

[рецензии]

Алексей Мокроусов

Предел метафоры, или Русский язык и английские зубы

Татьяна Михайлова, Михаил Одесский. Граф Дракула.

Опыт описания. М.: «ОГИ», 2009. – 208 с.

(серия «Нация и культура / Антропология / Фольклор: Новые исследования»); *Андрей Шарый, Владимир Ведрашко.*

Знак D: Дракула в книгах и на экранах. М.: «НЛО», 2009. – 256 с. (серия «Кумиры нашего детства»).

Дракула по-прежнему выглядит настолько неприятным персонажем, что приближаться к нему безопаснее вдвоем. По крайней мере, обе русские книги о Дракуле писали дуэты.

Трудно представить себе сообщество детей, для которых Дракула был бы кумиром. Играть в мистическое и страшное – одно, а творить из ужаса героя – другое. При всей неканоничности детского мышления с трудом вообразим подросток, настаивающий на личном осуществлении «проекта Дракула» в жизни (разве что речь идет о клинической ликантропии или ее версии; впрочем, существует же в мире «Клуб поклонников графа Дракулы» и «Общество по изучению вампиров!»). «По понятным причинам Дракула не стал героем, кумиром, пугалом советского детства. Наша родина боялась пришельцев <...> в западного диверсанта, не в пример Фантомасу или группе Beatles, Дракула в СССР так и не превратился, поскольку кремлевские пропаганда и цензура оказались не слабее профессора Ван Хелсинга и других охотников за нечистью» (Шарый, Ведрашко: 6–7). Да и сама советская реальность затмила способности Дракулы повергать в ужас одним лишь упоминанием своего имени.

С другой стороны, Фантомас или Зорро, предыдущие герои серии «НЛО» «Кумиры нашего детства», – персонажи с идеологией, которую

можно было адаптировать и воспроизвести в любом детстве, даже советском. Дракула идеологией изначально не обладал, он – само *влечение*, страсть в чистом виде. Это можно пережить, наполнить новыми смыслами, использовать как метафору в интеллектуальных построениях, но в это трудно сыграть. Как и в порнографическом кино, сюжет здесь – лишь прелюдия к основному акту; предыстория может быть любой, важен финальный контрапункт. Не случайно пародии на фильмы о Дракуле выглядят эффектнее оригиналов, а редкие исключения – «Носферату» Мурнау и «Дракула» Теодора Дрейера – стали таковыми благодаря новому взгляду, но не содержанию. (Любопытно, что меценатом Дрейера весной 1929 года выступил барон Николай Гинцбург, позднее занявшийся глянцевой журналистикой. Его брат Дмитрий за двадцать лет до этого финансировал труппу Сергея Дягилева, выглядевшую в глазах многих дьявольским вторжением в эстетику классического танца.) Кино стало главным героем работы Шарого и Ведрашко, хотя и здесь предпринят основательный экскурс в историю и литературу.

Татьяна Михайлова и Михаил Одесский же сосредоточены на бытовании образа Дракулы в массовой культуре, на фольклорной и летописной традиции, в том числе русском тексте XV века «Сказание о воеводе Дракуле», чьим автором считается посольский дьяк при великом князе Иване III Васильевиче Федор Курицын (стоит отметить, что в Германии в то время вышли две книги о Дракуле – в Нюрнберге в 1488 году и в Бамберге в 1491-м).

Материал для анализа в обеих работах неизбежно общий – так, авторы описывают замешанные на утопии опыты с кровью А. Богданова (в «Графе Дракула» хорошо смотрится совместная фотография Ленина и Богданова на Капри). При этом сделаны книги принципиально по-разному: «Знак D» – эссе, «Опыт описания» – научный труд с системой цитирования. В первом случае текст дополнен вкладкой с фотографиями из фильмов, видами Трансильвании и репродукциями старинных полотен, а также хронологией «Влад Цепеш, Дракула и компания в истории и массовой культуре», во втором – обширной библиографией.

Поразительно, как отделились от исторических фактов интерпретаторы дракуловских легенд, как мало осталось в новых текстах, литературных и визуальных, подробностей жизни в XV веке на границе австрийской и османской империй. Здесь лютовал Дракула и здесь бытовали поверья о вампирах и вампиризме, в чем бездоказательно подозревали и валашского князя. Его жестокость не была беспримерной. Эпоха не знала слова «милосердие», и на ее фоне Иван Грозный выглядит не таким уж и грозным. Да, палач, да, сатрап, но не больший, чем европейские правители-современники. Так ли уж отвратительно выглядел в глазах соотечественников жестокий воевода? Кажется, для них измена Владом

Цепешем православию выглядела куда большим грехом: «Переход Дракулы в католицизм вызвал гнев православного мира, и это вполне понятно во времена, когда вопрос о вероисповедании был связан с национальной принадлежностью» (Флореску, Макнели: 622).

Но решающими в итоге оказывались политические задачи, что сближает описание исторического Дракулы с портретами таких позднейших тиранов, как Сталин: «Он был жестоким палачом, впадавшим в набожность, чтобы облегчить совесть, и вместе с тем поразительно современным государственным деятелем националистического толка, способным всегда оправдать свои поступки интересами государства» (Флореску, Макнели: 599). Потому «Влад Цепеш превратился в румынского Ивана Грозного» (Шарый, Ведрашко: 172) – при коммунистическом режиме его сделали борцом за государственность Румынии, отпечатали в его честь почтовую марку в 1959 году, а при Чаушеску торжественно отметили 500-летие, выпустив в честь валашского господара фильм и несколько книг.

Попытки научного изучения вампиризма предпринимались уже в XVII веке, причем не только посредством диспутов и публикаций ученых книг, но и такими экстремерами, как эксгумация трупов возможных вампиров в отдаленных уголках Австрийской империи. Находкам археологов от анатомии во многом обязан своим появлением миф о вампирах. У выкопанных трупов обнаруживали отверстия в черепе, монеты в зубах, в процессе погребения их придавливали камнями. Это свидетельствовало о попытках бороться с восстанием мертвых, за которых современники принимали случаи захоронения в состоянии катаlepsии (в условиях эпидемий подобное происходило, судя по всему, довольно часто). Отсюда и перерезывание сухожилий на ногах, и вбитые в ступни гвозди – все делалось для того, чтобы осложнить ожившему вдруг мертвецу возможность подняться. Но не только мертвое тело «подвергалось разного рода ортопедическим нарушениям», в ход шли обереги: «...стальной нож под головой, кресты на гробе и на теле покойного, нанесенные свечным воском, обжигание могилы и так далее» (Михайлова, Одесский: 34–35).

В литературной традиции для авторов обоих исследований перво-степенное место занимает английская словесность – не зря одна из известнейших «вампирических цитат» в высокой литературе восходит к «Гяру» Байрона: «И будешь пить ты кровь живую / Своих же собственных детей» (пер. С. Ильина). Далее последовал роман врача Байрона Джона Полидори «Вампир» (1819), опубликованный сперва под фамилией Байрона, его сценическая версия, сделанная четыре года спустя Шарлем Нодье, а следом и пятиактовая пьеса Александра Дюма-сына (1851). Но еще проворнее оказались музыканты: премьера оперы-буфф Сильвестро

ди Пальма «Вампиры» прошла в Италии в 1812 году; шестнадцать лет спустя увидел свет «Вампир» вдохновившегося Байроном Генриха Маршнера.

Насколько Дракула случаен в европейской культуре? Возрождение вампира можно счесть прихотью фортуны, забавой кружка англичан, члены которого развлекались в ненастье страшными историями (дело было в Женеве в 1816 году). В компании, состоявшей из Байрона, Шелли, его жены Мэри и врача Джона Полидори, и зародился замысел романа Шелли «Франкенштейн» и «Вампира» Полидори (собственно, все обещали записать рассказанные истории, но книги выпустили лишь эти двое). Но связан ли успех кроволоуба с тем, что англоязычная литературная традиция оказалась влиятельнее французской, чьи волки-оборотни только недавно начали зачаровывать мир, и то благодаря кино?

До этого уже существовала «Коринфская невеста» Гёте (1797), не меньшую роль в вампиризации литературы сыграли немецкие романтики, включая Гофмана с его новеллой в четвертой части «Серрапионовых братьев»¹. В итоге первенство досталось автору, возможно, наименее талантливому среди всех, кто писал о вампирах и Дракуле. Несмотря на старания русских переводчиков, Стокер остается третьесортным писателем, набредшим на золотую сюжетную линию. Успех его подобен лотерейному: он «сумел угадать, воплотить и необычайно удачно назвать персонаж, который как литературный и психологический архетип в принципе уже существовал» (Михайлова, Одесский: 116). Даже не верится, что Стокер с его пафосной театрализацией сюжета и бедным языком был современником Оскара Уайльда.

Впрочем, для порожденного позднейшей коллективной интерпретацией гомункулуса, кем в итоге оказался Стокер, качество текста не имело значения. Решающим оказалось место в массовой культуре. Так же и постановки «Дракулы» на Бродвее в 1920-е годы, не пользовавшиеся успехом у критики, были невероятно популярны у зрителей, находивших в них нечто важнее эстетического совершенства, а работу разруганного рецензентами актера Белы Лугоши настолько отличной, что «в зале постоянно присутствовали сестры милосердия – на тот случай, если кому-то из зрителей сделается дурно» (Шарый, Ведрашко: 117)². Чем иначе объяснить стомиллионный суммарный тираж нынешних поточных ро-

¹ См. также: Spindler; Hildebrandt. Главный герой здесь – полковник русской службы Альфред Лобенталь, возвращающийся на родину (в Берлин) в 1818 году.

² Лугоши стал и первым культовым Дракулой на экране, сыграв в 1930 году в фильме Тода Броунинга.

манов о вампирах американки Энн Райс? Она опубликовала около двух десятков названий: телесериалы определяют стратегию книжного рынка.

С Уайльдом, кстати, связан один из важнейших фрагментов в работе Михайловой и Одесского, где утверждается, что создатель «Дориана Грея» стал одним из прототипов Дракулы. Пути Уайльда и Стокера пересеклись в Дублине: оба ухаживали за Флоренс Балком³. Исследователи утверждают, что у Уайльда не было намерений жениться, хотя в авторитетной биографии писателя не раз подчеркивается бедность Уайльда как причина, помешавшая ему обвенчаться с Флоренс (Эллман). Как бы то ни было, брак со Стокером оказался неудачным. После рождения сына Флоренс – тоже своего рода вампиризм – стала отказывать мужу в близости. Он искал утешения на стороне, с чем и связывают его сифилис, приведший в итоге к смерти.

Вампиры часто становятся жертвами истории. XX век не был исключением: до сих пор не установлено точно, когда вышел первый фильм о вампирах. Утверждают, что им, вероятно, были английские «Тайны дома № 5» (Маринина: 488). Такое утверждение можно было бы принять, если бы сохранилась первая экранизация «Вия» Гоголя, снятая Василием Гончаровым в России в 1909 году. Но была ли там сцена вампиризма? Ведь в «Вие» панночка, обернувшись в собаку и затем вновь обретя человеческий облик, «схватила дитя, прокусила ему горло и начала пить из него кровь» (Гоголь: 168). Исчезла и «говорящая» картина «Вий», где текст читал Трофим Пиддубный (она вышла на экраны в Саратове 2 мая 1912 года). Да и постперестроечная судьба Гоголя в России оказалась не лучше: куда-то канули фильм-балет Ю. Григоровича «Танец дьявола» в 10-ти частях (1992) и снятая по мотивам «Вия» «Ведьма» Шухрата Кодирова (2006; действие перенесено в современную Америку).

В русской культуре образ вампира развивался на протяжении всего XIX века. В театре шло немало пьес о кровопийцах разных видов. Это и «Вампир» П. Новосильцева, рассказывающий о богаче, сосущем кровь из бедняков в переносном смысле, и комедия Павла Скуратова «Вдовушка-вампир» (1883), где героиня дурачит влюбленного... Вообще образ женщины-вампа был в моде – от оригинальных сочинений вроде «Вампира» Е. Зеланд (Дубельт) до переводов, например посвященного Саре Бернар «Вампира» Жана Ришпена (1900). Женский образ связан с вампиризмом и в романе польского писателя, будущего нобелевского лауреата Владислава Реймонта, чей «Вампир» издали в Москве в 1911 году в переводе с рукописи. Даже Мейерхольд озаглавил свой перевод «Духа

³ Михайлова и Одесский транскрибируют ее имя как «Балкомб», но предпочтительнее выглядит версия, предложенная в свое время Л. Мотылевым.

земли» Ведекинда «Вампир» (новые названия, дававшиеся переводным пьесам, были нормой в начале века; у Ведекинда вампиры в тексте не упоминаются). Пьеса с успехом шла в провинции. Ее опубликовали в 1908 году, вскоре после скандального увольнения Мейерхольда из театра Комиссаржевской. Возможно, два образа – мрачного героя и властной актрисы – слились для него воедино? Но перевод был сделан летом 1904-го⁴, и речь может идти лишь о предчувствии недолгой совместной работы с Комиссаржевской, для которой расставание с Мейерхольдом оказалось по-своему трагическим.

Дракула по своей природе гуттаперчив, всеяден, растяжим. Ему можно приписать любое значение, в него можно вложить любой смысл и вдохнуть любой воздух. Благодаря разрыву между Дракулой историческим и Дракулой литературным образовался просвет, куда не устремится только ленивый или сноб, пренебрегающий массовой культурой (впрочем, именно из-за снобизма и устремится). У Дракулы нет обаяния, если не считать таковым обаяние играющих его актеров, нет запоминающегося языка или захватывающих событий в биографии. Это универсальный код, востребованный из-за особенностей человеческой фантазии, а не по причине художественного совершенства. Дракула легко вписывается в иерархию героев XX века с ее простодушным представлением добра и зла в лице Гарри Поттера и человека-паука, супермена и группы докторов Джекила, Мабузе и Лектора. Инвазивные наклонности Дракулы пришлись в пору XX веку с его развитием медицины – с появлением широкого спектра эндоскопических исследований. С трудом найдешь человека, не подвергавшегося в жизни биопсии, не говоря уже о бронхо-, гастро- или колоноскопии. Страх-влечение к Дракуле одновременно вытесняет эту боязнь врача, избавляет от чувства бессилия перед очередным проникновением внутрь тела. Но что чувствует при встрече с вампиром жертва? Искусство избегает ее взгляда на происходящее, ограничиваясь констатацией: ягнята молчат.

Маскульт сладострастно адаптирует античные мифы, но здесь уже нет места непостоянству Зевса и величию Нептуна, а Аполлон если и присутствует, то как развратный и недалекий неврастеник. Вызову массы интеллектуализм может ответить лишь одним: присвоением себе ее героя. Но переприсвоение чревато опасностью быть привороженным, не сдерживать дистанцию, оценить не по достоинству. Оно подталкивает метафору, каковой является Дракула, к обретению абсолютного смысла, который в итоге и грозит взорвать ее изнутри, превратить из интеллектуального оружия в посмешище, из образа в догму. Отсутствие границы

⁴ Цензура разрешила пьесу только в марте 1905 года.

подтачивает жизненные силы метафоры, превращая ее из тяжеловеса в культуриста, накачанного анаболиками.

Когда из области легенд и сказаний Дракула переместился в современность, переменились культура и мышление – сперва незаметно, потом бесповоротно. Перестав быть одним из персонажей вампирофильской фантазии, превратившись из частного случая вампира в универсальную метафору, Дракула оказался соавтором параллельной трэш-реальности, материализовавшейся в конце XX века в виде компьютерных игр. Читавшие Толстого и Достоевского современники Стокера поначалу не чувствовали себя в меньшинстве, но сегодня, кажется, в мире гораздо больше людей, знакомых с трансильванскими пейзажами, чем с жизнью в Ясной Поляне или топографией Петербурга. В результате Дракула воплотился в форме современного телевидения. Его тоже интерпретировать гораздо интереснее, чем смотреть. Проще пугаться выдуманного, чем реального, бороться с побеждаемым, чем с неизбежным.

Кажется, будто секрет вечной жизни вампира прост. Но никто не пытался разобраться в природе его сна и пробуждения, в анатомических особенностях строения клыков, благодаря которым вампир так быстро достигает артерии. Возможно, взгляд стоматолога окажется не менее познавательным, чем точка зрения эссеиста. Интересно также, почему в изобразительном искусстве все больше женщин-вамп⁵, а в кино очевидно преобладает кровопийца-мужчина. Насколько перспективны размышления о паразитическом характере Дракулы, особенно с точки зрения паразитирования как «аналога сегодняшнего существования человека в треугольнике: человек – природа – цивилизация» (Провоторов: 15)? Вопросов так много, что начинаешь сомневаться в том, насколько литературен Дракула. Возможно, искусство перестаралось в деле его оживления и кто-нибудь еще за это поплатится.

⁵ См., например, «Вампира» Э. Мунка (1893–1894) или образ женщины-вамп у Ф. Ропса. Любопытно, что в фольклорной традиции питье крови было женским занятием, уделом ведьм (как в случае карпато-балканской *Стриги*, существовавшей у римлян в виде ночного демона) или демона-вампира, чаще всего принимавшего птичьего или женское обличье (японское *они*), а то и гибридную форму: верхняя часть тела принадлежала красавице, а нижняя – змее. Таковы греческие *ламии*, пожиравшие, или буквально высасывавшие, молодых мужчин (Rosenzweig, Koenig: 129–130, 159, 191).

Литература

- Гоголь, Н.В.* Собр. соч. в 7-ми тт. Т. 2. М.: «Художественная литература», 1976.
- Маринина, К.* Вампиры в истории культуры. – В кн.: Брэм Стокер. Дракула. СПб.: «Азбука-классика», 2005, с. 486–493.
- Михайлова, Т.А., Одесский, М.П.* Граф Дракула: опыт описания. М.: «О.Г.И.», 2009.
- Провоторов, В.* Человек и его паразиты. Кстати, о вампирах... Беседа с [художником и поэтом] Валентином Провоторовым. Записал И. Шевелев. – Человек и природа, 1990, № 9, с. 3–15.
- Флореску, Р., Макнели, Р.Т.* В поисках Дракулы. Фрагменты. – В кн.: Брэм Стокер. Дракула. Гость Дракулы. Вступ. ст., сост. М. Одесского. М.: «Энигма», 2005.
- Шарый, А., Ведрашко, В.* Знак D: Дракула в книгах и на экране. М.: «НЛО», 2009.
- Эллман, Р.* Оскар Уайльд. Пер. с англ. Л. Мотылева. М.: «Независимая газета», 2000.
- Aumont, J.* Vampyr de Carl Th. Dreyer. Crisnée (Belgique): Éd. Yellow Now, 1993.
- Hildebrandt, Th.* Der Vampyr oder die Todtenbraut: ein Roman nach neugriechischen Volkssagen. Von Theodor Hildebrandt. Leipzig: Kollmann, 1828.
- Rosenzweig, T., Koenig, S.* Dämonen, Monster, Schattenwesen. Köln: LYX, 2008.
- Spindler, K.* Der Vampyr und seine Braut. Nachtstück aus der neuesten Zeit. – In: *Idem.* Zwillinge. Zwei Erzählungen, nebst einem Anhang von Originalbriefen. Hanau: Edler, 1826.