой стороне жизни. Все ключевые признаки описанной парадигмы наличествуют у него. Это смешение комического и плачевного, это корневое тождество смеха и страха, связанное с растворением границ между земным и подземным, с растворением границ между различными сущностями, с постоянно дающим себя знать ослаблением принципа индивидуации.

В «Страшной мести» в тот момент, когда «вдруг стало видимо далеко во все концы света» и на вершине горы в образе чудного всадника показался мертвый предок, колдун вскочил на своего коня, чтобы мчаться домой, «допросить нечистую силу, что значит такое диво». Но конь обернул к нему морду и – начал смеяться. «Дыбом поднялись волоса на голове колдуна» от страха. «Дико закричал он и заплакал», поворотил коня и помчался в Киев к святым местам за отпущением грехов [3, т. 1, с. 276]. Здесь перед нами – весь набор описанных признаков: расторжение границ горизонта («видимо

<...> во все концы света»), расторжение границы земного и подземного (появление мертвого предка), смех в единстве со страхом, конский смех, расторгающий последние границы индивидуального – границы звериного и человеческого. Слитые вместе страх и смех вызывают в душе закоренелого грешника неудержимое желание немедленно очиститься. Но в «Страшной мести» катартического эффекта не происходит, страху и смеху границ не положено, смеющимся видит колдун святого схимника и оттого убивает его, и все дальнейшее имеет один вектор – под землю.

Не затем ли введен в «Ревизора» ни с чем не сообразный тайный символ распятия, чтобы вектор этот развернуть в противоположную сторону? Именно в эту, противоположную подземному миру сторону однозначно направлен финал «Развязки «Ревизора»: «Дружно докажем всему свету, что в русской земле все, что ни есть, от мала до велика, стремится служить тому же, кому все должно служить что ни есть на всей земле, несется туда же (взглянувши наверх) кверху! к верховной вечной красоте!» [3, т. 4, с. 132–133].

Когда в «Развязке «Ревизора» Гоголь заявил, что город, изображенный в комедии, – наш душевный город, что ревизор – наша проснувшаяся совесть, а безобразные чиновники – наши бесчинствующие страсти, это вызвало изумление, не остывающее и по сей день. Авторское истолкование «Ревизора» показалось натяжкой, лишеной всякого соответствия органике пьесы. Но если принять во внимание,

что Гоголь, ослабляющий принцип персонализма на уровне персонажей, придает персонализованную природу смеху, названному в «Театральном разезде» честным, благородным лицом, то можно увидеть, что органика при позднем истолковании не нарушена, что моральный урок, выводимый Гоголем из «Ревизора», лишь наружно дидактичен и аллегоричен, внутренне же его возможность обеспечена глубинной причастностью его комедии тем архаическим культурным механизмам, которые были здесь описаны. «Ревизор», как и большинство текстов Гоголя, построен на принципе двойной фокусировки: сфокусированный одним способом, он предъявляет предельно заостренную конкретику индивидуализированных фигур, сфокусированный другим способом, он предстает как действие страстей, где выступают такие персонажи, как смех, как ведомое к очищению одержание страхом и смехом.

Казалось бы, для гоголевской эпохи такого рода поэтика является анахронизмом. Имеющая свои архаические эквиваленты, она с очевидностью вступает в свои права лишь в XX веке, когда у самых разных авторов, от Андрея Белого до Вагинова, к примеру, сюжет персонажей с их индивидуальным рисунком превратится из основного содержания произведения в один из его срезов, не всегда главный, часто даже условный, подчиненный внеиндивидуальному или наиндивидуальному ведению смыслового ритма.

## Литература

1. *Вайскопф М. Я.* Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2002.
2. *Вишневская И. Л.* Гоголь и его комедия. М.: Наука, 1976.
3. *Гоголь Н. В.* Полное собрание сочинений. Т. I–XIV / АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский Дом). М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1952.
4. *Гончаров С. А.* Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. СПб: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 1997.
5. *Иванов Вяч.* Дионис и прадионисийство. СПб: АЛЕТЕЙЯ, 1994.
6. *Иванов Вяч.* Собрание сочинений. Т. 4. Bruxelles: Foyer Oriental Chretien, 1987.
7. *Мани Ю. В.* Формула онемения у Гоголя // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1971. Т. 30. Вып. 1. С. 28–36.
8. *Силард Л.* Заметки к учению Вяч. Иванова о катарсисе // *Силард Л.* Герметизм и герменевтика. СПб, 2002. С. 148–161.

*Мария Виролайнен*

## От «Иванова» к «Дяде Ване»: две попытки избавления от страха

В научной литературе прочно утвердилась мысль о том, что экзистенциальный страх – одна из главных тем пьес Чехова. В настоящей статье, однако, страх рассматривается как ведущий мотив, обуславливающий пародийный характер чеховской драматургии.

Ограничусь разбором двух произведений: «Иванов» и «Дядя Ваня». Они созданы с разрывом почти в десять лет: первую редакцию пьесы «Иванов» относят к 1887 г., а окончательную – к 1888–1889 годам. Комедия «Леший», которая легла в основу пьесы «Дядя Ваня», писалась в 1888–1889 годы. Комментаторы датируют окончание работы над «Дядей Ваней» 1896 годом. Между тем, эти пьесы воплощают две разные реакции сознания на страх и могут рассматриваться как последовательные этапы развития одной темы. Внешним оправданием сближения этих текстов служит обыгранное автором указание на их скрытую связь, воплотившееся в выборе названий. Чехов выносит в заглавия две формы одного имени: в фамилии «Иванов» используется его более официальный, «общественный» вариант, а в названии «Дядя Ваня» – усеченный омоним, вариант «домашний». Как оказывается, форма имени у Чехова декларирует сюжетный статус героя и становится отправной точкой его драматургическо-

го маршрута. Так, Иванов в пьесе стремится вернуться из «общественного» пространства во внутреннее пространство личности, а дядя Ваня – наоборот.

Аналогии обнаруживаются и в истории написания произведений. В обоих случаях окончательная редакция складывается в результате переработки произведений, до того потерпевших неудачу на театральной сцене. В первый раз «Иванов» был сыгран на сцене Русского театра Корша в Москве 19 ноября 1887 года и потерпел провал. Комедия «Леший» была поставлена в декабре 1889 года труппой Общества драматических артистов на сцене театра Абрамовой в Москве, но после пяти спектаклей была снята с репертуара. Обращает на себя внимание и сходство вносимых автором поправок В обоих текстах Чехов смягчает комедийность тона и создает новые финалы. В пьесе «Иванов» он заменяет смерть главного героя, наступившую под впечатлением речи доктора Львова (то есть являющейся косвенным убийством), – самоубийством Иванова. Переделывая комедию «Леший» в пьесу «Дядя Ваня», Чехов отказывается от самоубийства Войницкого и заставляет его стрелять в профессора Серебрякова, то есть разыгрывает попытку убийства. Примечательно, что вносятся изменения и в жанровое определение пьес: комедия «Иванов» ставится драмой, а комедия «Леший» – «сценами из деревенской жизни».

Смысловое содержание обоих произведений составляет экспозиция состояния души.

Начну с «Иванова». Более чем за сто лет накопилось множество трактовок пьесы. В ней видели воплощение темы больного поколения, автобиографическое отражение душевного перелома [3, с. 7], драму невольной вины [4, с. 438], «драму конца большой социально-исторической эпохи», «драму без борьбы сторон» [5, с. 215–339], «отражение социальной психологии неврастеника» (Таллок [8, с. 7] указывает на увлечение Чеховым идеями доктора И. П. Мерзеевского, известного русского врача-психиатра, профессора Военно-медицинской академии), «драму о непонимании» [6, с. 27], чеховский «бунт против всякого морального диктата «идеи» [7, с. 53].

Вместе с тем «Иванов» может быть прочитан и как развернутый до размеров пьесы эпилог к романтическому сюжету о взаимной и страстной любви русского дворянина и экзотической женщины из другого социального слоя. Предыстория Иванова может быть понята как отсылка к знаменитым текстам романтизма, в частности к «Бэле» Лермонтова. (Известен рассказ Бунина об увлечении Чехова Лермонтовым [2, с. 185]. В отличие от романтической разработки, Чехов смещает сюжет в социальную область: союз с еврейкой приобретает значение общественного поступка, задает масштаб личности героя, служит показателем его духовной смелости. Предыстория исполняет в пьесе функцию Текста 1, постоянное сопоставление с которым наполняет смыслом основное действие драмы.

Содержание же самой драмы, Текст 2, составляет жизнь героев после развязки, которая, как правило, остается за пределами романтического произведения. Ее отличают характерные, но уже для системы реализма, сюжетные ситуации («болезнь жены, безденежье, вечная грызня, сплетни, лишние разговоры» [1, с. 37]). Их эстетически сниженный характер приводит к исчезновению у героев прежних чувств. Пережитое подвергается переоценке: «Не женитесь вы ни на еврейках, ни на психопатках, ни на синих чулках, а выберите себе что-нибудь заурядное, серенькое, без ярких красок...», – говорит Иванов [1, с. 16]. Романтическая личность героя, однажды реализовавшаяся в смелом нарушении границ, попадая в банальный контекст, утрачивает динамику, стагнирует. В результате прежнее моторное условие личности Иванова – смелость – вытесняется страхом. «Я веровал, в будущее глядел, как в глаза родной матери... А теперь... душа дрожит от страха перед завтрашним днем...» [1, с. 53].

Текст 2 реализуется по отношению к Тексту 1 как продолжение романтического сюжета в варианте пародии. Герой романтической драмы попадает в бытовую комедию. Структурный прием находит воплощение в пространственных перемещениях героя, по ходу пьесы он циркулирует между собственным домом, соотносимым с исчерпанной фабульной ситуацией («Мой дом мне опротивел, и жить в нем для меня хуже пытки», – говорит Иванов [1, с. 37]), и домом Лебедевых, пространством разыгрываемой комедии.

# Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.