

следствиях необдуманного обращения с оружием, напоминая об ответственности людей за свои поступки.

Таким образом, для современной интерпретации эсхатологической темы характерен антиклерикализм, обусловленный ощущением нереалистичности тех сценариев Конца света, которые предлагаются различными религиозными учениями. Писатели не обращаются к классическому библейскому эсхатологическому сюжету и образам (*Страшный суд, явление четырех всадников Апокалипсиса, второе пришествие Христа, образы Рая и Ада* и т. д.), для сознания современного человека более актуальным и вероятностным представляется рационалистический вариант гибели мира (например, в виде *природного катаклизма* или *техногенной катастрофы*).

Прозаики в сборнике «Конец света с вариациями» реинтерпретируют образ техногенной цивилизации: авторы лишены восторженного ожидания новых технологических достижений, исчезает и иррациональный страх перед техническим прогрессом, что было характерно для восприятия людей XX столетия. В современной интерпретации технологическое развитие несет мощное разрушительное начало и в конечном итоге приведет к физической и/или духовной гибели человечества.

Авторы сборника выражают негативное отношение к образу цивилизации: они обнаруживают в окружающей действительности приметы скорого Судного часа, лишённые религиозной образности и проступающие в таких обыденных для читателя явлениях жизни, как ненависть, внутренняя одеревенелость, злоба, жестокость, стремление человека к саморазрушению, которые были вызваны неконтролируемым технологическим развитием. Лейтмотивом через все произведения антологии проходит мысль о том, что кризис духовности, ценностная перверсия, нравственная деградация приведут к окончательной гибели человека и как биологического вида, и как личности, что и станет доподлинным апокалипсисом.

Литература

1. Бессонов И. А. Русская эсхатологическая легенда: источники, сюжетный состав, поэтика: автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. фил. наук (10.01.09). М.: МГУ. М., 2010. 26 с.
2. Конец света с вариациями: фантастические повести и рассказы / сост. В. Точинов, В. Владимирский. М.: Эксмо, 2013. 544 с.

А.В. Макарычев (Россия, Самара)

СУДЕБНЫЙ ПРОЦЕСС КАК МОНОСПЕКТАКЛЬ В РОМАНЕ Ю.О. ДОМБРОВСКОГО «ФАКУЛЬТЕТ НЕНУЖНЫХ ВЕЩЕЙ»

В статье проводится анализ монологической природы судебного процесса в романе Юрия Домбровского «Факультет ненужных вещей». Мы обратились к перформативному характеру судебного дискурса, что позволило рассмотреть его в сравнении с театральным дискурсом. Мы также провели сравнительный

анализ сцен суда в русской литературе XIX и XX вв. Это позволило нам увидеть ряд особенностей монологической природы суда в романе Домбровского: неравное положение сторон судебного процесса, «массовость» субъектов, «срежиссированность» реальности и подавление «инородных» субъектов.

Ключевые слова: Юрий Домбровский, «Факультет ненужных вещей», Толстой, Достоевский, суд, судебный дискурс, перформативность.

Рассматривая особенности правового дискурса в прозе Юрия Домбровского, мы обратили внимание на то, что ни в одном из его произведений герой не становится активным участником судебного процесса. Писатель изображает суд опосредованно, например, на страницах протоколов и др. Важно понять, почему так происходит. Ведь русские писатели XIX века, обращавшиеся к правовым вопросам в ходе нравственно-философских поисков, делали процедуру суда одним из фабульно-сюжетных узлов произведения. Мы не случайно упомянули русскую литературу XIX века, ведь исследователи творчества Домбровского практически не рассматривали его под таким углом. А потому мы обратились к авторам, чье творчество с этой точки зрения изучено подробнее – Достоевскому и Толстому. Среди относительно новых исследований по этой проблеме назовем монографию Е.Ю. Сафроновой «Дискурс права в творчестве Ф.М. Достоевского 1846–1862 гг.». Автор отмечает любопытную закономерность: параллельно активизации обсуждения правовых вопросов в обществе накануне судебной реформы 1864 года, наблюдается увеличение роли криминально-судебной проблематики в произведениях Ф.М. Достоевского [7, с. 6].

Исследования дискурса права в русской литературе, а также правовых и исторических особенностей развития суда в России привели нас к необходимости рассмотреть перформативность дискурса права. Для нас перформативный характер дискурса права, а в данном случае, его ответвления – судебного дискурса, оказывается особенно важным, поскольку позволяет исследовать его в одном ряду с другими дискурсами, которым также свойственна перформативность, в первую очередь с театральным дискурсом.

Сначала нам необходимо обратиться к судебной реформе 1864 года, благодаря которой в российском суде были четко обозначены роли обвинителя и защитника, были созданы конкретные структуры, которые должны были готовить кадры для «исполнения роли» в суде. Здесь себя четко проявила одна из особенностей, свойственная и судебному, и театральному дискурсу – использование участниками ролевых масок. Главные противоборствующие стороны в суде имели свои права и обязанности, определенные сценарии действия в рамках своей роли, и те, и другие были равноправными участниками действия, взаимодействие их подразумевало использование ответных реплик друг другу. Таким образом проявляют себя еще две особенности, свойственные судебному и театральному дискурсу: конфликтность и диалогичность. В этом «судебном театре» появились свои «звезды сцены», ради которых люди приходили на «премьеру» и которые могли выделяться, даже будучи зажатými в рамках заданной

роли. Такие профессионалы обеспечивали суду более широкую публичность – что также является особенностью, роднящей вышеуказанные дискурсы – зрители, как и в театре, становились полноценными участниками «шоу», определенным образом реагируя на происходящее в зале судебного заседания [5].

Если продолжать сравнение суда с театром, то можно заметить, что в литературе XIX века суд изображается подобным крупному театральному действию. Главными героями в суде становятся защитник и обвинитель, а сюжетной основой – разрешаемый ими посредством доказывания конфликт. В суде есть место противоборствующим силам, которые зачитывают свою заранее подготовленную речь (например, прокурор в «Воскресении» поспешно ищет данные для своей речи, не успев подготовиться заранее), подчиняя ее определенным шаблонам («*В его речи было все самое последнее, что было тогда в ходу*» [9, с. 72]) и цели, свойственной их роли. Ещё одна сторона представлена судьей и присяжными, все они, как и главные «соперники», подстраивают текст своей речи под определенный шаблон назначенной им роли, и, что не менее важно, все это происходит на глазах у публики.

Писатели уделяют внимание репликам двух антагонистов, эти реплики достаточно развернуты и разнообразны. Как замечает Д.Л. Быков, говоря о «Братьях Карамазовых»: «*один из первых европейских романов..., где речи прокурора и адвоката занимают непропорционально большое место...*» [1, с. 343]. Л.Н. Толстой тоже уделяет немалое внимание судебным речам в «Воскресении». Сам процесс в обоих произведениях показан весьма подробно, что было подмечено исследователями Д.И. Рубцовым [6] и Н.Г. Тальбергом [8, с. 11]. Для суда XIX века очень важным становится тот факт, кто «сыграет» роли адвоката и прокурора. Обратим внимание, какой ажиотаж производит приезд знаменитого адвоката в «Братьях Карамазовых»: «*... съехались гости не только из нашего губернского города, ... приехало даже несколько знатных лиц ... Все билеты были расхвачаны*» [4, с. 668], здесь становятся очевидными параллели с театральной премьерой.

И если дореволюционный суд больше похож на крупное театральное действие, в котором есть конфликт и два равноценных для сюжета антагониста, то советский судебный процесс больше напоминает моноспектакль, в котором все работает на победу главного героя в лице обвинения над безликим, однозначным злом. В качестве примера рассмотрим судебный процесс из «Факультета ненужных вещей», который Зыбин пересказывал Нейману. Начнем с обобщающего описания процесса, данного Зыбиным, в котором мы можем четко рассмотреть его суть: «*Произнесено страшное слово «богема». Студентка, казненная богемой! Государству нужны такие жертвы... Но они [обвиняемые] сопротивляются, негодяи, и прокуроры гробят и гробят их*» [3, с. 158].

Если сравнивать приведенное описание с дореволюционным судом, то сразу заметно, что в данном случае конфликт переносится с противостояния равнозначных сторон в доказывании на своеобразное противостояние стороны обвинения и непосредственно обвиняемых. Своеобразным это противо-

стояние делает разница положений сторон процесса. Жанр суда подразумевает доказывание вины, однако в нашем случае суду уже сразу известно, что «студентка казнена богемой», это изначально ставит обвиняемых в приниженное положение по отношению к прокурорам, лишая тем самым стороны суда равенства. Кроме того, за плечами прокуроров стоит государство, которому «нужны такие жертвы». И «богеме» ничего не остается, кроме как сопротивляться нападению, что неприемлемо, ведь её вина уже установлена, это подтверждает и отсутствие стороны защиты, ведь незачем защищать того, кто виноват.

Продолжая линию сравнения с дореволюционным судом, обратим внимание на другую деталь – важность «исполнителя роли». В суде, описанном Зыбиным, личности людей как бы поглощаются архетипами сторон процесса. Обвиняемые становятся «карающей богемой», представители стороны обвинения «прокурорами», которые именно что «гробят», пытаются уничтожить, а над самим процессом возвышается Государство, ради которого этот процесс и устраивается. Все указанные архетипы представлены как массовые: неопределенного или множественного числа, в которых теряется личность. Становится не важно, кто «исполнит роль», чья судьба решается и кто будет уничтожен, важно только «нужное» взаимодействие архетипов, «нужный» исход процесса. Это подтверждает и Зыбин: *«Государству нужны такие жертвы, и поэтому трое – ... отнюдь не богема ... – парней должны сложить свои головы»* [3, с. 158]. Эта реплика также подтверждает, что описанному Зыбиным суду действительно все равно, кто должен «исполнить роль», даже если «актеры» на эту роль отнюдь не подходят.

Среди отмеченных нами архетипов есть одно исключение – студентка. Несмотря на то, что она также обезличена, этот архетип все же «одионый», в отличие от других. Это нужно, чтобы легитимизировать ее статус жертвы, сыграв на разнице «масштабов». Статус жертвы в суде становится средством обвинения для борьбы с обвиняемыми. Для этого прокурор и пытается сделать на ней акцент: *«Прокуратура же уперлась намертво: не сама напилась, а напоили»* [3, с. 156]. Прокуратуре помогает и другая сторона – суд, пытаясь переполнить информационное поле судебного процесса ненужными мелочами, которые никак не способствуют объективному разбирательству, например: *«когда бабы ушли»* [3, с. 154]. Таким образом, координируя свои действия с прокуратурой, судьи становятся единым целым со стороной обвинения – отлаженным механизмом наказания.

Но «канонизации» жертвы мешают вмешавшиеся в процесс два объективных свидетеля, которых Зыбин особо выделяет в рассказе и, кажется, сам того не желая, отделяет их от течения суда, ведь именно на них он остановился и даже не стал бы говорить, если бы Нейман его не попросил. Обособленность эта проявляется и на визуальном уровне, ведь рассказ об этом суде шёл единым текстом, но потом прервался строчкой диалога от Неймана. Таким образом, установленная судом реальность не подпускает к себе никого инородного даже

в словах Зыбина. Взглянем на этих свидетелей немного подробнее.

Первого свидетеля, подругу погибшей, Магевич, опрашивают сумбурно, на неё давят: «*Задавали вопросыки... Обрывали, орали*» [3, с. 156]. Важно, как здесь описывается враждебная для свидетеля атмосфера: как что-то хаотичное, рвущееся уничтожить. В данном случае эта враждебность идет через усмешки и обрывания, а также и через закон («... *чуть не усадили рядом со Старковым...*» [3, с. 156]), который способна остановить только физиология («*Как же женщине пришить соучастие в изнасиловании?*» [3, с. 156]). Здесь явно считается единогласная ненависть: «*Ей чуть в лицо не плевали*» [3, с. 156]. Все действия описаны во множественном числе, что придает описанию ощущение массовости, безликости, а главное – здесь все описание выстраивается вокруг прокурора: «*знаете, как это умеют прокуроры?*» и т.д. [3, с. 156]. Прокурор в суде является практически предводителем общей силы, при этом, если мы обратим внимание на адвокатов, то обнаружим, что их здесь нет вообще, они упоминаются только в виде домысла Зыбина: «*Очевидно, адвокаты ей сказали: «Молчи. Они сейчас все могут*» [3, с. 157]. К тому же адвокатура явно противопоставляется как куда более слабая сторона судебного процесса. Как видим, в описанном Зыбиным суде нет места равноправию сторон.

Со вторым свидетелем, поэтом Назымом Хикметом, было примерно то же самое. Мы хотели бы отметить одну интересную закономерность в его допросе. Во время его осуществления прокурор пытается реализовать свою власть над ролями, стараясь сохранить маску жертвы потерпевшей: «*И тут прокурор, спасая, конечно, положение, спрашивает: «Ну и какое впечатление произвела на вас она? Студентки, изучающей литературу и желающей познакомиться с видным революционным поэтом...»* [3, с. 157]. Но инородный субъект в виде объективного свидетеля не воспринимает такой фальши, а потому этот прием не срабатывает и свидетель называет девушку проституткой (о чем знали все). Реакцию публики на это Зыбин описывает так: «*Весь зал как грохнет!*» [3, с. 157]. Здесь считается единогласное массовое возражение услышанному.

Для сравнения посмотрим на реакцию публики в «Братьях Карамазовых», возьмём весьма красноречивый пример: «*Многие дамы горячо поссорились со своими супругами за разность взглядов на всё это ужасное дело ...*» [4, с. 669]. Разность взглядов здесь просматривается на самом бытовом уровне, зрители не единая масса, даже если они представители одной семьи.

Это сравнение показывает, как у Домбровского прослеживается идея, сформулированная В.Н. Дмитриевским, касающаяся возбуждения в массовом сознании эмоции «безусловной правоты» и внедрения в систему социалистического правосудия «декоративной оценки событий» [2, с. 434]. Таким образом, обвинителем становится не просто одно лицо в виде прокурора, а практически все присутствующие на судебном процессе. И всей этой массой описанный суд пытается подавить инородные субъекты, которые оказались в его закрытой системе. Их попытка проговаривания истины здесь становится чем-то нежелательным.

Этому единству способствует ещё и тот факт, что суд затеян именно в

ключе «канонизации» жертвы-самоубийцы с подачи ее мужа, который, благодаря своему высокому положению, мог настоять на том, чтобы обвиняемых судили именно по статье за изнасилование. Можно сказать, он становится своего рода режиссером данного представления, так как он задает историю, оценку события и может определить, кто и какую роль будет играть, сопротивляясь вкраплению в полотно пьесы суда инородных трактовок: *«Впечатление от рассказа [Хикмета] осталось тяжелое. Даже муж что-то заверещал»* [3, с. 157].

Учитывая сказанное, мы хотели бы также рассмотреть положение адвокатуры, которая в подобной ситуации могла бы противостоять общей «срежиссированности» процесса. Адвокатура во всем судебном процессе упоминается только дважды, один пример упоминания мы уже рассмотрели. Другой пример встречался ранее по тексту, и там адвокат, как и подобает, не соглашается с обвинением по поводу участи Кравцовой: *«...защита же, наоборот, стояла на том, что никто ее не насиловал...»* [3, с. 156], но суд не воспринял такую трактовку. Кроме того, при анализе этого фрагмента мы заметили, что хотя и позиция адвокатуры упоминается, но в противовес ей начинается перечисление методов прокуратуры, которое растянуто на несколько предложений, эмоционально окрашено и изображается куда более агрессивно, чем одно единственное возражение адвоката: *«Допрашивали пристрастно, глумились, сбивали, угрожали, ловили»* [3, с. 156]. Сам же автор через своего героя Зыбина делает больший акцент на прокуратуре, практически убирая адвокатов из повествования, поэтому мы можем сделать вывод, что защита в этом суде сливается с обвинением. Это косвенно подтверждает и следователь Нейман, описывая этот процесс со своей точки зрения: *«... Мобилизовали все лучшие силы суда и прокуратуры. ... Защищали лучшие адвокаты...»* [3, с. 160]. Заметим, что адвокаты здесь упоминаются в общем перечислении, наравне с «лучшими силами суда и прокуратуры», что делает из них таких же функционеров суда, которые пришли делать представление в заранее оговоренном ключе.

Поэтому мы и говорим о том, что суд в сталинской системе выглядит как моноспектакль, потому что в нём нет свойственной суду агональности, нет равнозначных сторон конфликта, есть только субъект обвинения (прокурор), выражающий государственную точку зрения.

Литература

1. Быков Д.Л. Русская литература: страсть и власть. М.: Изд-во АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2019. 573 с.
2. Дмитриевский В.Н. Театр и суд в пространстве тоталитарной системы // Системные исследования культуры. 2008. СПб.: Алетейя, 2009. С. 404–436.
3. Домбровский Ю.О. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 5. (Ред.-сост. К. Турумова-Домбровская. Худ. В. Виноградов). М.: ТЕРРА, 1993. 704 с.
4. Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы. М.: Изд-во «Художественная литература», 1973. 815 с.
5. Макарычев А.В. Рецепция и трансформация судебного и театрального дискурсов в

«каторжной» и «лагерной» прозе (на материале «Записок из мертвого дома» Ф.М. Достоевского и «Зоны» С.Д. Довлатова) // Эволюция и трансформация дискурсов: сборник научных статей / отв. ред. С.И. Дубинин, В.Д. Шевченко. Вып. 3. Самара: Центр периодических изданий, 2018. С. 211–219.

6. Рубцов Д.И. Проблемы судопроизводства в творчестве Ф.М. Достоевского. [Электронный ресурс]. URL: http://pravmisl.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=1774 (дата обращения: 09.04.2021).

7. Сафронова Е.Ю. Дискурс права в творчестве Ф.М. Достоевского 1846-1862 гг.: монография / Е.Ю. Сафронова; под науч. ред. С.М. Козловой. Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2013. 182 с.

8. Тальбергъ Н.Г. Дѣло правосудія въ романѣ «Воскресеніе» гр. Л.Н. Толстого. Кіевъ: Типографія Товарищества И.Н. Кушнеревъ и Ко, 1900. 56 с.

9. Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений. Том 32. Воскресение / под общей редакцией В.Г. Черткова. М.: Изд-во «Художественная литература», 1936. 543 с.

К.И. Морозова (Россия, Самара)

«ПУТЬ К НАШЕМУ СЧАСТЬЮ»: К ЧЕМУ ВЕДЁТ РАССКАЗ А.К. ГОЛЬДЕБАЕВА (СЕМЁНОВА)¹

Статья представляет анализ рассказа самарского писателя А.К. Гольдебаева (Семёнова) «Путь к нашему счастью», вошедшего в 1911 году в его третью книгу сочинений. Автором предпринята попытка раскрытия через систему персонажей глубинного смысла рассказа, который скрывается за историей взаимоотношений врача Байгулова и молодой преподавательницы Ольги Михайловны. Автор статьи приходит к выводу, что, по мнению Гольдебаева, эгоизм – та страшная сила, которая непременно приведёт общество к неминуемой гибели.

Ключевые слова: *А.К. Гольдебаев (Семёнов), «Путь к нашему счастью», провинциальная литература.*

Имя самарского писателя и журналиста А.К. Гольдебаева (1863–1924) числится сегодня среди имён забытых писателей, весьма редко встречается в историко-литературных исследованиях и даже в справочной литературе. Между тем, и личность, и творчество Гольдебаева оставили более или менее яркий след как в литературном процессе его времени, так и в творчестве писателей-современников. На протяжении многих лет Гольдебаев упорно искал своё место в литературе, старался быть в курсе всех событий литературной жизни, состоял в переписке со многими литераторами, будучи лично или заочно знакомым с А.П. Чеховым, М. Горьким, В.Г. Короленко, А.И. Куприным, А.Р. Крандиевской и многими другими.

¹ Статья подготовлена при поддержке гранта РФФИ, проект 20-312-90040 «Творчество А.К. Гольдебаева (Семёнова). Феномен “провинциального писателя” в русской литературе конца XIX – начала XX вв.».